Брюсовские чтения

2002

года



ԵՐԵՎԱՆԻ Վ.ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎ. ՊԵՏԱԿԱՆ ԼԵԶՎԱԲԱՆԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ им. В.Я.БРЮСОВА

К 40-летию
Брюсовских чтений

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2002 ГОДА

ԲՐՅՈՒՍՈՎՅԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ 2002 թ.

Издательство «Лингва»
ЕРЕВАН –2004 – Երևան

УДК 882.0
ББК 83.3Р
Б 898

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ: **С.Т.ЗОЛЯН (*редактор-составитель*),**
Е.А.АЛЕКСАНЯН, И.А.АТАДЖАНЯН, Э.С.ДАНИЕЛЯН,
С.И.КОРМИЛОВ, К.С.САПАРОВ,
С.С.ДАВТЯН (*секретарь*).

Б 898 Брюсовские чтения 2002 года: (сб. статей) (Ереван, гос. лин гвистический университет им.В.Я.Брюсова).
Редкол.: С.Т.Золян и др. – Ереван. Лингва. 2004.
Стр. 413.

В настоящий сборник включены статьи брюсоведов, принимавших участие в юбилейных, XII-ых Брюсовских чтениях, состоявшихся в октябре 2002 г. в Ереване. Эта международная научная конференция, организованная ЕГЛУ им.В.Я.Брюсова, была приурочена к 40-летию со дня присвоения университету имени В.Я.Брюсова, основания кабинета брюсоведения и проведения I-ых Брюсовских чтений. В сборник вошли и некоторые материалы научной конференции, посвященной 125-летию со дня рождения В.Я.Брюсова (1998 г.). Ставшие традиционными разделы сборника: I – «Проблемы творчества В.Я.Брюсова»; II – «В.Я.Брюсов и мировая культура»; III – «Сообщения»; IV – «Публикации». Книга рассчитана на широкий круг читателей.

Б 4603020101 / 0134(01)2004 2004г.

ББК 83.3Р

ISBN 99930 -79 -14 - 6

©Лингва, 2004

ОТ РЕДАКТОРА

Брюсовские чтения 2002 года – юбилейные. Они посвящены сорокалетию со дня присвоения Ереванскому государственному лингвистическому университету имени В.Я.Брюсова, основания кабинета брюсоведения и проведения первых Брюсовских чтений в 1962 году.

Как всегда, они привлекли внимание ведущих брюсоведов Москвы, Санкт-Петербурга, Ставрополя, Тбилиси. На этот раз к ним присоединились ученые из Гюмри. Ванадзора и Степанакерта, чье приобщение к научным форумам международного масштаба можно только приветствовать.

Согласно сложившейся традиции, доклады группировались вокруг творчества Брюсова, его обширных связей с мировой и армянской литературами.

Таково и построение сборника. Все разделы в очередной раз демонстрируют поистине неисчерпаемость творческого наследия поэта, его масштаб и универсальность. Читатель найдет в сборнике статьи, посвященные непроясненным и малоизученным аспектам творчества, биографии и художественных текстов Брюсова, его связям с поэтами своего, символистского «цеха», аналитическому рассмотрению его поэтических циклов в контексте французской, английской и немецкой поэзии, своеобразию его драматургии и т.д. И даже такая узнаваемая тема, как «Брюсов и Армения» получила на конференции новые обертоны и звучание. Разумеется, не только тема Брюсов – переводчик с армянского, а как проблема переводоведения в целом заняла свое достойное место в работе конференции и нашла отражение в сборнике.

Особенно хочется выделить раздел «Публикации», где впервые представлены материалы из архива Брюсова: «Открытое письмо», обращенное к молодым поэтам; неопознанные в свое время стихотворения, печатавшиеся под чужими именами; неопубликованные ранее статьи «О Державине» и «Будущее Балканского полуострова»; ранняя пьеса «Выходцы из Аида»; часть лекций о русской литературе XIX века

Последние страницы сборника – дань памяти и благодарности подвижнику науки и ее вдохновенному организатору Ка-

зару Вардановичу Айвазяну, инициатору проведения первых Брюсовских чтений, по праву сделавших Армению и университет имени В.Я.Брюсова центром брюсоведения.

Заложенные сорок лет назад традиции фундаментального изучения творчества Брюсова продолжаются, обновляются и обогащаются. Тому красноречивое свидетельство и этот очередной сборник, предлагаемый вниманию читателя.

* *
*

В приветственном слове филологического факультета МГУ, прозвучавшем на открытии юбилейной конференции, было, в частности, сказано:

«…Мы, московские филологи искренне восхищены тем, что сделано вами в благородном и благодарном деле исследования жизни и творчества выдающегося поэта-москвича, ученого и общественного деятеля, человека многообразных дарований и подвижнического трудолюбия, гражданина России и всего мира, учившегося и преподававшего в Московском университете.

Велики заслуги В.Я.Брюсова перед Россией и Арменией, но в высшей степени значителен и труд по пропаганде его наследия. Ваш университет в полной мере достоин имени, которое он носит. Брюсовские чтения не раз собирали цвет литературоведения, представительные тома их материалов –издание поистине уникальное, не имеющее аналогов».

С.И. КОРМИЛОВ

В.Я.БРЮСОВ И МОСКОВСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

В.Я.Брюсов, несомненно, – один из самых образованных деятелей литературы, и недаром пребывание в Московском университете как бы окаймляет его взрослую биографию: здесь он учился в 1893–1899 годах, здесь преподавал в конце жизни. Как известно, университет он окончил с дипломом 1-й степени, хотя нельзя сказать о наличии у него стабильных определенных научных интересов, да и отношение Брюсова к науке вообще претерпело в течение жизни принципиальную эволюцию. Студентом он был, конечно, весьма старательным. «Занимаюсь по пятнадцать часов в сутки»[1], – зафиксировано в его дневнике. 12 апреля 1895 года Брюсов писал своему товарищу по гимназии В.К.Станюковичу: «Надвигающиеся экзамены погрузили меня и на этот раз в ежечасную работу <…>. Чуть только экзамены кончатся или чуть только я провалюсь на одном из них, как тотчас постараюсь загладить свою вину»[2], то есть написать более подробное письмо. Показательна самокритичность Брюсова-студента, не исключающего для себя провала на экзамене, равно как и его способность изменяться, преодолевая себя прежнего. Ведь он начинал учиться в университете на отделении классической филологии историко-филологического факультета, а в гимназии не проявлял особой склонности к древним языкам. 17 сентября того же 1895 года Брюсов писал Станюковичу, вспоминая своего гимназического учителя: «Поступил я, друг мой, на классическое отделение своего факультета и теперь погружен с головой в греческий язык, латинский и санскрит. Можно ли было это думать в те дни, когда Фолькман лепил мне двойки!»[3].

Достигнув успехов на поприще классической филологии, Брюсов, стремившийся к предельно широкой специализации, перешел на историческое отделение. Весной 1899 года он сообщал тому же корреспонденту: «Я задумал сдать в этом году го-

[1] Брюсов В. Дневники. 1891–1910. М. 1927. С.12.
[2] Лит. наследство. Т 85. М. 1976. С.734.
[3] Там же. С.737.

сударственный экзамен в университете и потому совсем погрузился в толстые томы. Императоры, века, народы, религиозные и социальные движения... (Знаешь ли ты, что я историк?)»[4]. Уже в то время Брюсов дает довольно высокую оценку марксизму («Менее всего можно счесть его за движение ничтожное. <...> Пока наука не указала более рациональной основы исторических событий, как именно марксистская борьба классов за экономические выгоды»), отмечает его распространенность: «У нас в университете - треть (а то и половина) студентов - «экономические материалисты». <...> И на Западе марксизм не незаметная величина. Сколько кафедр принадлежит ему!» - но все-таки не принимает: «Ибо давно я отвергаю науку. <...> Пожалуй, даже неправда, что науку я отвергаю. Люблю ее, но ей не верю. Истин не одна, а много. Пусть даже они противоречат друг другу. Это надо принять и понять». И ставшая уже широко известной фраза: «Моя мечта - пантеон, храм всех богов»[5]. Искусство представлялось более широкой сферой культуры, нежели наука. Безусловно, когда Брюсов учится в университете, «помыслы его устремлены к литературной деятельности»[6], которая разворачивается широко и приносит ему скандальную славу. Но все-таки и интерес к марксизму и социальным движениям, о котором Брюсов писал В.К.Станюковичу, далеко не случаен. М.В.Михайлова обосновывает мнение, что в этом смысле на него особенно повлиял один из университетских товарищей, в будущем известный литературовед социологического направления В.М.Шулятиков (их отношения были далеко не гармоническими, но это и порождало взаимный интерес)[7] . Имел Брюсов и некоторое касательство к студенческим выступлениям протеста. «Когда я был студентом первого курса, - вспоминал И.Н.Розанов, - в это время в университете был Валерий Брюсов.

[4] Там же. С.746.
[5] Там же. С.746-747.
[6] Гиндин С.И. Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков (1890-е - начало 1920-х годов). Кн.2. М. 2001. С.5.
[7] См.: Михайлова М.В. К вопросу о литературном окружении В.Брюсова 1890-х годов // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван. 2001. С.164-170.

Я знал, что среди студентов есть группа лиц, занимающихся поэзией, что там был, как говорили, «король декадентов» Брюсов, над которым все смеялись и издевались»[8]. Далее сообщается о демонстрации (устроенной около университетских зданий 18 ноября 1896 года[9]), во время которой арестованных отводили в здание манежа. «Вижу, Брюсов начинает обходить кучки. Что-то говорит. Подходит к нашей. Убеждает, нет не убеждает, а вслух говорит то, что многие из нас думают про себя. «Чем больше будет арестованных, тем меньше наказание. Необходимо добровольно присоединиться к ним, пойти сказать, что мы солидарны с теми, просить, чтобы и нас пустили в манеж». Через несколько минут двадцать человек, во главе с Брюсовым, перешли Моховую по направлению к дверям манежа». Самого мемуариста, как, видимо, и ряд других студентов, вскоре отпустили. «С этого дня я стал смотреть на Брюсова, - заключает он, - как на прирожденного вождя. У нас принято думать, что в молодости Брюсов был антиобщественником. Рассказанный мною факт из его студенческих времен мне хотелось бы довести до сведения его будущих биографов»[10]. Показателен этот факт и для понимания брюсовской попытки практического сотрудничества с марксистами после Октябрьской революции, в том числе и в Московском университете, который Валерию Яковлевичу как прирожденному наставнику явно хотелось преобразовать.

Но, конечно же, литература была для него всегда самым главным. Е.А.Кречетова в предисловии к публикации воспоминаний И.Н.Розанова о встречах с Брюсовым пишет: «Они виделись в стенах университета и на заседаниях литературного кружка, их влекла друг к другу и сближала общая любовь к поэтическому слову, к книге. Кружок, в котором они встречались, как вспоминает Розанов, был образован из студентов различных факультетов и даже других учебных заведений. Собрания происходили в разных местах, чаще всего на квартирах участников. Одно из них состоялось у Брюсова. Встречи и беседы Розанова с Брюсовым всегда были далеки от житейских, бытовых дел и но-

[8] Лит. наследство. Т.85. С.764.
[9] Там же. С.771.
[10] Там же. С.764-765.

сили чисто литературный характер. Книги, стихи, поэтическое творчество были главными темами бесед молодого поэта и будущего ученого. <…> В речи на своем юбилее (70-летие со дня рождения, 23 октября 1944 г.) Розанов рассказал, что именно Брюсов первый вызвал у него мысль о работе над историей русской лирики <…>»[11]. Таким образом, студент Брюсов непосредственно повлиял на литературоведа, который в 1918-1958 годах с перерывами работал в Московском университете, в частности готовил исследование «Несколько наблюдений над звуковой стороной в современной поэзии» (в университетском отчете за 1920/21 учебный год помечено как неоконченное[12]).

Хотя Брюсов на первых порах своего пребывания в университете, занятый учебой и собственным творчеством, не сразу включился в студенческую жизнь и «в «Кружок любителей западноевропейской литературы» приходит только во втором семестре 1894 года», он был «серьезно увлечен деятельностью кружка. Об этом, – как сообщает М.В.Михайлова, – 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[13], 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)»[14]. Согласно выводу исследовательницы, «приход Брюсова переориентировал научные интересы участников. Место английской, испанской литературы Средних веков и Возрождения, а также произведений античности, заняли явления новой «литературы»»[15], в первую очередь французской[16]. В принципе же сферу интересов членов кружка, как и Брюсова, составляла «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»[17].

Из членов кружка, кроме В.М.Шулятикова, двое стали впоследствии известными литературоведами (тоже социологического направления), профессорами Московского университета – П.С.Коган и В.М.Фриче (последний в конце жизни - и академиком). Когда в сентябре 1895 года вышла книга Брюсова «Chefs d'oeuvre», по свидетельству самого поэта, «вознегодовали все, и некто г. Коган заявил даже, что напечатай я свое предисловие раньше - он не счел бы возможным вступить со мной в знакомство. Произошла, конечно, грустная сцена. Остались на моей стороне: Ланг (по глупости своей), Курсинский (поэт, подражающий мне) и Фриче (умный господин, понимающий, что сущность не в предисловиях). Однако негодование приняло такие размеры, что когда недавно в университете я стал читать Аристофана, аудитория недовольно зашипела и до меня долетело слово «декадент». Газеты <…> встретили мою книгу точно так же»[18]. Нужно отметить, что к В.М.Фриче Брюсов весьма благоволил, по крайней мере за несколько месяцев до этого эпизода, то есть независимо от оценки им «Шедевров»: «Нашел одного дельного человека - некоего Фриче - будущий великий критик!»[19] Впоследствии, несмотря на очевидно вульгарный социологизм этого литературоведа, Брюсов все-таки признавал его

[11] Там же. С.759-760.

[12] Отчет о состоянии и деятельности Московского государственного университета за 1920–21 учебный год. Б. м., б. г. (машинопись, хранящаяся в Научной библиотеке МГУ); л. 59.

[13] Увлекавшийся всем новым в поэзии Брюсов писал в ноябре 1894 года В.К.Станюковичу: «В Германии появился удивительный поэт Франц Эверс. Человек еще очень молодой — 23 лет, — появившись в печати впервые в 91 году, он уже написал книг 10! Все эти книги (некоторые до 300 страниц in quarto) полны шедеврами. Это гений, которого уже давно не видал мир! Его лирика выше, лучше и Шиллера, и Гете, и Гейне, и Ленау <…>» (Лит. наследство. Т. 85. С.732-733).

[14] Михайлова М.В. К вопросу о литературном окружении В.Брюсова 1890-х годов. С.161.

[15] Там же. С.165.

[16] Там же. С.163.

[17] Там же. С.162.

[18] Лит.наследство. Т. 85. С.737.

[19] Там же. С.734.

умение анализировать поэзию. По поводу его книги «Пролетарская поэзия» (М. 1919) Валерий Яковлевич заметил в одноименной статье: «<…> то, что пишет В.Фриче в своем тонком и остром разборе отдельных пролетарских поэтов, часто кажется вполне верным <…>», – впрочем, предварив такую общую характеристику заявлением об этом и других «пролетарских» изданиях: «<…> говорить по существу о книгах, заглавия которых выписаны выше, мне не приходится», – а затем подытожив: «<…> «во всех этих работах говорится о таком «новом», которое не превосходит новизны «новой литературной школы». Мне это представляется недостаточным» (VI, с.464).

С П.С.Коганом отношения у Брюсова впоследствии тоже наладились. «Коган писал о Брюсове в своих «Очерках по истории новейшей русской литературы» (III, вып.2. М. 1910), в книге «Литература этих лет» (Иваново-Вознесенск, 1924) и статьях-некрологах («Известия», 1924, N 232, 10 октября, и «Молодая гвардия», 1924, N 9)»[20]. Сохранилось три письма Брюсова к Когану 1921–1922 годов (в одном из них содержится просьба немедленно начать читать в Литературно-художественном институте курс исторического материализма, хотя бы и отложив временно чтение курса «Введение в историю западных литератур») и шесть писем Когана к нему (1897, 1922–1924), одно из которых, содержащее поздравление с 50-летием, было напечатано в сборнике «Валерию Брюсову» (М., 1924), который вышел под редакцией Когана[21]. Среди докладов на заседании Общества любителей российской словесности при Московском университете, проведенном в память Брюсова уже через день после его смерти, 11 октября 1924 года, был и доклад П.С.Когана ««Великое отречение» Брюсова»[22].

Брюсов состоял членом названного Общества с 1906 года, когда исполняющим обязанности его председателя был еще один профессор Московского университета - А.Е.Грузинский (председатель в 1909-1922 годах[23]). При участии последнего выходила пятитомная «История русской литературы XIX века» (1908–1910). «Брюсов был связан с Грузинским по Обществу любителей российской словесности<…>. Вместе с ним принимал участие в работе Пушкинской и Гоголевской юбилейных комиссий[24]. Грузинский пригласил Брюсова участвовать в пяти-

---

[20] Там же. Т. 85. С.709. Во вступительной заметке к публикации брюсовского письма от 8 ноября 1922 года не сказано, что книга «Литература этих лет. 1917–1923» в 1924 году вышла вторым изданием и что, главное, хотя в ней довольно подробно говорится о нескольких символистах, Брюсов в их число не входит. О нем в книге - менее половины страницы: «Поколение символистов осталось верным себе. <…> И даже Брюсов, единственный из этого поколения безоговорочно принявший революцию, вступивший в ряды партии, не побоявшийся «унизить» свой стих прекрасным служением злобе дня и нуждам момента, и Брюсов все еще определяет порою назначение поэзии:

Нам страсти вечный ужас — вечно петь.
И он стремится уйти в запредельный мир:
Рук ласковых касанье; приближенья
Губ страждущих; истома глаз ночных;
Предчувствующий трепет достиженья;
Прерывный вздох за грань кругов земных»

(См.: Коган П. Литература этих лет. 1917–1923. 2-е изд. Иваново-Вознесенск. 1924. С.33). Возможно, Коган не считал послереволюционную брюсовскую поэзию достойной большего внимания и довольствовался постоянными переизданиями своих «Очерков по истории новейшей русской литературы» (в 1929 году они вышли уже седьмым изданием). В их третьем томе – «Современники» – символисты были распределены по трем выпускам без очевидного порядка; второй из них назывался «Андреев. Бальмонт. Брюсов. Бунин. Блок. «Навьи чары» Соллогуба» («Соллогуб» с двумя «л»).

[21] См.: Лит. наследство. Т. 85. С.710.

[22] Отчет 1-го Московского государственного университета за 1924 г. М. 1925. С.220.

[23] В университетском отчете за 1917–1919 годы отмечено, что до января 1919 года временным председателем Общества был И.А.Бунин (затем – П.Н.Сакулин), секретарем до ноября 1919 года – Б.М.Соколов (затем – М.Н.Мендельсон), казначеем – Н.Д.Телешов (Отчет Московского I государственного университета за 1917-18-19-й годы. Б. м., б. г.; л.104. Машинопись – в Научной библиотеке МГУ).

[24] Пушкинская комиссия работала гораздо интенсивнее, чем созданная в первой половине 20-х годов комиссия по изучению современной литературы (председатель П.Н.Сакулин, секретарь Е.Ф.Никитина), которая собиралась в 1924 году один раз, в 1925 — четыре соответственно с двумя и четырьмя докладами (первый был даже не доклад, а выступ-

томной «Истории русской литературы XIX века» (Брюсову принадлежат здесь статьи о К.Случевском и К.Фофанове)»[25]. Надо отметить, что некоторые крупнейшие деятели литературы и искусства лишь в 1917–1918 годах были избраны в почетные члены Общества любителей российской словесности: «К.К.Арсеньев (28 января 1917 г., по случаю исполнившегося 80-летия его жизни), Emile Haumant, А.М.Пешков (М.Горький), К.Д.Бальмонт, М.О.Гершензон, К.С.Станиславский (Алексеев), В.И.Немирович-Данченко (все шесть лиц избраны 25 октября 1918 г. в ознаменование тургеневских торжеств)»[26]. В 1925 году почетными членами Общества стали В.В.Вересаев и др., действительными членами - Б.А.Пильняк, Г.А.Шенгели и др.[27]. Так что участие Брюсова в работе Общества при университете было гораздо более ранним. Символисты больше не отпугивали ученое собрание. В 1918-1919 годах в Обществе выступали К.Д.Бальмонт, Б.Н.Бугаев (то есть Андрей Белый) с докладом о русском стихосложении[28]. Брюсова же в 1923 году, когда в действительные члены Общества среди других был избран А.В.Луначарский, выбрали из действительных членов в почетные[29]. Всего теперь Общество насчитывало 204 члена: 30 почет-

ление Сакулина с планом работы комиссии). Пушкинская комиссия в 1924 году на восьми заседаниях заслушала 12 докладов (Тургеневская на шести заседаниях — девять докладов), в 1925 году на восьми заседаниях - 11 докладов, а преобразованная из Тургеневской комиссия по изучению русских классиков - 13 докладов на семи заседаниях (Отчет 1-го Московского государственного университета за 1924 г. С.221; Отчет 1-го Московского Государственного Университета за 1925–26 г. М. 1927. С.347).

[25] Лит.наследство. Т.85. С.705.

[26] Отчет Московского I государственного университета за 1917-18-19-й годы; л.104.

[27] Отчет 1-го Московского Государственного Университета за 1925-26 г. С.345.

[28] Отчет Московского I государственного университета за 1917-18-19-й годы; л.104 об.-105.

[29] Отчет 1-го Московского Государственного Университета за 1923 г. С.223.

ных, 154 действительных и 20 сотрудников[30]. 16 декабря этого года его совместное с Академией художественных наук, Союзом писателей и Союзом поэтов заседание было посвящено творчеству В.Я.Брюсова по случаю его 50-летия. П.Н.Сакулин на юбилейном заседании прочел доклад «Классик символизма»[31]. Брюсовское творчество было предметом изучения и собственно в университете, причем в необычном ракурсе. В плане семинария Ю.М.Соколова «по поэтике народной словесности» среди тем для самостоятельной разработки фигурирует «Народная стихия в произв<едениях> Бальмонта, Брюсова и Блока» с пометой «Тема может быть раздроблена»[32]. В плане семинария П.И.Лебедева-Полянского по «марксисткой методологии истории литературы» есть пункт «Реализм и символизм»[33]. Вряд ли, ставя такую тему, можно было обойти творчество мэтра символизма, бывшего в это время коллегой Лебедева по университету.

О преподавательской работе Брюсова в 1-м МГУ (2-м МГУ назывался будущий МГПИ, ныне МПГУ) университетские источники сообщают немного. В 1922 году за ним числился курс теории и методологии литературы[34], в 1923 - поэтики и

[30] Там же. С.224. В предыдущем году Общество включало 193 члена: 28 почетных, 150 действительных и 15 сотрудников (Отчет о состоянии и действиях I-го Московсого Государственного Унгиверситета за 1922 г. М. 1923. С.173).

[31] Отчет 1-го Московского Государственного университета за 1923 г. С.224, 25, 226. П.Н.Сакулин вместе с другими профессорами 1-го МГУ - В.Ф.Переверзевым, В.М.Фриче - входил в возглавляемый П.С.Коганом (при почетном председательстве Луначарского, тоже преподававшего и выступавшего в Московском университете) юбилейный комитет по организации публичного чествования Брюсова (см.: Даниелян Э.С. Несколько архивных материалов о В.Я.Брюсове // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964. С.565-566).

[32] Учебный план и обозрение преподавания Отделения литературы и языка на 1923/24 уч. год. Л. 1924. С.67.

[33] Там же. С.30.

[34] Отчет о состоянии и действиях I-го Московского Государственного университета за 1922 г. С.10.

теории литературы[35]. Вместе с тем имеются сведения о том, что в 1922/23 учебном году на литературно-художественном отделении ФОНа (факультета общественных наук) он взял на себя курсы «Техника словесного искусства» (это далеко не вся теория литературы, тем более не методология) и «История современной русской литературы». Последнему отводились VII и VIII триместры. Это отнюдь не был курс текущей, уже советской литературы. В качестве пособий по нему назывались: Русская литература XX века. Под ред. проф. С.А.Венгерова; Книга о русских поэтах последнего десятилетия. Под ред. М.Гофмана. СПб. 1909; И.Анненский. Книга отражений. 2 ч. СПб., 1906; В.Брюсов. Далекие и близкие. М., 1912; А.Белый. Арабески. М., 1910; он же. Луг зеленый. М., 1910; он же. Символизм. М., 1910; С.Венгеров. Собр. соч.; П.Коган. Очерки по истории новейшей русской литературы. Два издания (в списке название и выходные данные напечатаны с ошибками и даже невразумительно: «Коган А. - Оч. по истор. новейш. Р.В. – Рос. III т. М. 1910 г. и 1922 г.»); Луначарский. Этюды. М., 1910; Н.Бельтов (Плеханов). За двадцать лет. М., 1920. Последний пункт выглядит так: «Статью в "Новом Энциклопедич. Словаре"»[36]. Через год вместо книг Анненского появилась «Пролетарская поэзия» В.Фриче, исчезли сборник под редакцией М.Гофмана; собрание сочинений С.Венгерова; статья (или статьи) в «Новом энциклопедическом словаре», но было и добавление: «Статьи проф. Якобсона и др. современных критиков» (имеется в виду, вероятно, не уехавший из России в 1921 году Р.О.Якобсон, а Л.Г.Якобсон, автор работ об исторической поэтике А.Н.Веселовского, преподававший вместе с представителем «психологической школы» М.С.Григорьевым в брюсовском Высшем литературно-художественном институте[37]). Относительно материала изучения говорилось: «Желательно со стороны студентов знакомство (так. – С.К.) с произведениями новейшей русской литературы от периода символизма до наших дней (футуристы, имажинисты, экспрессионисты, пролетарские поэты и др.)»[38]. Курс теперь назывался «История новейшей русской литературы», а не «современной», но вряд ли Брюсов усматривал в этом изменении какой-либо смысловой нюанс.

Очевидно, поэзия в курсе значительно преобладала над прозой. Символизм рассматривается как начало новейшей литературы и ее «период» - не одно из направлений, а целый период, когда все остальное мыслится не важным; реализм не упомянут, разве только подразумевается в составе «др.» В статьях того времени Брюсов относил символизм к «вчера» русской поэзии, футуризм – к «сегодня», а «пролетарскую поэзию», которую предсказывал в качестве общечеловеческой по содержанию и столь же отличной по художественным средствам от предшествующей, как Ренессанс от средневековья, - к «завтра». В университетском курсе, рассчитанном на менее широкую и в принципе более квалифицированную аудиторию, чем читательская, Брюсов, судя по приведенному краткому проспекту, был свободен от своей собственной схемы. В преподавании он некоторым образом корректировал себя как критика. Совсем незаметные экспрессионисты попали в один ряд с футуристами, претендовавшими после революции на то, чтобы их искусство стало государственным. Относя символизм к прошлому, Брюсов, судя по списку «пособий», все-таки отводил ему в лекциях львиную долю времени. Это ведь был уже курс истории литературы, пусть новейшей, и Валерий Яковлевич свое прошлое, прошлое своих литературных товарищей не предавал.

Вряд ли такие содержание и структура курса вполне устраивали большевистские власти. Другие профессора, присланные ими в университет, определенно лучше справлялись с поставленными задачами. Так, в плане семинария Лебедева-

---

[35] Отчет 1-го Московского Государственного Университета за 1923 г. С.8.

[36] Обозрение преподавания факультета общественных наук I-го М.Г.У. На 1922/23 ак. год. <М.>. 1923. С.38.

[37] О них Брюсов писал П.С.Когану 8 ноября 1922 года: «И Григорьев, и Якобсон, как вы знаете, – не марксисты. Является настоятельная необходимость спешно начать курс, которым студенты 1-го курса были бы определенно введены в круг воззрений исторического материализма» (Лит. наследство. Т.85. С.710).

[38] Учебный план и обозрение преподавания Отделения литературы и языка на 1923/24 уч. год. С.7.

Полянского было четко сказано: «Марксистский анализ творчества: Пушкина, Тургенева, Некрасова, Помяловского, Успенского, Чехова, Горького, Короленко, Андреева, Маяковского, Есенина, Вересаева («В тупике»), Пильняка, Эренбурга, Вс.Иванова, Н.Тихонова, Сейфулиной (с одним «л» – С.К.), Бессалько, Герасимова, Самобытника, Ляшко»[39]. Тут и в XIX веке демократы достаточно представлены, и в XX – «пролетарские» писатели, и соотношение прозы с поэзией пропорциональное, и про метод прямо говорится: «марксистский анализ». Брюсов, даже вступив в большевистскую партию, избегал называть себя марксистом, хотя марксистскую теорию освоить старался[40]. Его статьи 20-х годов свидетельствуют о масштабном историзме и своеобразном социологизме брюсовского мышления, но все же весьма далеких от марксизма и особенно от вульгарного социологизма, захватывавшего тогда литературоведение[41].

Валерий Яковлевич как профессор университета занимался и организационной работой. В «Отчете В.Я.Брюсова, члена Моссовета, бил. 840/1492, прикрепленного к Ф.О.Н. 1-го М.Г.У.» (октябрь 1923 года) он писал: «Заседаний Совета Ф.О.Н. за истекший период состоялось всего два, что, конечно, давало мне крайне ограниченную возможность наблюдения и личного влияния. Такое положение компенсировалось, однако, тем, что я состою профессором ФОНа, по Отделению языка и литературы, и потому вхожу в совет Отделения; что я служу как заведующий одного из Отделов Главпрофобра и потому участвую в заседаниях Коллегии Главпрофобра и Совета по делам ВУЗов, где нередко обсуждаются вопросы, касающиеся ФОНа 1-го МГУ; что я состою членом Президиума в Научно-исследовательском Институте Отделения языка и литературы

[39] Там же. С.30.

[40] В.В.Фефер в воспоминаниях, относящихся к началу 20-х годов, ссылался на свидетельство жены Брюсова: «С большим вниманием следит Брюсов за успехами науки, - говорит Жанна Матвеевна, – изучает Маркса, Энгельса, Ленина» (Лит.наследство. Т.85. С.808).

[41] См.: Кормилов С.И. Методологические принципы и поэтика критических статей В.Я.Брюсова 20-х годов // Брюсовские чтения 1996 года. С.7-19.

ФОНа и через то имею сведения о Научно-исследовательских институтах других отделений ФОНа <…>»[42]. Брюсов сообщает о слиянии художественно-литературного и лингвистического отделений в одно - языка и литературы, - признавая это рациональным, как и создание единого отделения археологии и искусств; говорит, что «не счел полезным настаивать на увеличении числа предметных комиссий<…> ввиду партийного состава профессуры (при большем дроблении некоторые комиссии остались бы без партийных представителей)»[43]. При «чистке» профессоров и преподавателей «выяснилось» что на бывш. лингвистическом отделении, ныне - секция языка на Отделении языка и литературы, в составе профессоров нет ни одного партийного; на секции литературы того же Отделения - только два партийных: В.М.Фриче и В.Я.Брюсов (но, впрочем, еще несколько очень видных марксистов, как П.С.Коган и В.Ф.Переверзев). То же - по отделению археологии и искусств. Это наблюдение показывает, что на такие отделения должно обратить особое внимание, чтобы подготовить для будущего профессоров-марксистов по таким важным отраслям знания, как история литературы, языкознание, археология, искусствоведение». Результат «чистки» студентов признается «в общем удачным.<…> Позволю себе сказать, что в прошлом году среди студентов ФОНа было много таких, которых я не сумею характеризовать иначе, как «барышни», с чисто буржуазной психологией, чуждых по существу и вопросам науки»[44]. Психология Брюсова уж во всяком случае не была буржуазной. Он сообщал далее, что «Институты заняты отбором лиц, кончивших Университет и желающих готовиться к профессорскому званию, и предварительным «коллоквированием» с ними (т.е. проведением своего рода проверочных испытаний), за чем должно следовать руководство их работой. Подобные научные коллоквиумы уже имели место, причем я принимал в них участие»[45].

[42] Лит. наследство. Т.85. С.251.

[43] Там же. С.252.

[44] Там же. С.253.

[45] Там же. С.254.

Показателен акцент не только на мировоззрении, но и на причастности и приобщении тех или иных лиц к науке. «В молодые годы Брюсов относился к науке настороженно: его смущали ее претензии на монопольное воплощение человеческого знания и на окончательное объяснение мира. Но когда в естествознании (прежде всего - в физике) начался переворот, сравнимый по значению с коперниканским, - такую науку, открывавшую новые горизонты, Брюсов принял с воодушевлением. Она была близка ему пафосом разрушения отжившего, окостенелого, демонстрацией бесконечного богатства мира и духа <...>»[46]. Поэтому Брюсов, можно сказать, боялся обособления гуманитарных наук от естественных[47]. В его отчете перед Моссоветом отмечено, что декретированные Совнаркомом «естественнонаучные предметы (физика, химия и биология) из учебных планов ФОНа исключены. Мною было указано на это, причем я считал эти предметы необходимыми не только потому, что они декретированы, но по общим соображениям, как обязательные для каждого образованного человека. Однако Совет не мог согласиться с моим мнением, ссылаясь на недостаток времени и на оторванность естествознания от других дисциплин ФОНа»[48].

Конечно, защита концепции абсолютно универсального образования была позицией утопической, особенно тогда, когда брюсовский отчет писался: в 1923 году на первый курс «принимались почти исключительно окончившие рабфаки»[49], то есть рабочая молодежь с минимумом знаний. Но Валерий Яковлевич именно из этого и исходил, понимая, что таким студентам нужны азы среднего образования. Он, разумеется, не претендовал на то, чтобы ввести для гуманитариев полноценное высшее естественнонаучное образование. В «Записке об издании объяснительного словаря русского языка» (1920) он указывал на наличие слов, которые «требуют, кроме филологического, также и реального толкования. Даже в словаре Даля такие слова сопровождаются реальным толкованием, большею частью, однако, неудовлетворительным. Напр., слово дифференциал объяснено так: «матем. бесконечно малое количество», что и неверно, и недостаточно, а главное - ничего не объясняет читателю.<...> Можно ли уяснить читателю слово потенциальный, не объяснив его значение в применении к явлениям механики, физики, химии? Можно ли, объясняя слово индукция, не упомянуть об электричестве? Можно ли при слове инерция промолчать о механике? при слове феномен - о философии? При слове критический - забыть о Канте? и т.д.»[50]. Тем не менее советская высшая школа надолго забыла не только о Канте. Истинный деятель культуры Брюсов противился попытке внедрить высшее образование без среднего.

Когда Валерий Яковлевич скончался, на заседании Общества любителей российской словесности, совместном с первым Московским государственным университетом, кроме упомянутого выше доклада П.С.Когана "Великое отречение" Брюсова» состоялись доклады В.П.Волгина «В.Я.Брюсов как общественный деятель», П.Н.Сакулина «Брюсов как ученый», В.Л.Львова-Рогачевского «Поэзия Брюсова», а также тематически не относящиеся к Брюсову, в том числе доклад Луначарского «Преемственность культур и Пушкин» (в 1920 году Брюсов подчеркивал принципиальную важность преемственности и синтеза для развития культуры в своей статье «Пролетарская поэзия»). Студенты на заседании 11 октября выступали с воспоминаниями о

[46] Гиндин С.И. Валерий Брюсов. Указ. изд. (см. сн.6). С.53.

[47] «Еще в 1916 году В.Ф.Ходасевичу он «признавался, что иногда «ради развлечения» решает алгебраические и тригонометрические задачи<...>. Он любил таблицу логарифмов, — продолжает автор «Некрополя». - Он произнес целое «похвальное слово» той главе в учебнике алгебры, где говорится о перестановках и сочетаниях» (Ходасевич В. Собр. соч. В 4-х т. Т.4. М. 1997. С.30).

[48] Лит.наследство. Т.85. С.254.

[49] Там же. С.253.

[50] Там же. С.248, 249. В 1921 году лексикографическая работа началась в 1-м МГУ. «Возглавить работу по составлению однотомного словаря современного русского языка было поручено заведующему Главнаукой Наркомпроса И.И.Гливенко. Будучи профессором по романской филологии Московского университета, он прежде всего привлек к участию в словарном предприятии своего коллегу, специалиста по русскому языку,профессора Д.Н.Ушакова и одного из его учеников, А.А.Буслаева, затем и других профессоров Московского университета: П.Н.Сакулина, Н.Н.Дурново, А.Е.Грузинского» (там же. С.247).

Брюсове, читали посвященные ему стихотворения[51]. А И.Н.Розанов 15 ноября зафиксировал в своем дневнике: «На «Никитинских субботниках» - воспоминания о Брюсове. Все утро писал о Брюсове. В 9 часов туда. Порядок: С.В.Шувалов - о сборнике «Меа». В перерыве меня благодарили за доклад. Затем Л.П.Гроссман о Брюсове в Коктебеле. Читали стихи, посвященные Брюсову, – Вера Клюева, В.Кириллов, Б.Зубакин, И.А.Новиков»[52]. Организатор «Никитинских субботников», секретарь Общества любителей российской словесности Е.Ф.Никитина в 1926 году выпустила большое учебное пособие «Русская литература от символизма до наших дней», в котором уделялось внимание и Брюсову. Раздел «Символизм», насчитывающий 87 параграфов, включает пять с его именем в названии (даже Блок в этом смысле отстает): 59–62-й «Путь Брюсова. От индивидуализма к коллективизму», «Исследовательская работа Брюсова», «Поэзия Брюсова», «Брюсов - беллетрист» и 72-й «Ранние символисты. Московская группа: ранний Брюсов, Миропольский, Новичъ» (два последних представлены лишь заглавиями без раскрытия содержания параграфов). Как исследователь он представлен не только работами о русской литературе и теоретическими трудами. Дважды называется (в библиографии к двум первым брюсовским параграфам) издание 1918 года «Летопись исторических судеб армянского народа»[53]. Хотя подзаголовок «От индивидуализма к коллективизму» звучит прямолинейно и однозначно, в параграфе «Исследовательская работа Брюсова» проблема мировоззрения ставится только в виде вопросов: «В какой мере сказалось на теоретических работах Брюсова его мировоззрение? Изменилось ли направление его деятельности со вступлением его в ВКП?»[54] А в биобиблиографическом словаре, входящем в книгу, перед сообщением о смерти Брюсова сказано: «После Октябрьской революции стал членом РКП и вел большую работу по строительству советской культуры»[55].

[51] Отчет 1-го Московского государственного университета за 1924 г. С.219–220.

[52] Лит.наследство. Т.85. С.760.

[53] Никитина Е.Ф. Русская литература от символизма до наших дней. Литературно-социологический семинарий. М. 1926. С.77, 79.

[54] Там же. С.79.

Даже значительно позже, во второй половине 30-х годов, когда отношение к Брюсову, символизму и вообще модернизму было весьма предвзятым[56], профессор МГУ Б.В.Михайловский в первом учебнике по русской литературе рубежа веков не побоялся посвятить Брюсову одну из 11-ти глав-персоналий[57] (другими выделенными таким образом представителями символизма были только Блок и Федор Сологуб). Заканчивалась глава знаменательным сообщением: «В разгар мировой бойни народов, в 1915-1916 гг., Брюсов взялся за труд большого, культурного и политического значения - за составление антологии армянской поэзии в русском переводе. К этой задаче Брюсов подошел и как поэт, и как ученый: он изучал армянский язык, историю армянского народа и его литературы с древнейших времен, ездил в Армению. В 1916 г. вышел сборник «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов» под редакцией, со вступительным очерком и примечаниями Брюсова; бо́льшая часть переводов принадлежала самому Брюсову. Брюсовым была составлена также «Летопись исторических судеб армянского народа от VI в. до Р.Х. по наше время»

[55] Там же. С.281.

[56] Характерный пример из статьи о Маяковском в юбилейном (посвященном 20-летию Октябрьской революции) номере специализированного литературного журнала (кстати, лучшего советского литературного журнала 30-х годов): «Вряд ли найдутся люди, которые стали бы отрицать огромное дарование В. Брюсова - дарование, отточенное действительной культурой, а не той дешевой подделкой, которой тщеславятся конструктивисты и люди близкого к ним типа. Трудно сомневаться в искренности сочувствия В. Брюсова революции. И тем не менее его творчество осталось совершенно без последствий для советской литературы. Брюсов не стал поэтом революции и история литературы отнесет его к буржуазной поэзии эпохи упадка, как бы хороши ни были отдельные его стихи» (Данилова Е. «Во весь голос» // Литературный критик. 1937. Кн. 10–11. С.88).

[57] Михайловский Б.В. Русская литература XX века. С девяностых годов XIX века до 1917 г. М. 1939. С.289-314.

(1918)»[58], - после чего следовала цитата из предисловия к этой книге с высочайшей оценкой Армении и ее культуры.

Но возобновилось серьезное изучение брюсовского творчества в МГУ уже в другую эпоху, как и по всему СССР, чему в огромной степени способствовали создание в 1962 году Брюсовского центра при Ереванском государственном педагогическом институте русского и иностранных языков (ныне Лингвистическом университете), получившем тогда имя В.Я.Брюсова, и начало проведения Брюсовских чтений.

[58] Там же. С.314.

I. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В.Я.БРЮСОВА

К.Э. ШТАЙН

К ВОПРОСУ О МЕТАПОЭТИКЕ В.Я.БРЮСОВА

Область метапоэтики – это тексты, представляющие собой исследование поэтами, а также другими художниками слова, собственного творчества и творчества других художников, то есть самоописательные тексты (автометадискриптивные).

Особенность метапоэтического текста, то есть текста поэта о тексте и творчестве – в том, что, с одной стороны, он присутствует объективно (статьи, работы писателей по проблемам художественного текста), с другой, некоторые его части следует эксплицировать (метатекстовые ленты, сети в тексте) – здесь уже нужны усилия ученых. Но в любом случае мы имеем дело с ценнейшими данными – объективными данными опыта самого художника. Это уникальная компонента исследования, которой не располагают, например, ученые, занимающиеся естественнонаучными изысканиями.

Метапоэтика (поэтика по данным метапоэтического текста) – это поэтика самоинтерпретации, объектом ее является словесное творчество, в центре – метапоэтика поэзии, которая взаимодействует с метапоэтиками прозы, драматургии. Она состоит из частных метапоэтик (метапоэтика Пушкина, метапоэтика Лермонтова, метапоэтика Блока и др.). Это рефлексия художника по поводу творчества, сложная саморегулирующаяся система, которая взаимодействует, с одной стороны, с творчеством, с другой, с наукой – не только гуманитарным, но и естественнонаучным знанием, а также с философией. Метапоэтика – исторически развивающаяся система, связанная как с частными метапоэтиками, так и с процессами создания школ, направлений, методов. Она развивается на основе творчества и составляет параллельную (хотя и пересекающуюся) с ней парадигму. Это система открытая, нелинейная (осознается только в системе поэтик, в их парадигме).

В процессе ее возникновения и развития создаются новые уровни организации. Эту область знания, которую еще предстоит выделить и объяснить, мы определили в целом так: метапоэтика – это поэтика по данным метатекста и метапоэтического

текста, или код автора, имплицированный или эксплицированный в текстах о художественных текстах, это «сильная» гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных и художественных посылок. Объект ее исследования – словесное творчество, конкретная цель – работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайн мастерства; характеризуется объективностью, достоверностью, представляет собой сложную, исторически развивающуюся систему, являющуюся открытой, нелинейной, динамичной, постоянно взаимодействующей с разными областями знания. Одна из основных черт ее – энциклопедизм как проявление энциклопедизма личности художника, создающего плотный сущностный воображаемый мир в своих произведениях. Важным в исследовании является установка на эпистемологический фон, учет того, с какими связными структурами идей коррелируют идеи художника.

Один из ранних циклов Брюсова «Близким» (1895-1900) начинается сонетами к портретам Лейбница и Лермонтова. Неожиданное, на первый взгляд, соседство немецкого философа и русского поэта показывает, тем не менее, насколько четкой была творческая ориентация молодого поэта: идея «синтетики поэзии», синтетики науки и искусства, прошедшая через все творчество Брюсова, была, с одной стороны, научно подкреплена теорией «универсального синтеза и анализа» Г.В.Лейбница, с другой, поразительно тонко подмечена в искусстве Лермонтова, мыслившего антиномиями, которые были охарактеризованы Брюсовым как «существо всякого истинно художественного произведения».[1]

Брюсов – символист, но он не замыкался в русле метода, пусть весьма плодотворного. Его характеризует ориентация на взаимодействие поэтической и научной картин мира; поразительная интуиция художника подкреплялась интересом к истории науки и искусства, к новейшим открытиям. Расширению границ словесного творчества способствовал особый тип конструктивного логизирующего ума, а также сочетание образности и

[1] Брюсов В.Я. Собрание сочинений. В 7 т. М. 1973-1975. Т.VII С.18. Далее в тексте указываются том и страница данного издания.

научной объективности в описании. Таким образом, художественное творчество многих выдающихся ученых (А.Эйнштейна, Н.Бора, Н.Васильева) было открытым для проникновения гуманитарных идей. К сожалению, развитие неклассического знания о мире пошло в отрыве от гуманитарных тенденций, что и привело к нынешней дегуманизации, жесткой утилитарности в науке. Сейчас, когда снова вспомнили о «единстве знаний» (Н.Бор), когда осознана необходимость гуманизации познания, интеграции науки и искусства, возник особый интерес к Брюсову, который предвосхитил многие процессы и ситуации сегодняшнего дня.

Статья Брюсова «Синтетика поэзии» (1924) – это сложный сплав собственных наблюдений, научных посылок (В. фон Гумбольдт, А.А.Потебня, А.Горнфельд) и метапоэтических отсылок. Брюсов пишет: «Плох тот поэт (вывод А.Потебни), который ищет выражения (образов) для готовой, заранее найденной идеи; идея произведения, его основная мысль, для истинного поэта всегда X, искомое, то, что получается в результате творчества. Поэтическое творчество есть уяснение поэтом, для него самого, его, сначала еще смутных, неосознанных ощущений. Истинный поэт «даль свободную романа» всегда сначала различает «неясно», «сквозь магический кристалл» (Пушкин). Вот почему «болящий дух врачует песнопение» (Баратынский), вот почему от «могучего образа», «возмущающего ум», можно отделаться стихами» (Лермонтов). Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины — вот вывод, к которому пришло современное знание. «Врата красоты ведут к познанию», выражал это в своих терминах Шиллер. «Наука и искусство равно стремятся к познанию истины», говорил еще Карлейль. «Искусство дает форму знания», утверждал Рескин. «Познание истины — это побуждение, которое заставляет ученого делать свои исследования, а художника — создавать свои произведения» (VI, с.558). Здесь, помимо прямого цитирования метапоэтических текстов Пушкина, Баратынского, Лермонтова, Шиллера, упоминаются имена ученого Т.Карлейля, знаменитого английского историка и публициста, историка литературы Дж.Рескина, не менее знаменитого английского историка искусства и моралиста. Имеется и косвенное

цитирование статьи (и доклада) А.Блока «О назначении поэта» (1921).

Если двигаться дальше, можно обнаружить отсылки науковедческие и искусствоведческие («Метод науки — анализ; метод поэзии — синтез»), логические («По существу все научные истины суть аналитические суждения. Суждение «человек смертен» есть аналитическое раскрытие того, что уже скрывается в понятии «человек». Собственно говоря, все возможные научные истины уже должны быть заключены impliciti в аксиомах науки»). Как видим, соблюдается терминологическая точность, строгость научного синтаксиса. Используются данные естественнонаучного знания («Все наши «законы природы» и «аксиомы», в действительности, только относительные законы и относительные аксиомы... Это относится даже к тому, что еще недавно почиталось «законами физики», даже к аксиомам математики...»). Психологические данные, а также химия, экономика, социальная действительность – вот далеко не полный перечень наук, к которым обращается Брюсов (проанализирован только фрагмент текста – 4 страницы).

Особенностью метапоэтики и свидетельством ее «научности» является множество открытий, опережающих научное знание. Открытиями характеризуются многие метапоэтические тексты Брюсова.

Идея синтеза, в том числе науки и искусства, бродила в умах многих выдающихся художников начала века – Вл.Соловьева, Вяч.Иванова, Скрябина, Чюрлениса, Н.Рериха, Хлебникова, Кандинского, Мейерхольда, Эйзенштейна и др. Исследователи останавливаются на некотором сходстве позиций этих художников. Так, В. Дельсон отмечает: «...музыку Скрябина любят сравнивать с поэзией Блока. Для этого, несомненно, имеются достаточные основания. Но никогда, к сожалению, не сравнивают его позднее творчество (и творческий метод) с поэзией Брюсова, с его космогоничностью, рационализмом, логизированием. Не проводят параллели между конструктивностью форм позднего Скрябина и поразительной конструктивностью, скажем, поэмы "Светоч мысли"... Брюсова, с ее уникальной схематичностью, закругленностью, кольцеобразностью строк, строф и всего целого. Ведь «Венок сонетов» – это своего рода

«кристаллическая поэма», и по теме, и по форме ассоциирующаяся с «шарообразной» кристалличностью «Прометея»[2].

Формирование Брюсова, как и многих других художников, проходило в период ломки классического и становления неклассического знания о мире. Отказ от механической картины мира, понимание относительности теории и картины природы в противовес единственно истинной модели, критическое начало, внесенное специальной теорией относительности Эйнштейна (1905 г.), парадоксальность ее выводов, вступивших в конфликт с так называемым «здравым смыслом», привело к отказу от застывших, «окончательных» концепций мира. «В противовес идеалу единственно истинной теории, «фотографирующей» исследуемые объекты, допускается истинность нескольких отличающихся друг от друга конкретных теоретических описаний одной и той же реальности, поскольку в каждом из них может содержаться момент объективно-истинного знания», – утверждают философы[3].

Творчество Брюсова многочисленными нитями связано с естественнонаучным знанием его времени (Эйнштейн, Резерфорд, Бор, Циолковский, Чижевский). «Я интересуюсь, – говорил Брюсов, – не только поэзией, но и наукой, вплоть до четвертого измерения, идеями Эйнштейна, открытием Резерфорда и Бора... Материя таит в себе неразгаданные чудеса... Что такое душа, как не материальный субстрат в особом состоянии!»[4]. Его интересуют проблемы логики (Н.Васильев), лингвистики (Гумбольдт, Потебня), философии (Лейбниц, Спиноза, Кант, Гегель), эстетики (Гегель, Шопенгауэр, Ницше, Соловьев) и многие, многие другие вопросы. Но вряд ли правильно говорить о «научной прививке» к его творчеству. Оправданной здесь будет ссылка на герменевтиков, считающих, что «в произведении искусства постигается истина, недостижимая никаким иным пу-

---

[2] Дельсон В.Ю. Скрябин. М. 1971. С.212.

[3] Степин В.С. Научное познание и ценности техногенной цивилизации. // Вопросы философии. 1989. N 10. С.13.

[4] Муравьев Вл.Б. Неопубликованные и незавершенные повести и рассказы // Литературное наследство. Т. 85. М. 1976. С.71.

тем»[5]. Утверждая, что поэтическое произведение приводит к синтетическому суждению (через образы), Брюсов подчеркивал, что в подлинном создании поэзии «это суждение всегда – широкая новая мысль, равноценная лучшим завоеваниям науки, так как сущность поэзии – идеи, а не что иное» (VI, с.570). Поэзию и науку роднит, по Брюсову, познание истины. Метод ученого – анализ, художника – синтез. Научный вывод «непременно должен быть связан с ранее известными научными законами так, чтобы новое утверждение оказалось частным случаем одного или нескольких из них. ... новая научная истина всегда должна явиться аналитическим раскрытием одной из прежде известных истин», – пишет Брюсов в статье «Синтетика поэзии» (VI, с.559).

Если наука идет от представления к понятию, то поэзия, наоборот, претворяет понятия в целостные представления («... как бы конкретные явления или предметы»), хотя за каждым таким представлением скрыта «некая условная «истина», взятая аксиоматично» (VI, с.562). Поэзия и есть синтез двух или нескольких истин в новую. В определенной степени Брюсов здесь перекликается со взглядами Вл.Соловьева, считавшего, что «художество вообще есть область воплощения идей, а не их первоначального зарождения и роста»[6]. В то же время, по мысли Брюсова, основная идея произведения – X, искомое, и она – результат творчества. Таким образом, по Брюсову, свершение истины в произведении – это, с одной стороны, восприятие некоторых аксиом; с другой, как бы открытие их заново – через воплощение идеи в представлении. Элемент представления (эйдос) выдвигается на первое место[7]. Здесь явно влияние, с одной стороны, феноменологии (Гегель, Кант, Гуссерль), с другой стороны, эстетики символизма, и в первую очередь, Вл.Соловьева, считавшего, что художественное произведение – это «ощутительное изображение какого бы то ни было предмета и явления с точки зрения его окончательного состояния, или в свете будущего мира»[8]. По Брюсову, двум типам творчества (научного и художественного) соответствует два типа речи – научная и поэтическая. Два типа речи оперируют предельно противопоставленными категориями: научная – терминами (в основе – понятия), поэтическая – образами (в основе – представления). Если к одному объекту (образу) подойти с точек зрения науки и искусства, выводы могут оказаться взаимоисключающими. Такой эксперимент Брюсов проводит с «Пророком» Пушкина. Пророк – «образ человека, «преображенного божьей волей», под которым скрыта определенная мысль: «вдохновение поэта – божественно» (VI, с.563). С точки зрения науки, – этот «вывод ложен», с точки зрения искусства, он оправдан, а значит истинен. Мы можем прийти к принципу: взаимоисключающие точки зрения дополняют друг друга как формы проявления двух разных видов познания. И более того, здесь мы приходим к выводу не только о дополнительности научной и поэтической картин мира. Брюсов впрямую подводит нас к идее относительности каждой из них. В итоге поэтическая мысль может быть воспринята «только при условии, что мы станем на точку зрения поэта» (VI, с.564). Статья «Синтетика поэзии» написана в 1924 году. Но гораздо раньше появились знаменитые «Истины» (1901), где высказываются аналогичные парадоксы. А разве не парадоксальны уже самые ранние стихотворения поэта?

Так, «Творчество» (1895), с одной стороны, предельное воплощение канонов символизма и связанного с ним импрессионизма, с другой, оно имеет антиномичное (парадоксальное) строение, которое позже Брюсов назвал главным принципом всякого художественного произведения. Внешняя размытость очертаний творческого процесса компенсируется очень жесткой и строго симметричной гармонической организацией (рекуррентные отношения – симметрия золотого сечения, – строящиеся на повторе последнего стиха предшествующей строфы во втором стихе последующей строфы и возврате к основным смысловым точкам в последней строфе уже на новом витке). В результате – формула-парадокс, один из первых парадоксов в творчестве Брюсова – «тайны созданных созданий», – представ-

[5] Гадамер Х.-Г. Истина и метод. М. 1988. С.40.
[6] Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства // Собр. соч. Вл.С.Соловьева. 2-е изд. СПб. 1886-1894. С.90.
[7] См. об этом: В.Я.Брюсов. Основы стиховедения. М. 1924. С.8.
[8] Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства. С.85.

ляющий собой соединение взаимоисключающих характеристик одного и того же объекта: «тайны» и «создания».

Парадоксальное сочетание поэтического таланта и аналитизма позволило Брюсову во многом опередить время, во многом оказаться «с веком наравне». Физики, например, считают, что некоторые из утверждений Брюсова (цитируется обычно статья «Истины») «почти дословно предвосхищают формулировки Н.Бора»[9] – имеется в виду общенаучный принцип дополнительности. Эта и многие другие статьи Брюсова предвосхищают открытия неклассической логики («закон исключенного четвертого» Н.Васильева)[10], а также индетерминизм современного знания[11] и те основы ситемного подхода, которые ведут от анализа к синтезу – от системной диады к системной триаде, получающей в новейших теориях широкое распространение[12].

Следует заметить, что, определяя науку и искусство как две формы познания, вслед за достаточно часто цитируемым Брюсовым А.А.Потебней, он противопоставлял их по методу (как указывалось, метод науки – анализ, поэзии – синтез). Важно отметить также, что «научная поэзия» рассматривалась поэтом как явление автономное – это вид творчества, в котором «смешаны методы искусства и науки», в результате «своей конечной цели они достигают преимущественно иными средствами, нежели средства искусства» (VI, с.567-568). Так что научной поэзии, которой, как известно, увлекался сам поэт[13], отведено место промежуточное между наукой и искусством – это своеобразный синкризис, закономерный и для научного и для художественного творчества Брюсова, в чем-то напоминающий синкрисис древних: «Заметим, – пишет Брюсов, – что древние не

[9] Пономарев Л.И. Под знаком кванта. М. 1984. С.160.

[10] См. об этом: Васильев Н.А. Воображаемая логика. М. 1989.

[11] Об этом см.: Башляр Г. Новый рационализм. М. 1987.

[12] Баранцев Р.Г. Системная диада – структурная ячейка синтеза. // Системные исследования. Методологический проблемы. М. 1988. С.193-209.

[13] См. об этом: Брюсов В.Я. Научная поэзия // Брюсов В.Я. Избранные сочинения. В 2 т. Т. II. М. 1955; а также В.Я.Брюсов и научная поэзия // Труды Самаркандского государственного университета им. А.Навои. Новая серия. В N12 3.4.1. Самарканд. 1963.

знали вражды между наукой и искусством. В хороводе девяти муз Эрато, покровительница элегии, шла рядом с Клио, ведавшей историю, и Полигамия, властительница лирики, держала за руку Уранию, богиню астрономии»[14].

Как же определяется Брюсовым истинно поэтическое произведение? Такое определение находим в статье «Синтетика поэзии»: «… Типическое произведение поэзии есть синтез двух образов, в которых воплощены две идеи. К этому синтезу подходят через ряд вспомогательных синтезов. И каждый «поэтический образ» (в узком смысле этого слова) есть также синтез двух представлений. Поэтическое произведение… есть система синтезов» (VI, с.567).

Идея поэтического синтеза — это центральная идея русской ономатопоэтической парадигмы (Потебня, Овсяико-Куликовский и др.); она воплощена в творчестве многих символистов (Вл.Соловьев, А.Блок, Вяч.Иванов, К.Бальмонт и др.), наиболее полно реализовалась в центральной категории эстетики символизма – символе. Вл.Соловьев видел совершенную жизнь, предварение которой заключает в себе истинное художество, в «свободном синтезе» божественного и человеческого элемента, не в поглощении человеческого элемента божественным, а именно во взаимодействии, как бы мы сейчас сказали, взаимодополнении. В основе его концепции всеединства – понимание солидарности всего сущего: «…совершенная красота не как отражение идеи от материи, а действительное ее присутствие в материи – предполагает прежде всего глубочайшее и теснейшее взаимодействие между внутренним или духовным или вещественным бытием»[15] . В определенной трансформации в сторону «переживания художника» (А.Белый, Вяч.Иванов) раскрывается концепция Вяч.Иванова, связанная с идеями Вл.Соловьева, – «…о символическом искусстве можно сказать, что принцип его действенности – соединение по преимуществу, соединение в прямом и глубочайшем значении этого слова. Сочетаются двое третьим и высшим. Символ, это третье, уподобляется радуге, вспыхнувшей между словом-лучом и влагою ду-

[14] Брюсов В.Я. Научная поэзия. С.208.

[15] Соловьев Вл.С. Общий смысл искусства. С.81, 85.

ши, образовавшей луч… И в каждом произведении истинно символического искусства начинается лестница Иакова»[16].

Даже из приведенных фрагментов видно, что в основе символического синтеза лежит системная триада, хотя, как известно, символисты широко оперировали диадами: представление о поэзии «как об отражении двойной тайны — мира явлений (феномен) и сущностей (ноумен), символика верха-низа, дуализм дня и ночи как мира чувственных «проявлений» и мира «сверхчувственных откровений», союз Аполлона и Диониса, «их неслиянность и нераздельность, осуществленное… двуединство в каждом истинном творении искусства» (Вяч.Иванов).

Диада, как известно, орудие анализа, триада – синтеза. В произведениях символистов мы находим то и другое, хотя явное предпочтение, когда говорится о целостном произведении символического искусства, и символе вообще, отдается триаде. По мысли Вяч.Иванова, символизм «обнимает» две различные вещи: это «…речь об эмпирических вещах и отношениях и речь о предметах и отношениях иного порядка, открывающегося во внутреннем опыте, – иератическая речь пророчествования. Первая речь, ныне единственно нам привычная, будет речь логическая, вторая … будет речь мифологическая, основною формою служит «миф», понятый как синтетическое суждение, а сказуемое – глагол; ибо миф есть динамический вид (modus) символа, – символ, созерцаемый как движение и двигатель, как действие и действенная сила»[17].

В анализе «синтеза поэзии» Брюсов идет наиболее конструктивным путем. Следуя примеру В. фон Гумбольдта, он применяет в исследовании научный анализ (рассматривая конкретные художественные произведения, например, «Пророк» Пушкина) и синтез (теоретические работы, поэтические произведения).

Итак, «всякое произведение есть синтез двух (или большего числа идей)» (VII, с.180). Это положение Брюсов считает

[16] Иванов Вяч. Мысли о символизме // Борозды и межи. М. 1916. С.149.
[17] Там же. С. 129.

«предпосылкой» всякой поэтики, «имеющий возникнуть как наука» (там же). В основе соотношения двух идей в произведении лежит антиномия, которую, анализируя «Пророк» Пушкина, Брюсов назвал «существом всякого истинно художественного произведения» (VII, с.181). В основе антиномии, как известно, лежит антитеза, то есть соединены взаимоисключающие положения: «Где есть такая антиномия, неразрешимая аналитическими методами науки, вступает в свои права искусство, в частности поэзия, достигающая синтеза своими приемами образности и наглядности»… «Антиномия налицо: «поэт – простой смертный» и «поэт, который не простой смертный» А=А и А не А. Синтез этих двух людей и будет… искомым… Х…» (VII, с.181).

Вопрос об антиномии интересовал Брюсова не только как художественная задача. Антиномия интересует Брюсова как философская, логическая и общенаучная категория. В статье «Истины» (1901) Брюсов, несомненно, перекликавшийся с антиномиями, установленными Кантом, отходит от кантианского положения о том, что антиномии должны предохранять разум от тщетной попытки познать мир «вещей в себе» и возводит антиномию в один из принципов общенаучного познания: «Для мышления нужна множественность, – независимо от того, будет ли она дроблением Я или предстанет как что-то внешнее. Мысль и общее, жизнь, возникает из сопоставления по меньшей мере двух начал. Единое начало есть небытие, единство истины есть бессмыслие. Не было бы пространства, не будь правого и левого; не было бы Нравственности, не будь добра и зла. Множественность начал – вот третья аксиома мышления. Мыслители, словесно оспаривающие эти три аксиомы, бессознательно принимают их, без веры в них никакое рассуждение невозможно» (VI, с.56).

Опираясь на «поэтический критерий», Брюсов конструирует новую логику, которая в настоящее время именуется как неклассическая. Его мысль о том, что «суждение, прямо противоположное истине, в свою очередь, истинно» и что «ценная истина непременно имеет прямо противоположную» (VI, с.57), почти буквально предваряет выводы русского логика Н.Васильева о законе исключенного четвертого и датского фи-

зика Н.Бора о глубоких истинах («deep truths»), в основе которых лежат взаимоисключающие определения одного и того же объекта[18].

Так как первая логическая работа Н.А.Васильева была опубликована в 1910 году[19], а статьи Н.Бора, в которых формируется принцип дополнительности, вышли в 20-е – 30-е годы[20], можно предполагать, что суждение Брюсова о «ценных истинах» – явное научное открытие. Можно возражать этому – ведь в философской литературе, а также в поэзии (Новалис – в западноевропейской, Лермонтов – в русской) можно найти множество перекличек с «Истинами» Брюсова. Но важно, что поэтическая логика была распространена Брюсовым на общенаучное знание, возведена в ранг истины. Поэзия получила научный закон, а наука обогатилась поэтическим критерием.

Дело в том, что классическое научное знание опирается на классическую логику, и в ней господствует закон исключенного третьего, согласно которому из двух противоречащих высказываний в одно и то же время и в одном и том же отношении одно непременно истинно, другое, соответственно, ложно, и третьего не дано. Аристотель в «Метафизике» писал: «Равным образом не может быть ничего посередине между двумя противоречащими <друг другу> суждениями, но об этом <субъекте> всякий отдельный предикат необходимо либо утверждать, либо отрицать»[21].

В 1910 и далее последовательно год за годом казанский логик Н.Васильев публикует статьи «Воображаемая логика», «Логика и математика» и ряд других, в которых выводит «закон исключенного четвертого». Основанием для воображаемой логики Васильева послужила «Воображаемая геометрия» Лобачевского, в которой ставилась под сомнение универсальность Евклидовой геометрии. В противоположность эмпирическому и

[18] Фейнберг Е.Л. Научное творчество Нильса Бора // Нильс Бор. Жизнь и творчество. М. 1967. С. 92.

[19] Смирнов В.А. Предисловие к избранным трудам Н.А.Васильева // Н.А.Васильев. Воображаемая логика. М. 1989. С.7.

[20] Нильс Бор. Избранные научные труды. Т.II. М. 1971.

[21] Кондаков Н.И. Логический словарь-справочник. М. 1975. С.213.

реальному закону противоречия в понимании Васильева, существует логика понятий, по которой возможно, что «в каком-нибудь объекте совпадут зараз основания и для утвердительного и для отрицательного суждений»[22], то есть А есть Б и А не есть Б могут быть в одном и том же отношении и в одно и то же время истинными.

Любопытно отметить, что начинал Н.А.Васильев как поэт-символист. Известно, что в 1904 году Брюсов дал рецензию на сборник стихов Васильева «Тоска по вечности» (1904), признав его «своим»[23].

Есть мир иной, мир беспечальный,
Где все единство без конца,
Где каждый атом, близкий, дальний
Лишь части одного кольца.

Там волк покоится с овцою,
С невинной жертвою палач,
Там смех смешался со слезою,
Затихнул жизни скорбный плач.

«В стихах Васильева, – пишет В.А.Бажанов, – рисуется мир, по своим свойствам кардинально отличающийся от нашего, мир воображаемый, фантастический, в котором… в одном и том же объекте совпали бы основания для утверждения и отрицания»[24].

Интересно отметить и то, что гораздо позже, в 1924 году, Брюсов пишет стихотворение «Мир N измерений», в котором явно солидаризируется с мыслями Васильева, поэта и логика.

У Васильева читаем:

Мне грезится безвестная планета,
Где все идет иначе, чем у нас[25].

У Брюсова:

Но живут, живут в N измереньях

[22] Васильев Н.А. Воображаемая (неаристотелева) логика // Васильев Н.А. Воображаемая логика. С.63.

[23] Там же. С.215.

[24] Там же. С. 214.

[25] Там же.

Вихри воль, циклоны мыслей, те,
Кем смешны мы с нашим детским зреньем,
С нашим шагом по одной черте!
(«Мир N измерений»)

Интересно, что, как и Брюсова, Васильева интересовала поэзия Эмиля Верхарна. Брюсов в письме Верхарну (1910) упоминает переводы его стихов, и в том числе, книгу: Эмиль Верхарн. Обезумевшие деревни. Перевод Н.Васильева, 1907[26].

Работы Н.Васильева мало кому известны. О них вспомнили в связи с распространением неклассической квантовой логики, начало которой положил Н.Бор. «Истинность высшей мудрости, – считает он, – является не абсолютной, а только относительной…, поэтому противоположное высказывание также правомерно и мудро». Бор пояснял это на следующем примере: «Бог есть» – выражение высшей мудрости и правды, и, наоборот, «Бога нет» – тоже выражение высшей мудрости и правды»[27]. Заметим, что, характеризуя свет (волны и частицы), он столкнулся с трудностями наименования такого рода явлений и применил по отношению к одному и тому же объекту два взаимоисключающих понятия. У Брюсова в «Истинах» находим: «Противоположное невозможно лишь словесно…» (VI, с.57).

Итак, мы видим, что Брюсов не был простым иллюстратором научных идей в поэзии. Он сформулировал один из главных поэтических критериев и перенес его на общенаучное знание (по такому пути шел и Н.Васильев). Н.Бор открыл принцип дополнительности, подкрепив его идеей языковой двусмысленности, и потом уже стал переносить его на гуманитарное знание. Ученые утверждают, что принцип дополнительности — «поэтическое начало в научном познании»[28]. Таким образом, мир N измерений Брюсова, «мир иной» Васильева, микромир Бора – это мир вероятностный. По этому признаку коррелируются мир природы и поэтический мир. Принцип Бора «единство знаний» основан на этой корреляции.

[26] Литературное наследство. Т.85. С.597.
[27] Дирак П. Многогранность личности Нильса Бора // Нильс Бор. Жизнь и творчество. М. 1967. С.24.
[28] Данин Д. Нильс Бор. М. 1978. С.282.

Важно отметить, что Васильев, переведя логику в иное измерение, отмечал, что формальная аналогия содержания неевклидовой геометрии и неаристотелевой логики заключается в том, что «дихотомия нашей логики и нашей геометрии (имеются в виду классические науки – К.Ш.) переходит в трихотомию воображаемых дисциплин»[29]. В рассмотрении поэтического синтеза Брюсов опирался на антиномию, которая достигает синтеза в соединении взаимоисключающей пары идей. Таким образом, налицо диада, переходящая в триаду (она восходит к триаде Гегеля) – тезис – антитезис – синтез. Соотношение синтезов в произведении определяется как вероятностное: «…не всегда встречается отчетливое построение тезы, антитезы и синтеза. Иногда дается синтез трех и большего числа идей; иногда синтезы нескольких пар идей и потом синтез этих синтезов взятых как тезы и антитезы; иногда одна из идей не выражена, а подразумевается, и т.д.» (VI, с.566). Творчество поэтическое у Брюсова строится по аналогии с творчеством языковым (вспомним антиномии языка Гумбольдта, Потебни). Интересно, что системной триаде, лежащей в основе поэзии, как это обнаружил Брюсов, соответствует трехмерность языка (отмечают ученые в работах последних лет)[30].

Что же касается системной триады, то она как продолжение логики N измерений в неклассическом знании ныне рассматривается как «структурная ячейка синтеза»: бинарные отношения оставляют нас в мире одномерных актов мышления, триада «дополняет многие диады» до более гармоничных комплексов, находя недостающие элементы[31]. Можно предполагать, что триада – основа гармонической организации поэтических произведений, где господствуют рекуррентные отношения: задаваемая система инвариантов – их вариация – возвращение к основным семантическим точкам на новом витке смысла.

[29] Воображаемая логика. С.81.
[30] См., например,: Степанов Ю.С. В трехмерном пространстве языка. М. 1985. С.3.
[31] Баранцев Р.Г. Системная триада – структурная ячейка синтеза // Системные исследования. Методологические проблемы. М. 1988. С.197.

Следует отметить и то, что индетерминизм как основа неклассического знания, противопоставляясь жесткому детерминизму классических теорий, предполагает фундаментальную амбивалентность как основу поэзии[32]. Такой взгляд не противоречит диалектике, но дополняет ее качественно новыми отношениями[33].

Итак, поэтическое воображение и аналитизм ученого дали свои плоды: Брюсов оказался поэтом в ряду ученых и ученым в ряду поэтов, стоявших у истоков неклассического знания. В его теории осуществилась корреляция принципов, репрезентируемых поэтическим текстом, с принципами, рожденными в системе развития научного знания.

Следует отметить, что это не короткий эпизод в науке. Идеи, у истоков которых стоял Брюсов, впоследствии развивались, обогатились новыми открытиями. В первую очередь это надо отнести к понятиям «нечетких множеств», «нечеткой логики». Это множества с нечеткими принципами, когда переход от принадлежности элементов множеству к непринадлежности их множеству происходит постепенно, не резко. Понятие нечеткого множества родственно понятию о реальном типе, где элементы объема этого понятия образуют некий упорядоченный ряд по степени принадлежности нечеткому множеству, в котором одни подмножества нечеткого множества связаны с другими недостаточно определенными «текучими» переходами, где границы множества недостаточно определены. К числу понятий о реальных типах относятся «справедливая война», «храбрый человек», «управляемая система», «реалистическое произведение»[34]. Идея такой логики принадлежит американскому математику Л.Заде. Этот новый вид неклассической формальной логики ученые ставят в одну парадигму с логикой Н.А.Васильева, Р.Лукасевича и др.: «Вследствие неопределенности интервалов и неопределенности состояний изменяющегося предмета предполагается

[32] Башляр Г. Новый рационализм. М. 1987. С.357.

[33] См. об этом: Принцип дополнительности и материалистическая диалектика. М. 1976.

[34] Заде Л. Основы нового подхода к анализу сложных систем и процессов принятия решений // Математика сегодня. М. 1974. С.122.

временная интервальная паранепротиворечивая семантика, допускающая истинность как высказывания А, так и не-А. Кроме временных интервалов с переходными состояниями, наше мышление имеет дело с так называемыми «нечеткими понятиями» (нежесткими, расплывчатыми, размытыми – fuzzy), отражающими нежесткие множества»[35].

Если структурировать данные о метапоэтике, то эта структура представляет собой соотношение нечетких множеств, подвижных семантических систем. В одном случае, метапоэтика – это уже почти наука (например, Брюсов), в другом – почти искусство (например, Бальмонт). В работе К.Д.Бальмонта «Поэзия как волшебство» (1915) читаем: «Две строки напевно уходят в неопределенность и бесцельность, друг с другом несвязанные, но расцвеченные одною рифмой, и глянув друг в друга, самоуглубляются, связуются, и образуют одно лучисто-певучее целое. Этот закон триады, соединение двух через третье, есть основной закон нашей Вселенной… Давно было сказано, что в начале было Слово. Было сказано, что в начале был Пол. И в том и в другом догмате нам дана часть правды. В начале, если было Безмолвие, из которого родилось Слово по закону дополнения, соответствия и двойственности»[36]. Этот текст содержит множество цитат, отсылающих нас к метапроизведениям символистов (Блок, Брюсов), к научному знанию (триады синтеза), Библии и т.д. Это в высшей степени поэтичное (ритм, звукопись, образность) произведение содержит одно из ключевых слов научного знания первой половины XX века — дополнительность, — которое получило терминологическую разработку уже в работах датского физика Н.Бора (20-30 годы XX столетия). Общенаучный принцип дополнительности отвечает требованиям целостности научной теории, является особым проявлением симметрии. Этот принцип основывается на неклассической логике, связан с понятием синтетики, содержит в себе характеристики «глубокой истины» и широты описания, рассматривается как критерий красоты и совершенства теории, являющейся не только отражением гармонии материального мира, но в нем обнару-

[35] Гейтманова А.Д. Логика. М. 1995. С.389.

[36] Бальмонт К.Д. Поэзия как волшебство. М. 1915. С.8.

живается красота логических построений. Он вбирает в себя чистые описания, соответствующие антиномичности в структуре объекта, и, самое главное, в процессе его построения и обоснования возникает языковая ситуация, сходная со спекулятивным поэтическим языком – привести в соответствие взаимоисключающие противоположности для характеристики одного и того же объекта с помощью определенной языковой структуры, означающей гармонический охват противоположностей. Кроме того, дополнительность в системе поэтического языка – это его объективное свойство, и оно само репрезентирует применение этого принципа. Важно отметить, что принцип дополнительности, как и принцип симметрии, свидетельствует о «единстве знания» (Бор), тем не менее по-разному проявляющему себя в научной теории и в искусстве, в частности, поэзии, и, конечно, в метапоэтике, где искусство, наука, различные ее парадигмы находятся в дополнительных отношениях.

Таким образом, метапоэтика в своем развитии часто эксплицирует то, что поэзия «схватывает», не рассуждая. Отсюда множество неоцененных открытий в ее системе, опережающих научное знание и могущих быть оцененными только тогда, когда оно станет явным, научно разработанным. Одна из черт метапоэтического дискурса – его энциклопедизм, в полной мере свойственный такому универсальному художнику и ученому, как Брюсов.

А.П. АВРАМЕНКО

БРЮСОВ О МАСТЕРСТВЕ ПУШКИНА

Сама по себе тема «символисты и Пушкин» – интереснейшая область исследования литературного наследия Серебряного века. Будучи художниками, чья романтическая порода изначально определялась господством личностного начала в их искусстве, все члены ордена символистов, хотя и были творцами, «заимствующими краски со всех палитр и звуки со всех клавиров» (Т.Готье), все же вполне определенно находились в русле тех направлений русской литературы, которые на исходе X1X века обозначили свою антиреалистическую тенденцию. И таким образом, их своеобразная конфронтация с Пушкиным была до некоторой степени неизбежной. Правда, сознавая исключительную значимость его для русской литературы и , шире, для русской культуры вообще, они, даже выдвигая в качестве новых кумиров Тютчева и Фета, «отрекались» от Пушкина как бы с извинениями и реверансами. Мережковский, называя поэзию Пушкина мудрой и вещей, сокрушался, что она именно из-за этих своих драгоценных качеств все же менее современна, чем поэзия великих русских романтиков; Бальмонт, напротив, полагал, что в силу своей подчеркнутой сосредоточенности на действительности Пушкин царит во времени, но ему не хватает силы проникновения в «тайное», в «вечное», он не захватывает «стихии чуждой, запредельной... хоть каплю» (Фет). Однако, люди широчайшей культуры и образованности, какими были все без исключения символисты, деятели нового искусства, даже восстав против односторонней социологической направленности реализма, никогда не покушались на дорогие имена русских классиков, не призывали «сбросить их с парохода современности», как на том настаивали позже забияки-футуристы. Более того, в силу изначальной крепкой связи с отечественной литературной традицией, каждый из них, сознавая свою конечную зависимость от всепроникающего гения Пушкина, не упускал случая подчеркнуть свое благорасположение к нему. Были среди них и те, для кого обращение к творческому опыту Пушкина стало не только развивающими уроками мастер-класса, но

заложило основы своеобразной Пушкинианы, созданной поэтами Серебряного века как свидетельство не просто любви и уважения потомков к великому предку, но проявление кровной связи и нерасторжимого единства русской литературы в вековой ее протяженности от начала X1X до начала XX веков. Значимы здесь имена Андрея Белого, В.Иванова, А.Блока, позже – О.Мандельштама, А.Ахматовой, В.Ходасевича. И первый из них – конечно, Брюсов.

Пушкинские штудии Брюсова – значительная и очень важная часть его творческого наследства; даже количественно (свыше 80 работ!) они требуют к себе уважительного отношения, но сверх того – время работы над ними (около двадцати пяти лет, почти весь творческий путь поэта) свидетельствует о постоянной обращенности Брюсова к тайне Пушкина-поэта, к личности Пушкина, выявляет всегдашнее стремление мэтра символизма сделать достоянием современников (не исключая и себя!) драгоценный поэтический опыт великого предшественника. Наиболее значительны все же те брюсовские статьи о Пушкине, которые написаны в последние 12-15 лет его жизни, уже зрелым мастером, достаточно искушенным в тайнах поэзии; их можно бы объединить рубрикой не просто поэт о поэте, но мастер о мастере; именно в этом их особая ценность и значение. Правда, необходима существенная оговорка. Те из них, что создавались в первые годы советской власти, испытали на себе и отчетливо выявляют диктат нового политического режима: когда Брюсов пытается исследовать идейно-тематическую составляющую пушкинских произведений, он откровенно в духе времени, утверждавшем, что революционность и антисамодержавность искусства и есть его высшее, если не единственное достоинство, хвалил Пушкина за якобы навсегда сохранившийся в нем бунтарский дух. Так, в статье с характерным названием «Пушкин и крепостное право» он решительно не соглашается с теми, кто утверждает, будто Пушкин был радикалом в юности и монархистом, «царистом» в последние годы, и обещает специальное обширное исследование в будущем с целью доказать: «Пушкин до конца жизни остался верен «вольнолюбивым надеждам» своей юности»[1]. И это при всем при том, что ему хорошо известно авторство Пушкина в гимне «Боже, царя храни» и он даже частично анализирует его (См.: VII, с.94). Повторюсь, таков был цвет времени, и не один Брюсов усугублял революционность русской классики в соответствии с бескомпромиссностью эпохи. Например, даже Андрей Белый, антропософ и символист, кого называют наиболее сохранившим приверженность принципам нового искусства, тогда же в известной лекции «Пушкин и мы», прочитанной в той же Государственной академии художественных наук (ГАХН), где много читал своих работ Брюсов, но уже без него (февраль 1925 г.), – настойчиво называл Пушкина не иначе как поэтом-декабристом, а самого себя (выразительная подробность) последовательно причислял к пролетарским поэтам.[2]

Но брюсовский анализ поэтического мастерства Пушкина – драгоценное обретение отечественного литературоведения. Можно, не боясь преувеличений, утверждать: то, что увидел Брюсов в арсенале Пушкина взглядом поэта, искушенного в литературных баталиях и в литературной работе, до него не отмечалось никем; более того, и через добрую сотню лет, в наши дни, кропотливость исследований Брюсова, всесторонний анализ пушкинской лаборатории стиха остается непревзойденным. Это особенно значимо, если учесть, что по существу общим местом в работах о Пушкине, начиная, кажется, еще с Белинского, стало утверждение о стремлении поэта к простоте, краткости, ясности и точности выражения поэтической мысли (и прозаической, впрочем, тоже). Эти качества даже без обиняков стали называть пушкинским стилем литературы (в противоположность, например, сказовому, орнаментальному стилю Гоголя). Надо признать, символисты первыми восстали против приземленно-упрощенного истолкования пушкинской простоты; и А.Блок и А.Белый не раз говорили об обманчивости пушкинской ясности. Для Брюсова это аксиома; все его статьи по существу подчине-

[1] Брюсов В. Собрание сочинений. В 7 т. М. 1973-1975. Т.VII. С.125. Далее ссылки на данное издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

[2] РГАЛИ, фонд 53, оп.1, ед.хр.95.

ны единой цели: опрокидывая расхожее представление о Пушкине как о некоем природном поэтическом органе, о поэте, который как бы сам не ведал истоков своей поэтической легкости, показать совершенство пушкинской поэтической системы, стройной и гармоничной, при том имеющей глубочайшее наполнение, порожденной и созданной не только сладкозвучным природным гением, но колоссальнейшим, не знающим аналогов в русской литературе трудом поэта. В этом случае, такова мысль Брюсова, стройность и гармоническое совершенство произведений гения как бы затушевывают, обманчиво скрывают от поверхностного взгляда колоссальнейшую работу, проделанную поэтом по шлифовке своих созданий.

Самое драгоценное в Пушкине для Брюсова – сочетание исключительного природного дара с подвижническим трудолюбием. Первый фактор был особенно значим в самом начале творческого пути поэта, когда тринадцатилетний мальчик уже явил себя искусным стихотворцем, не просто пишущим стихи, чем чаще всего грешат в юности все молодые люди, но обнаружив в столь раннем возрасте понимание и постижение специфики поэтической техники как художественного творчества, овладев с самого начала всеми основными размерами русского стиха – ямбами, хореями, амфибрахиями, дактилями. При этом Брюсов зорко подмечает, как уже молодой Пушкин (и это сохранилось в нем навсегда) вполне сознательно реализует в ритме потенцию заложенного в нем чувства. Так эмоциональная насыщенность пушкинской натуры, бурные переживания молодости нашли свое выражение в предпочтениях ямбу, который у поэта в первой половине 1820-ых годов становится господствующим – по подсчетам Брюсова, он занимает до 90% лирики. И даже в пределах самого ямба Брюсов выявляет характерные подробности: модифицированный четырехстопный ямб (любимейший инструмент Пушкина) поэт усугубляет разнообразием пиррихиев, если ему нужно выразить чувства нежные и страстные («Иль только сон воображенья / В пустынной мгле нарисовал / Свои минутные виденья, / Души неясный идеал»), или использует цезуры для придания стиху необходимой суровости («Подите прочь! Какое дело...», «Выходит Пётр. Его глаза...», «Я проходил пустыню мира...»). Чувства грусти, уныния поэт мастерски

передавал, используя однообразное ритмическое движение хореических стихов («Сквозь волнистые туманы...», «Буря», «Мчатся тучи, вьются тучи...»).

В развитии Пушкина Брюсов выделяет три периода, подчеркивая ту мысль, что даже в продолжение своего короткого по меркам нормальной человеческой жизни пути Пушкин стремительно эволюционировал, открывая всё новые и новые грани таланта. В первые годы поэтического поприща он видел доблесть поэта в пуританском следовании правилам, установившимся в литературе к моменту его вступления туда, отчего в раннем творчестве у него метрика безусловно преобладает над ритмикой. Но уже скоро молодой поэт почувствовал, что ему тесно в рамках канона, и начало 1820-ых годов отмечается Брюсовым как период интенсивного обогащения пушкинской ритмики. Напомним, что это еще было и время напряженной работы поэта по выработке нового литературного языка, соединившего в себе книжную норму и народный стиль разговорной речи, «веселое лукавство русского ума и живописный способ выражаться», как сам он охарактеризовал такой слог применительно к И.Крылову, но вполне относимый и к нему самому.

Годы 1828-1830 Брюсов считает вторым периодом развития поэта, когда в творчестве Пушкина ритмика возобладала над метрикой, достигая высокой выразительности и совершенства. Тут, кстати, важно подчеркнуть, что именно в работах Брюсова, о которых мы ведем речь, и в написанных тогда же (1909) статьях Андрея Белого, усиленно изучавшего формообразующие элементы русского стиха в созданиях классиков XIX века, кристаллизовалось понятие ритма в том виде, как мы понимаем его сейчас, – как сознательное варьирование отклонений от идеальной метрической схемы. Брюсов называл Белого – автора таких статей, как «Лирика и эксперимент», «Магия слов», «Сравнительная морфология ритма русских лириков в ямбическом диметре», « «Не пой, красавица, при мне...» А.С.Пушкина. (Опыт описания)», и книги «Символизм» – своим соратником и единоверцем. Не лишне заметить, что Белый надеялся, присовокупив к этим работам задуманный им словарь рифм, разработать ни мало ни много эстетику как точную науку. Его учение о фигурах ритма, о сравнительной характеристике русских лириков в об-

ласти ритмического богатства (своеобразная табель о рангах) дополнилось собственной книгой ритмических стихов, какой можно назвать созданную на гребне этих увлечений «Урну» (1909). Такой Белый действительно близок Брюсову, считавшему, что совершенное владение приемами стихотворного мастерства, поэтической техникой сокращает время и сберегает силы при создании произведений искусства. (Полагаю, с этим можно и поспорить, но это тема для отдельного разговора). Что же касается разнообразия ритмов у Пушкина, то Брюсов, не стремясь к каким-либо законченным формулировкам, так характеризует новое художническое кредо поэта: «Пушкин стремится разнообразить не размеры и не строфы, а движение стиха и его звучность» (VII, с.66). И с этим нельзя не согласиться.

Периодом максимального совершенства пушкинской техники Брюсову, естественно, видится завершающий период его творчества. В это время, по Брюсову, особенного совершенства достигли под пером Пушкина традиционные и любимые им размеры, прежде всего, конечно, четырехстопный ямб (вершина виртуозности – «Медный всадник», «Клеопатра» и др.). Но непревзойденная заслуга Пушкина-новатора, считает критик, в освоении новых метров, которых до него не разрабатывал никто: склад раешников, склад народных песен («Сказка о рыбаке и рыбке», «Песни западных славян»), совершенно оригинальный, ни на что не похожий склад «Сказки о попе и о работнике его Балде». «К народным размерам Пушкин обратился уже в последний период своей деятельности, когда почувствовал, что его ритмика вполне освободилась от власти метра» – итоговый вердикт Брюсова (См.: VII, с.89).

К чести Брюсова-исследователя надо отметить, что он, не скрывая своего восхищения мастерством гения, отнюдь не ставит себя в положение ученика, поющего дифирамбы своему кумиру. Репутация критика зоркого и объективного, в меру доброжелательного, но и в меру строгого была им заслужена вполне. Даже в отношении Пушкина он позволяет себе характеристики не только сдержанные, но и достаточно резкие: трехсложные размеры у того разработаны менее и не так выразительны, как ямбический диметр, анапест вообще случаен и не стоит ана-

литического акцента, а дактили, в том числе гекзаметры, – и вовсе бесцветны.

Особая страница брюсовской Пушкинианы – анализ звуковой архитектоники произведений великого поэта. Вообще достаточно справедливо считается, что сознательно проявлять внимание к звуковой организации поэтического текста русские поэты начали со времен Фета. Программные поэтические декларации этого замечательного лирика, такие как: «Поделись живыми снами, / Говори душе моей, / Что не выскажешь словами, / Звуком на душу навей» или «Лишь у тебя, поэт, / Крылатый слова звук / Хватает на лету и закрепляет вдруг / И темный бред души, / И трав неясный запах», – своеобразная отправная точка в разработке последующими поколениями поэтов, в первую очередь – символистами, теории обязательности звуковой инструментовки стиха. Брюсов свою сверхзадачу аналитика видит в том, чтобы показать – у Пушкина уже всё было, в частности картина звуковой структуры его произведений глубоко продумана, прочувствована и тщательно организована. Такой, например, элемент звучащей поэтической речи, как рифма, лишь на первый взгляд видится у Пушкина простым и даже традиционным (глагольная рифма, что нередко позволял себе поэт, или часто вспоминаемое шутливое обыгрывание розы - морозы). Брюсов, опираясь на пушкинские тексты, утверждает, что некоторую небрежность в отношении рифмовки, в отдельных случаях вплоть до отсутствия таковой, поэт позволял себе лишь в ранних стихах. Позже в его поэтическом арсенале вырабатываются вполне строгие принципы употребления рифм, соблюдаемые, по мнению критика, «до сих пор»: это прежде всего естественность и своеобразное внутреннее поэтическое табу на использование лексических редкостей, изысканности и вычурности; во-вторых, Пушкин стремиться рифмовать именно слова особо значимые, заставляя таким образом работать сильную позицию слова, то есть Пушкин, как всегда, верен себе - не выпячивая ни одного элемента формы, он добивается абсолютной гармонии стиха. Брюсов говорит об этом очень точно: «Рифма не чувствуется, но своё назначение исполняет» (VII, с.92). И наконец, существенно то, что слово-рифма у Пушкина никогда не искажает естественность русского синтаксиса предложения –

«Нельзя и в прозе расставить слова в ином порядке», – замечает по этому поводу Брюсов. Очень точное наблюдение! Пушкиноведы сегодня сошлись во мнении, что один из краеугольных моментов лингвистического новаторства Пушкина - сближение поэтического языка и языка прозы в единый литературный язык без каких-либо эстетических потерь для художественного текста.

Тот же главенствующий принцип естественности выделяет Брюсов во всей звукотехнике Пушкина, подчеркивая, что именно поэтому пушкинский стих исполнен высокой музыкальности и что как эвритмист (художник слова, добивающийся благозвучия, в частности совершенной стыковки звуков) Пушкин не знает себе равных в русской поэзии и по сию пору (это суждение справедливо и продолженное со времен Брюсова в наши дни). Примеры пушкинских стихов, приводимые Брюсовым, изящны и убедительны: «Отрок милый, отрок нежный», «Трубит ли рог, гремит ли гром», «Бог помощь вам, друзья мои», «Мои утраченные годы», «гордой юности моей», «легко и радостно играет» и др. В другом месте, в статье с точным названием «Звукопись Пушкина» (1923 г.), Брюсов, проанализировав совокупность технических приемов Пушкина или, по терминологии критика, всю систему аллитераций, аллитеративных комплексов и эвфонических построений, – сравнивает Пушкина с другими русскими поэтами, современниками и наследниками (Жуковский, Лермонтов, Тютчев, Фет и символисты) , и сравнение это, увы!, оказывается не в пользу даже этой блистательной плеяды: они не только уступают Пушкину в технике звукописи, они намеренно выпячивают звук в стихе, разрушая живую ткань языка. Заслуга Пушкина в том, что он никогда не жертвовал каким-либо элементом поэзии ради другого; ему равно важны были и ритм, и рифма, и звук, и ... смысл. Всё уравновешено, всё в пропорции, всё было именно таким, каким он хотел чтобы оно было. Любопытно, хотя, видимо, для многих не бесспорно, решительное суждение Брюсова: во всей многовековой мировой литературе лишь два поэта возвышаются над всеми в отношении совершенства звуковой организации стиха – Вергилий и Пушкин.

Как итоговое в ряду брюсовских характеристик звукового мастерства Пушкина приведем его суждение о «Медном Всаднике», которого поэт-критик считал вершинным достижением в этой области не только у самого Пушкина, но и во всей русской литературе: «..."Медный Всадник" (при всей глубине идеи, положенной в его основание) в то же время является вообще замечательнейшим созданием Пушкина по совершенству стиха, придется признать повесть венцом всех созданий великого поэта. Нигде в другом произведении Пушкина четырехстопный ямб не движется так разнообразно и так свободно, как именно в "Медном Всаднике". Нигде поэт не пользуется с большим искусством цезурами, придавая ими совершенно неожиданное движение стиху. Нигде у Пушкина рифмы не звучат так естественно и вместе с тем не способствуют в такой мере яркости образов и картин, как в «петербургской повести». Наконец, именно в стихах "Медного Всадника" Пушкин вполне раскрывает свое искусство живописать звуками: словесная инструментовка достигает здесь того идеала, о котором только мечтают поэты наших дней. Можно сказать, что в "Медном Всаднике", как и в других стихотворениях последних лет жизни, Пушкин достиг вершин своей стихотворной техники и дал еще не превзойденные образцы русской стихотворной речи вообще» (VII, с.99).

Написанная в год смерти поэта-исследователя (1924), статья «Пушкин – мастер» завершает Пушкиниану Брюсова и подводит итог его плодотворнейшего изучения художественного наследства великого классика. Само название статьи формулирует обобщающую мысль Брюсова; при этом слово «мастер» надо понимать не в узко техническом значении, а как выражение всеобъемлющего гения поэта.

Вначале Брюсов буквально повторяет В.Белинского, автора «Литературных мечтаний»: до Пушкина у нас, в России, были писатели и поэты, но литературы не было; не было осознания своих истоков, связей с национальной культурой и культурой других народов; не было ясного понимания необходимости единства служителей Евтерпы и Каллиопы, как не было понимания того, что искусство слова способно решать какие-то общественные задачи. Всё началось с Пушкина. Но для того, чтобы самому стать великим поэтом, Пушкин должен был впитать

всё лучшее, что дала мировая литература в истории человечества, должен был поочередно становиться поэтом разных стран и разных веков, вбирая в себя опыт тысячелетий. Эта мысль устойчива в сознании русских писателей: после современников Пушкина, подводивших первые итоги деятельности великого поэта, ее будет развивать в знаменитой Пушкинской речи Ф.Достоевский; В.Соловьев и вместе с ним многие деятели Серебряного века назовут Пушкина началом всех начал в русской литературе. Последним по времени присоединит свой голос к голосу Брюсова А.Белый; в упоминавшейся лекции «Пушкин и мы» он скажет, что наш поэт умел ощущать в своем Я человечество, что он, будучи и оставаясь всецело русским, умел перевоплощаться в гения иных народов. Брюсов, как всегда, емок и изящен в выражении основополагающей мысли: «Из отзывов Пушкина, рассеянных в его стихах и заметках, можно составить достаточно подробную "Историю всеобщей литературы", – <...> которая представила бы нам отзывы Пушкина о писателях всех стран и эпох» (VII, с.165). Одно только перечисление пушкинских корреспондентов. то есть тех, с кем различима творческая перекличка Пушкина, кто оказал, по мысли Брюсова, влияние на великого русского поэта, впечатляет: Древний восток, антика, средние века, новый восток, Франция, Англия, Испания, Шотландия, Германия, а в пределах России (конечно, современной Пушкину) – Украина, Урал, Польша, Литва, Дон, Бессарабия... В числе мест, творчески «связанных» таким образом с Пушкиным, Брюсов называет и Кавказ, видимо, подразумевая Армению. (См.: VII, с.170-171). И Брюсову можно верить – он всё проверил сам.

В пределах национальной русской литературы обновление, а во многом и создание, начальный импульс Пушкина, считает Брюсов, заметны во всем - во всех областях, родах, во всех основных жанрах - он пересоздал язык, лирику, стих, драму, повесть, роман, новеллу. Да что там жанры! Пушкин воплощал в себе целые литературные школы; Брюсов находит в пушкинских созданиях черты и признаки стилистической манеры псевдоклассицизма, легкой французской лирики, лженародности, сентиментализма, романтизма, а затем всё явленное впоследствии в отечественной словесности, всё выросшее из Пушкина – реа-

лизм, народничество, славянофильство, натурализм, декаденты и символисты (!?), импрессионизм, футуризм (!?). (Любопытно: в этой всеохватности Брюсов сознательно не упоминает акмеистов, которые, казалось бы, ближе других в своих эстетических установках подходили к Пушкину; но Брюсов первым из литературных критиков назвал акмеизм мнимой школой, указал на его призрачные знамена и потому не включал акмеизм в число значимых явлений русской литературы). Не во всем, разумеется, можно согласиться с категоричностью Брюсова, но основной пафос его работ, перекликающийся со знаменитой константой А.Григорьева «Пушкин – наше всё!», убедителен и еще больше укрепляет тех историков русской литературы, кто всю её классику выводит из Пушкина.

М.Л. АЙВАЗЯН

ОБРАЗ НАПОЛЕОНА В ПОЭЗИИ БРЮСОВА

Личность и судьба Наполеона, блистательная и в то же время трагическая, вызвала желание как в западноевропейской, так и в русской литературе, осмыслить его жизнь, понять скрытые пружины этого феномена, но «интерпретация образа Наполеона в творчестве нескольких поколений поэтов и прозаиков заведомо отделяется от исторической оценки французского императора и носит название «наполеоновской легенды»[1]. Традиция русской «наполеоновской легенды» наиболее полно отразилась в творчестве Пушкина, создавшего «сложный сплав черт реального Наполеона и своих представлений о гениях и героя[2].

В.Брюсов, поэт-философ, поэт-историк, создает свой образ Наполеона, представляющий уникальное осмысление мировой художественной мысли, выраженное в индивидуальном авторском восприятии. В 1901 году он пишет оду «Наполеон» и помещает ее в I издание сборника стихов «Urbi et Orbi» в цикл «Оды и послания», вышедшего в 1901 г. в издании «Скорпион». Любопытно, что в этом издании оно имеет двойную датировку (1901, 1903), в рукописи же помечено 26 апреля 1901 г.

Но в последующих изданиях Брюсов переносит стихотворения «Наполеон» и «Мария Стюарт» в сборник «Tertia Vigilia», при этом изменяется и цикл - «Любимцы веков». Как отмечает В.Дронов, это было связано с тем, что по своему содержанию они «продолжают галерею героев эпического масштаба, начатую там», другая причина - в сборнике «Urbi et Orbi» стихи в основном посвящены непосредственному литературному окружению поэта, поэтому эти два произведения выпадали из общего содержания «Од и посланий»[3]. Двойная датировка, по мнению В.Дронова, дает основание предполагать, что Брюсов вновь

[1] Муравьева О. А.С.Пушкин и Наполеон // Пушкин. Материалы и исследования. Т. XIV. Л. 1991. С.5.

[2] Там же. С.32.

[3] Дронов В. Книга В. Брюсова «Urbi et Orbi». // Брюсовский сборник. Ставрополь. 1975. С.110.

возвратился к «Оде» в связи с поездкой в Париж (апрель 1903 г.) и работой над одноименным стихотворением.

Во всяком случае сохранилась рукопись этого стихотворения, свидетельствующая о том, что поэт неоднократно обращался к тексту, что подтверждается и И.М.Брюсовой: «В рукописи восемь строф, печаталось во всех изданиях семь. Во всех изданиях начальные и последние совпадают, кроме небольших разночтений».[4]

При сопоставлении рукописного текста с печатным становится ясно, что в окончательном варианте отношение Брюсова к образу Наполеона становится более четким и определенным:

Ты вышел на борьбу несмело,
Не понимал своей судьбы,
И пред тобой все онемели
Ты ждал опоры – все рабы.

В опубликованном варианте усиливается тема Рока, определяющего судьбу Наполеона:

Ты скован был по мысли Рока,
Из тяжести и властных сил;
Не мог ты не ступать глубоко,
И шаг твой землю тяготил.
(I, с.161)

Он грозный разрушитель, уничтожавший и повергавший в прах всё, что «строилось трудом суровым, Вставало медленно в веках»; «сам изумлен служеньем счастья», он «мировое самовластье / Бросал, как ставку игрока». Непредвиденные, непонятные силы, «скованный по мысли Рока», привели к тому, что

Пьянея славой неизменной,
Ты шел сквозь мир, круша, дробя,
И стало, наконец, вселенной
Невмоготу носить тебя.
(I, с.161)

И как возмездие – бесславный конец его жизни – ссылка на остров св. Елены, где его «увенчала достойным пьедесталом / Со дна встающая скала».

[4] Брюсова И. Примечания // Брюсов В. Избранные сочинения. В 2 т. М. 1955. Т.I. С.659.

В стихотворении Брюсов как по развитию образа Наполеона, так и стилистически продолжает пушкинские традиции. Как отмечает О.Муравьева, «Наполеон, по Пушкину, - сын случая; случай – не случайность, но непостижимая закономерность, «орудие провидения». Наполеон предстает воистину «сыном случая» - не удачливым авантюристом, но выразителем воли провидения».[5]

В тексте произведения встречаются и сквозные пушкинские образы (Вл.Ходасевич): «сын счастья» – «сам изумлен служеньем счастья»; «тебя пленило самовластье» - «и мировое самовластье бросал, как ставку игрока».

Брюсов, как и Пушкин, включает в текст своего стихотворения образ «оторванного листа», свойственный романтической поэзии:

И ты, как лист, в дыханье гроз,
Взвился, и полетел к безлюдью,
И пал, бессильный, на утес.
(I, с.161)

Но уже в этом произведении поэт находит новые аспекты в разработке образа Наполеона. Если у Пушкина «однозначно отрицательная оценка исторической роли и деяний Наполеона сочетается с романтически-восторженной его характеристикой»[6], то у Брюсова даже отдельные переклички с Пушкиным не снимают предельно резкой характеристики Наполеона.

Как верно отмечает Д.Максимов, в нем отразилось тематическое своеобразие брюсовского стиха: «Наполеон» звучит почти как ораторский монолог, а между тем ораторские приемы глубоко скрыты в его фразеологической структуре и отнюдь не доминируют в нем. Разгадка этого явления заключается в монументально-торжественном характере темы и грандиозности ее образов».[7]

И если в стихотворении «Наполеон» Брюсов своим чеканным стихом констатирует губительную силу Наполеона, то в стихотворении «Париж» (1903 г.), он пытается философски осмыслить его жизнь как человека, «властвовавшего веком», «указывавшего миллионам душ их смерть». Человеческая жизнь - это миг - «заснул он во дворце - и взор открыл в темнице. И умер, не поняв, прошел ли страшный сон». А может «он не миновал? / Ты грезишь, что в гробнице? / И вдруг войдешь сюда с жезлом и багрянице?» и тогда все падут перед ним «ниц». «Жизнь - страшный сон» (кстати, также пушкинский сквозной образ, характеризующий Наполеона. Связь поэтических тем Пушкина с образом Наполеона отмечал Ходасевич в работе «Поэтическое хозяйство Пушкина»[8].

В этот период образ Наполеона настолько увлек поэта, что он обращается к переводам байроновских «наполеоновских стихов». Байрон ощущал Наполеона своим героем. «Наполеон и в самом деле походил на байроновского героя с его культом индивидуализма и исключительности, пылким и мрачным характером, презрением к обществу. В свою очередь и некоторые герои Байрона так напоминали Наполеона, что читатели усматривали прямые аналогии. Например, Пушкин в статье «О трагедии Олина «Корсер».[9] Видимо, это обстоятельство определило особый интерес Брюсова к стихотворениям «наполеоновского цикла» Байрона. В письме к Венгерову, предложившему ему перевести поэзию Байрона, Брюсов подчеркивал: «... их я переводил бы с большой любовью»[10]. Может, через переводы байроновских «наполеоновских» стихов Брюсов глубже постиг величие Наполеона, в котором «пылает пламя неземное»?

Во всяком случае – через несколько лет, в 1912 г., появляется уникальное во всем «наполеоновском цикле» – стихотворение «Юбилейное» (1812-1912 гг.), написанное к 100-летию Бородинской битвы.

В первых же строках своего произведения Брюсов отмечает, что Наполеон был «любовником ранних дум», «героем мечтаний детства и зрелых лет»; называя его «надменным корсиканцем», он видит его в «походном сюртуке», т.е. таковым

[5] Муравьева О. Назв. статья. С.11.
[6] Там же.
[7] Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л. 1940. С.170-171.

[8] Ходасевич Вл. Поэтическое хозяйство Пушкина. Л. 1924. С.24-26.
[9] Муравьева О. Названная статья. С.15-16.
[10] Подольская Г. Брюсов – переводчик «Оды к Наполеону» Дж.Байрона // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван. 2001. С.303-335.

был Наполеон в пору своего блистательного восхождения. И такая позиция автора определяет дальнейшее развитие брюсовского образа.

Чтя «гений яростный» Наполеона, «как Демона», он признается ему в любви, объясняя его жизненный путь игрой Рока. Мы все «игрушки сил, незримых, но могучих», и потому Наполеон предстал, как «зарево на тучах», и до «последних дней, блистая, не погас». В авторизированной рукописи мы встречаем после первой строфы еще одну, где Брюсов говорит о скрытых, сложных пружинах, «дерзко вознесших в высь», а затем бросивших Наполеона «на край земли», но в окончательном варианте оставил тодько идею Рока, определяющего судьбу людей. Наполеон – посланник Провидения, он «вершитель давних распрь», должен был построить новый мир – «ты ветхое стирал с Европы», потому поколенья будут «восторженно взирать на бронзовый кумир». С восторгом вспоминает Брюсов блестящие победы Наполеона: «И Тильзит», и «солнце Аустерлица», «дерзость при Арколе» и «опьянение лестью в Берлине».

Подобно Титанам и Эдипу, он пал, но мог смело сказать: «Мой подвиг не погиб!».

Брюсов не включает в окончательный текст строфы, в которых подчеркивал мысль, что Наполеон сумел стать тем, «чем был судьбой поставлен», он – своеобразный символ миру, «явленный небом, и пребывал там до конца»[11].

И действительно, эти строки ничем бы не усилили идей Судьбы, Рока в жизни Наполеона и объясняют позицию Брюсова, признающегося ему от имени русских в любви и почитании. Русские чтут Наполеона «за гений, за надменность, за красоту слепительной судьбы», за то, что, «познав бренность земных величий», он показал, как «жалки все рабы».

Наполеон стал примером для всех:

Пусть нас ведут орлы
К Фридланду, на Ваграм, – а там пусть жребий черный
Повергнет нас во прах, на знойный край скалы!

[11] См. об этом: Примечания // Брюсов В.Я. Собрания сочинений. В 7 т. М. 1973–1975. Т.II. С.434.

Такое восхищение Наполеоном, признание ему в любви мы не встречаем ни у одного не только русского, но и западноевропейского поэта.

И поэтому трудно согласиться с мнением Н.Лернера, считавшего, что «Стихи о Наполеоне Хомякова, Тютчева и Брюсова говорят о нем как о громадной и враждебной силе. И лишь Пушкин сказал его тени слово мира и прощания; только Пушкин пытался благородно осмыслить это поразительное историческое явление»[12]. Автор примечаний ко второму тому стихотворений Брюсова А.А.Козловский, приведя это мнение Н.Лернера, отмечает, что, «возможно, это стихотворение создавалось не без воздействия этого замечания Н.Лернера»[13].

Вряд ли Брюсов мог изменить свое отношение к Наполеону «под воздействием замечания Н.Лернера»!? Брюсовский образ Наполеона – это результат многолетних раздумий, философских обобщений и представлений об исторических деятелях и историческом процессе, пример того, как традиционные художественные образы получают новое осмысление и наполнение.

Мы уже отмечали родство брюсовского и пушкинского восприятия образа Наполеона, что сказалось не только в общей позиции фатальной предначертанности человеческих судеб, но и в развитии сквозных образов. Приведем еще пример. У Пушкина в «Недвижном страже»: «То был сей чудный муж, посланник Провиденья, Свершитель роковой безвестности веленья...» – у Брюсова: «Вершитель давних распрь, посланник провиденья».

На родство с русской традицией указывает и перефразировка строк из стихотворения Лермонтова «Последнее новоселье»: «Где сторожил тебя великий океан» - «Где сторожил его, как он, непобедимый, Как он, великий океан». Но в то же время Брюсов вводит эпитет «непобедимый», подчеркивающий его преклонение перед величием Наполеона.

Образ же «великого Океана», соотносимого с Наполеоном, получает у Брюсова новое осмысление в его первой симфонии «Воспоминанье». У Брюсова Океан «властвует вполне / Жестокостью и гневом пьян», возносит ужасы «угрюмо-

[12] См.: Брюсов В. Собрание сочинений… Т. II. С.434.
[13] Там же.

пенных громад», «ломает снасти и топит корабли». Океан все разрушает на своем пути, но это его Судьба, его природная сущность, его предназначение, его величие. Этим Океан сближается с Наполеоном – он призван был все разрушать.

В стихотворении возникает также тютчевский образ Наполеон-Демон. У Тютчева в стихотворении «Наполеон»:

Два демона ему служили,
Две силы чудно в нем слились...

Образ демона у Тютчева связан с его восприятием Наполеона как детища революции, который нес в себе только зло и разрушение. В статье «Россия и Запад» Тютчев писал: «Реторика по поводу Наполеона заслонила историческую действительность, смысла которой не поняла и поэзия. Это центавр, который одною половиною своего тела – Революция».[14]

У Брюсова – преклонение перед «яростным гением» злого Демона, он восхищается яркостью и необычностью судьбы, блеском дарований, дерзостью и отвагой самоутверждения. Интерес к Наполеону сопровождал Брюсова на протяжении всего творчества. Отметим, что из всех исторических деятелей наибольшее внимание поэт уделил именно ему.

Образ Наполеона рассматривается Брюсовым в контексте поступательного развития человечества, определяющего основные этапы истории человеческого общества, и в то же время выдающаяся личность – это символ «неустанного стремленья от судьбы к иной судьбе»[15]. Еще в 1899 г. в своем дневнике Брюсов фиксирует свое кредо в форме письма к Марку Криницкому (Самгину): «Истин много, и часто они противоречат друг другу. Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню, и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу. «Я» – это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются»:[16]

В 1913 г. во время путешествия на пароходе «Святой Лазарь» он попросил капитана подплыть как можно ближе к острову св. Елены. Об этом он пишет в путевых заметках «За моим окном»[17].

«Показались вдалеке синеватые берега того острова, который казался слишком тесным мятежной душе Наполеона. Я пристально всматривался в очертания невысоких гор, старался в бинокль рассмотреть зелень рощ, садов и лугов. Полузатерянный остров, куда почтовый пароход заходил лишь раз в неделю! Ты стал священным с тех пор, как на тебе разыгрался пролог к трагическим ста дням. Если когда-нибудь мне захочется прожить много месяцев в уединении, я приеду именно сюда, на всеми забытую Эльбу, может быть, еще реют на ней тени дум дерзкого завоевателя, начертившего своей рукой карту новой Европы».

Об этом же в стихотворении «Я в море не искал таинственных утопий» (1913):

Качаясь на волнах, я Эльбы призрак серый
Высматривал, тобой весь полн, Наполеон!

(III, с.328)

В 1922 г. Брюсов пишет стихотворение «Над картой Европы», развивая оброненную фразу из своих заметок:

Там, где огненных идиллий
Был творцом Наполеон?

(III, с.149)

В последующие годы интерес к Наполеону у Брюсова не теряется: он пытается оценить его личность, понять итоги его войн. Но личность Наполеона соотносится с общечеловеческим процессом. Он задумывается о связях древних культур, о тех мировых катаклизмах, «когда из разрушенья творятся токи новых сил» («Мир электрона»). Отсюда стремление Брюсова понять скрытую пружину исторического движения, отсюда его интерес к самым различным историческим эпохам и историческим лицам (циклы: «Любимцы веков», «Светоч мысли», статьи «Сны человечества», «Учители учителей» и др.).

История для Брюсова – «память, которая тесно связана с идеей бега времени». «Если «память», – отмечает С.Давтян, – и

[14] Тютчев Ф.И. Лирика. Т.I. М. 0000. С.314-315.
[15] Максимов Д.С. Поэзия Валерия Брюсова. Л. 1940. С.103.
[16] Брюсов В. Дневники (1891-1910). М. 1927.С.61.
[17] Брюсов В. На «Святом Лазаре» // Брюсов В. Из моей жизни. М. 1913. С.44-45.

есть возврат в прошлое, то время, в необратимости своего движения, есть некая фатальная сила, независимая от воли человека». Таким образом, подытоживает автор, «память как философская категория объединяет и совмещает в одном понятии пласты времен, конечное и бесконечное, время и вечность».[18]

На наш взгляд, автор достаточно глубоко представила брюсовское видение истории и исторического процесса, что позволяет глубже осмыслить философское содержание образа Наполеона. Судьбами людей распоряжается Рок. В стихотворении «Должен был...» (1915) поэт задается вопросом:

А Бонапарт? Он мог бы остаться в убежище Эльбы?
Был бы Елены гранит лишним тогда на земле?
(II, с.96)

И уже в самом вопросе – ответ Брюсова: человеческая судьба фатально предопределена. Философское разрешение этого вопроса дает Брюсов в симфонии «Воспоминанье»[19]. Рок довлеет и над героями (Наполеон), и над гениями (Бетховен) и над безвестными простыми смертными (Страдалец). Как отмечает С.Давтян, «Брюсов апеллирует к дантевской идее возмездия за недолгое счастье» – отсюда «казнь одиночеством» Наполеону[20].

В «Воспоминаньи» Брюсов представляет итог жизни Наполеона:

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

Перед ним встают «великие и грозные видения жизни краткой». Он вспоминает о былой славе – «солнце Аустерлица», «как на мост отряд свой при Арколе / Ведет там маленький капрал», «как веют знамена», «сабли блещут», «Париж восторгом опьянен», и буйное рукоплесканье толпы, когда «тысячи людей единой грудью / Возносят к небу: «Vivat, Imperator…».

[18] Давтян С.С. Своеобразие образно-тематической конструкции первой патетической симфонии Брюсова «Воспоминанье» // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван. 2001. С.139-140.
[19] Альманах «Стремнины». N 2. М. 1918.
[20] См. названную статью С.Давтян. С.137.

Но жизнь – это не только блеск и величие, но и падение, бесславный конец, одиночество. У каждого человека свой путь.

Так есть, так было и так будет,
Кто тайну вечности рассудит?

В том же, 1918 году, в цикле «Образы святые» в стихотворении «Мировой кинематограф», бегло описывая выдающиеся события мировой истории, Брюсов вновь вспоминает «тяжелый меч» Бонапарта. История определяет судьбу и роль Гениев – Бонапарту предначертана роль злого Гения – разрушителя, но цивилизация строится на разрушениях, «пусть гибнут троны, только б дух народа, / Как феникс, ожил на костре столетий».

Эта идея Брюсова нашла свое отражение в венке сонетов «Светоч мысли» (1918). Развивая свою излюбленную тему – поступательное развитие человечества и преемственность культур («исканьем тайн дух человека жил»), Брюсов считает, что история человечества – это, с одной стороны, накопление культурных ценностей, а с другой – разрушенья, войны, катаклизмы. Но человеческая мысль противостоит на протяжении веков «буйным хаосам стихийных сил», во все времена «ни топот армий», ни «громы артиллерий» не в состоянии остановить «мощь разума», распространяющегося в мире.

В этом великом процессе движения народов к «высшей сфере» должен был явиться Наполеон, разрушитель и в то же время созидатель. Такова двойственная роль этого Гения.

К великой цели двигались народы,
Век философии расцвел, отцвел;
Он разум обострил, вскрыл глубь зол
И людям вспыхнул маяком свободы.
(Ш, с.388)

Но «Державный Север» объявил войну, которая была «в дыму побед» усмирена Наполеоном. Вновь вспоминает поэт блистательные победы Наполеона:

Ваграм и Дрезден, Аустерлиц и Иена,
Вы двух начал таинственная смена;
Толпе открыли вы свободный путь.
(Ш, с.388)

И хотя Наполеон – «творец огненных идиллий» («Над картой Европы», 1922), он в то же время способствовал «взлету мощных крыл Мысли».

Таков вариант «наполеоновской легенды», созданный Брюсовым, исключительный не только в русской, но и западноевропейской литературе.

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ О РЕАЛИЗМЕ И УСЛОВНОСТИ НА СЦЕНЕ

Теоретические воззрения Валерия Брюсова сыграли более эффективную роль в формировании новой театрально-драматургической ситуации начала XX века, нежели его драматургические эксперименты, оставшиеся по большой части не замеченными современниками. Он явился одним из зачинателей эстетической дискуссии[1], четко обозначив при этом доминантную проблему: реализм и условность на сцене, которая во многом была инспирирована режиссерскими экспериментами МХТа. Не случайно подзаголовком первой крупной театрально-теоретической работы Брюсова «Ненужная правда» (1902) было уточнение: «По поводу Московского художественного театра». Вторая статья – лекция «Театр Будущего» (1907) была попыткой теоретического осознания возможностей драматургического и сценического искусств. Третья статья «Реализм и условность на сцене» (1908) конкретизировала решение одного из важнейших вопросов дискуссии.

Московский Художественный театр первым отразил потребность новаторства, возникшую на рубеже веков как реакция на оскудение реализма в драме, на узость общеэстетической платформы. День его открытия считался «началом двадцатилетия, которое наполнило русский театр многочисленными и разнообразными направлениями и течениями»[2]. Даже постоянный оппонент МХТ – А.Кугель признавал, что «вся театральная эстетика, все догмы нашего театрального мировоззрения сейчас так или иначе связаны с Художественным театром»[3]. И это по-

---

[1] Страшкова О.К. «Дискуссия конца XIX – начала XX века о соотношении сценического и драматургического творчества». Ставрополь. 1983. С.135-145.

[2] Марков П. «Новейшие театральные течения (1898-1923). Опыт популярного изложения». М. 1924. С.3.

[3] Homo novus [А. Кугель]. Театральные заметки // Театр и искусство. 1908. N 41. С.718.

пятно, ибо став центром художественной жизни, он вбирал в себя новейшие веяния времени, ставил лучшие современные и классические пьесы. На его сцене сталкивались и сосуществовали почти все направления современной драматургии. «Психологический реализм» (Б.В.Михайловский) был представлен пьесами Чехова, Л.Толстого, молодого Горького, Ибсена, Гауптмана; «общественно-политическая линия» прослеживалась в постановках драм Горького и Ибсена; наметившееся в годы реакции отклонение от реалистического пути проявилось в «экспрессионистской» драме Андреева и Юшкевича, «натуралистической» – Найденова, Чирикова, «символистской» – Мережковского[4]. И хотя основной путь театра Станиславского и Немировича-Данченко в начале века был реалистическим, одна о его постановки свидетельствовали не о безболезненном преодолении кризиса. Напротив, споры вокруг его сцены велись еще беспощаднее и острее. Стремление к наиболее полному выявлению жизненных реалий в МХТ происходило в общем строе поисков новых сценических форм. Пробуждение значительного интереса к нововведениям на его сцене было связано в большей степени с решением постановочных вопросов. Соотношение исконных театрально-сценических компонентов с новациями в бытовых и исторических спектаклях театра выдвигало проблемы натурализма, реализма и условности, до того не ставившиеся в России с такой широтой.

Главным предметом критики Московского Художественного театра была «фотографическая» правда. Брюсов не был в ряду апологетов мхатовского «реализма», уповавших на реалистический «вкус толпы». Его нельзя относить и к резким противникам молодой труппы Станиславского. «Художественный театр имеет успех громадный; заслуга его - отсутствие кое-чего из рутины, его величайший недостаток - пошлый реализм», - записывает он в дневнике в начале 1900 года, после просмотра спектакля «Одинокие»[5]. Брюсов отрицал «подновление старо-

[4]См.: Михайловский Б.В. К Истории русской культуры // Михайловский Б.В. Избранные статьи о литературе и искусстве. МГУ. 1989.

[5] Брюсов В. Дневники. М. 1927. С.79.

го», более совершенное воспроизведение деталей действительности, т. к. считал, что и шум дождя, и трещание сверчка, и колыханье занавесок не затрагивают и не развивают основных традиций сценического искусства. «Театру пора перестать подделывать действительность»[6], – горячо убеждал автор «Ненужной правды». Роль «фотографов» жизни он отводил романистам, которые для сведения будущих поколений запечатлевают явления, события, лица и тем самым выполняют функции науки. Следовательно, копирование жизни, стремление к абсолютной передаче ее - по Брюсову - не искусство. Однако отрицание художественной имитации окружающего мира, овеществления быта, «ненужной правды» на сцене не следует толковать как выступление Брюсова против реализма, или как борьбу за символистскую сцену. Как теоретик театра, он доказывал, что искусство сцены не должно выдавать бытописательство, внешнее правдоподобие за истинную правду: «внешний мир - только пособие, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам» (VI, с.64).

В статье «Реализм и условность на сцене» Брюсов уточнял свое отношение к реализму, здесь отчетливо выражена мысль о том, что реализм «не должен переходить в натурализм». Считая вопрос о реализме решенным, он заявлял: «Только не желающие слушать и понимать могут до сих пор твердить, что искусство должно воспроизводить или отражать действительность. Давно доказано, что искусство, во-первых, никогда этого не исполняло, во-вторых, не может этого исполнить, в-третьих, если бы и исполнило, создало бы вещь ни на что не пригодную»[7].

Стремление определить параметры «реалистического» теоретиками, критиками, художниками всех направлений было не случайным. Ибо одним из важнейших вопросов в теоретических спорах символистов был вопрос о соотношении реальности (чаще всего понятия реализм, жизнеподобие, фотография жизни, реальность рассматривались как дефиниции однозначные) и

[6] Брюсов В.Я. Собрание сочинений. В 7 т. М. 1973-1975. Т.VI. С.71. Далее в тексте указываются том и страница данного издания.

[7] Брюсов В. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре. СПб. 1908. С.257, 246.

символики. Интересно, что «все они - Вяч.Иванов, Белый, Эллис, В.Соловьев упрекали друг друга (и все – Блока «второго тома») в недостатке реализма»[8]. Другое дело, что имелось в виду под этим «реализмом». Больше говорили о «высшей реальности», которая творится на базе «низшей», т. е. предметного мира. Связь с действительностью ни реалистами, ни модернистами не отвергалась. И постулаты типа – «любовь к творчеству есть нелюбовь к миру» (Бердяев) - вызывали резкую критику символистов. «Восхождение» в сверхреальное, полагал Эллис, происходит все же сквозь реальное. Блок, например, был убежден, что путь к «высшей реальности» лежит через растворение в **этом** мире, через «трезвую реальность».

Теоретики и практики театра начала века выступали в общем русле эстетических споров за право художника на расширение рамок реализма, за более емкую трактовку его. Они по большей части интуитивно ощущали нетождественность «реализма» и «правды». Вячеслав Иванов, например, выдвигая «наиболее плодотворную идею символизма» - принцип «верности вещам», настаивал на отречении сцены от «бытового реализма»[9]. «Быт» в художественном осознании части творческой интеллигенции начала XX века в России воспринимался как эмблема оскудения, обнищания человеческой личности, потери ею индивидуального своеобразия. Такой «бытоподобный» реализм опровергал и Брюсов. Отрицание эмпирического подражания жизни, ненужной, т.е. натуралистической правды, прозвучало вызовом популярнейшему «реализму» и стало толчком для активных творческих исканий театра в новом направлении.

А.В.Луначарский в статье, открывающей сборник «Театр. Книга о новом театре», отмечая чрезмерное увлечение Художественного театра «объективностью», подчеркивал: «путь натурализма, хотя бы и импрессионистски сконцентрированно о, не

[8] Ермилова Е. Поэзия «теургов» и принцип «верности вещам» // Литературно-эстетические концепции в России конца XIX - начала XX века. М. 1975. С.194.

[9] Вяч. Иванов. По звездам. Статьи и афоризмы. СПб. 1909. С.213, 205.

является истинным путем нового искусства»[10]. И этим объяснял он правомерность возникновения театров типа Театра Комиссаржевской, выражающих «бунт против реальности». Создатели «Театра эмоций», к примеру, объясняли свой дебют тем, что «теперь, когда точка зрения изменилась и явление перестало интересовать своей типичностью внутри, а само en masse возведено в тип, теперь театр реальный сразу стал прошлым»[11]. Как протест против «грубого натурализма» в 1905 году возник «Театр-Студия», где Брюсов возглавил, по приглашению Станиславского, Литературное бюро. Здесь он вместе с Мейерхольдом хотел на практике доказать необходимость решительного разрыва с «ненужной правдой».

Осознавая театр как общеэстетический феномен, Брюсов указывал на «не органическую, случайную» связь, несоизмеримость трех элементов искусства – содержания, формы, материала. Но если налицо несоответствие содержания и формы, то невозможно художественными средствами передать душу творца, т.ые. искусство по природе своей условно, «везде, где искусство, там и условность» (VI, с.71). Брюсову вторил Евреинов, развивая идею «апологии театральности»: «В искусстве все условно постольку, поскольку одно выдается за другое. Между художником и зрителем к моменту эстетического восприятия безмолвно заключается договор, некий tacitus consensus, в силу которого зритель обязывается к такому, а не иному отношению к эстетической видимости, а художник к поддержанию во всеоружии такого отношения»[12]. Выступая против «четвертой стены» Станиславского, теоретик театра убеждал, что зритель настроен на условность, что театральная иллюзия безгранична! «Весь театр это обман, сплошной обман, сознательный, нарочный, но очаровательный настолько, что ради него только и стоит жить на свете»[13] – гиперболизировал он театральный «обман»

[10] Луначарский А. Социализм и искусство // Театр. Книга о новом театре. СПб. 1908. С.33.

[11] Весы. 1905. N 4. С.76.

[12] Евреинов Н.Н. Театр как таковой. Обоснование театральности в смысле положительного начала сценического искусства. СПб. С.19, 84.

[13] Там же. С.84

- условность. Из условной сущности искусства вытекал брюсовский вывод о субстанциональной условности театра. Несомненно, это утверждение связано с философскими исканиями символизма. Идея условного театра была подхвачена как реалистами, так и модернистами, причем понятие «условный» очень скоро стало расшифровываться как «символический».

Принцип условности, выдвигаемый брюсовскими современниками, имел разнохарактерную основу. Многие из них даже самую жизнь воспринимали как что-то ирреальное, мистическое, символическое, условное. Так Максимилиан Волошин в «Магии творчества»[14] доказывал, что «подымается новая действительность» - «чудовищная, небывалая, фантастическая, которой не место в реальной жизни», «потому, что ее место в искусстве» - условном. На щит возносились Ибсен, Гауптман, Метерлинк. Они, по мнению К.Бальмонта, смогли создать театральное искусство «сродни математическому сознанию, которое мыслит символами и узорностью непреложных чисел». «Метерлинк, - отмечал он же, - создал совершенно особенный свой театр, он силой отвлечения настроений и образов, силой систематического устранения из своего творчества реалистических и национальных черт, сумел создать эфирно-прозрачный и стройный Театр Души»[15]. В этом смысле достижения европейского театра перекликались с идеями и стремлениями русского театрального символизма. Автор книги «Театр и эволюция театральных форм», исследующий «изнутри», как ее участник, театральную эпоху предоктябрьского периода, условность сводил то к мистике, то к стилизации; «условный театр» - «мистический театр». Начало ему положила В.Ф.Комиссаржевская, утверждал А.Е.Редько и приводил в подтверждение слова «мистика Блока» о том, что В.Комиссаржевская «видела не один первый план мира, нуждающегося в материальных формах; действительность не «наивная» - та, что «скрыта за ним»[16]. Тут же историк театра обращается и к авторитету Вяч.Иванова, для которого мир представлен двумя ипостасями: реальный (realia) и "еще более реальный" (realiora). Для осуществления творческой «мистической задачи», по Иванову, существует одно средство: «условная постановка» - «стилизация». При этом Редько давал и определение стилизации в духе времени: «Стилизация» в театре была родной сестрой «симплификации» в живописи. (Симплификация – уменьшенное отклонение от форм и очертаний предмета, существующих в натуре, для того, чтобы они могли знаменовать не самого человека, например, а его душу)[17].

Понятие об условности, разрабатывавшееся порой в совершенно различных идейных и эстетических аспектах, объединяющее иногда противоположные стили, формы видения, конечно, во многом базировалось на индивидуалистическом стремлении показать на сцене картину как можно более далекую от «прискучившей» и тягостной жизненной правды.

Резкий отрыв от «подражания действительности» (Аристотель), несмотря на все теоретические ухищрения, настойчиво приводил к однобокому доминированию формы. Условность нередко становилась самоцелью. Проявлением такой крайности был Камерный театр, где добивались совершенного устранения жизненной правды, дабы зритель стал свидетелем, театральной жизни с театральной обстановкой, с театральными декорациями, с театральными актерами. Такой театр - театр «эстетического реализма», театр «театральной правды», не мог не вызвать настороженного отношения к нему. Ведь «театральная правда» была тоже «ненужной», т. к. она отвергала реальную основу творчества, отталкиваясь от бытия, сразу овеществлялась в «высшей реальности». Брюсов не отрицал связи искусства с действительностью, т.к. жизнь питает душу художника, его стремление к самовыражению. Условна только форма выражения. «Воспроизвести правдиво жизнь на сцене невозможно. Сцена по самому своему существу условна» (VI, с.69) - писал он в «Ненужной правде». «Не только театральное, но и никакое другое искусство не может избегнуть условности формы, не может превратиться в действительность» (VI, с.70). Осознавая, что в поисках новых способов выражения театральная услов-

[14] Волошин М. Магия творчества // Весы. 1904. N 11.

[15] Бальмонт К. Тайна одиночества и смерти // Весы. 1905. N 2. С.6.

[16] Редько А.Е. Театр и эволюция театральных форм. Л. Изд. Сабашниковых. 1926. С.28.

[17] Там же.

ность в области оформления способствует достижению емкости и лаконизма, усилению образного начала в театре, «расчищению» места для творчества актера и режиссера, Брюсов выступал за сценическую условность, которая не абсолютизировала бы «театральность». В «Ненужной правде» был впервые оформлен принцип, суть которого развивалась в более поздних статьях, и который с разными основаниями был принят как один из главных многими теоретиками и практиками театра начала века. Когда же отчетливо проявились издержки увлечения условностью на сцене, Брюсов выступил против них, провозглашая принцип сознательной условности. В статье «Реализм и условность на сцене» он заявил: «В каждом искусстве есть свой элемент реализма и свой - условности»[18], поэтому новый театр должен разумно сочетать в исканиях формы два этих момента.

Разумеется, Брюсов не одинок был в своих выводах. Н.Евреинов в книге «Театр как таковой» утверждал идею «сценического реализма» (под «сценическим реализмом» понимая определенную форму иллюзии), потому «...как чистый реализм, так и чистый символизм в сценическом искусстве одинаково противоречат сущности театра: первый - потому что стремится к ненужной жизненной повторенности, второй - потому что, по природе своей, не стоит наиинтенсивнейшего зрительного восприятия»[19]. Ф.Комиссаржевский в «Театральных прелюдиях» утверждал: «Тот театр, который хочет во что бы то ни стало, какая бы пьеса ни шла, быть или «условным» или «натуралистическим, как жизнь» – такой театр делает совсем не художественное дело»[20]. И если Брюсов в «Ненужной правде» писал: «Так не лучше ли оставить бесцельную и бесплодную борьбу с неподдельными, вечно восстающими в новой силе сценическими условностями и, не пытаясь убить их, постараться их приручить, взнуздать, оседлать» (VI, с.71), то в статье 1908 года он предостерегал: «театральная условность, наконец, уничтожает

[18] Брюсов В. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре. СПб. 1908. С.257.
[19] Евреинов Н. Театр как таковой. СПб. 1913. С.22.
[20] Комиссаржевский Ф. Театральные прелюдии. М. 1916. С.253.

сцену как искусство»[21]. Эти противоречащие заявления не исключают друг друга. Они только четче выявляют пути театрально-теоретических исканий эстетической эпохи. В «Предисловии» Брюсов объяснял, что в период всеобщего увлечения «натуралистическими» находками Художественного театра «естественно было с особой настойчивостью указывать на слабые стороны этого метода, и я был одним из первых, кто в русской литературе решился открыто провозгласить принцип «условных» постановок». «А когда, с одной стороны, слабые стороны нового принципа стали гораздо более отчетливо видны при применении его в практике, с другой стороны, слишком увлекающиеся пропагандисты «условности» многие ее элементы довели до крайности, до смешного, настоятельно необходимым стало выступить с протестом против чрезмерного увлечения «условностью», в которой хотели видеть универсальное средство, исцеляющее все болезни театра»[22].

Брюсов рассматривал условность как естественное качество народного искусства. И не только в «Ненужной правде», но и в других работах он обращался к примеру народных театров, и как ярчайшему их проявлению, - античному. Т.Родина в книге «А.Блок и русский театр начала XX века» справедливо замечает, что «в ряду фактов, подготовивших эту статью и вооруживших Брюсова необходимыми доказательствами его принципиальной правоты, необходимо отметить представление народной драмы «Царь Максимилиан», виденное им в 1900 г. в деревне, на фабрике, в исполнении «фабричных»<...> Примитивное народное представление впервые позволило Брюсову ощутить художественную силу условности»[23]. Не абсолютизируя этот метод, Брюсов хотел определить его позитивные стороны, которые помогли бы выйти русскому театру из создавшегося кризиса. В этой связи понятен его призыв, заключающий «Ненужную правду»: «Дайте нам в театре быть сопричастными высшей истине, глубочайшей реальности... А в обстановке стремитесь не к правде,

[21] Брюсов В. Реализм и условность на сцене // Театр. Книга о новом театре. СПб. 1908. С.253.
[22] Брюсов В. Предисловие // Литературная Армения. 1973. N 2. С.89.
[23] Родина Т. А.Блок и русский театр начала XX века. М. 1972. С.64-65.

а только к правдоподобности. От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра» (VI, с.73).

Установка МХТ на актерскую интенцию, «переживание», «импровизацию», как ни парадоксально, определила театрально-эстетические искания Вс. Мейерхольда 1905-1915 гг., направленные на утверждение условности в театре. Его концепция складывалась в период работы над постановкой «Сестры Беатрисы», «Пелеаса и Мелисанды» М.Метерлинка, «Балаганчика» А.Блока, «Жизни Человека» Л.Андреева и музыкальной драмы Вагнера «Тристан и Изольда». Режиссер-новатор стремился к овеществлению на сцене мифологем символистской драмы, построению единого и одновременно изменяющегося во времени образа-символа, раскрывающего смысл пьесы.

Большинство участников театральной жизни России начала века относились к творческим экспериментам Вс.Мейерхольда с надеждой на преобразование всего театра. Идея соединения реального человека-актера с абстрактной мыслью, воплощенной в визуально-временной композиции спектакля, вытекала из символистской эстетики, не отвергавшей жизненные реалии, но видевшей в них земное воплощение мировой сущности - циклическое движение истории, космичность ее, что и ориентировало на обобщенно-условную конфигурацию театрального действа. Отвергая, как и Брюсов, «ненужную правду» театра Станиславского, Мейерхольд своеобразно трактовал «реалистическую условность» в создании которой принимают участие и актеры и зрители. В набросках неосуществленной статьи (1908 г.) о так называемом «мистико-реалистическом театре» режиссер писал: «Восставая против натуралистического театра, боясь театра настроения, боясь декоративного театра, мечтая о возрождении театра трагедии, я хочу реалистического театра. Но не того, который был воплощен в чеховском театре и который мог бы быть углублением чеховского второго периода дометерлинковского театра, и не этот театр хотелось бы мне назвать мистико-реалистическим, хотя я и делал намек на то, что в «Вишневом саде» не хватало Художественному театру лиризма, углубленного до мистицизма. Но это не то. Я говорю о том мистико-реалистическом театре, где взамен настроения дано трагическое начало и где мистический налет дан ужасом трагической маски»[24].

Формула «мистический реализм», по конструктивной этимологии ее, отражает идею условности. Театрально-теоретические взгляды Мейерхольда: идеал греческой трагедии с ее ритуалом соборности, обращение к традициям родового религиозного действа, «сгущение состояния», событий до обобщенно-гиперболизированного «шаржа»-символа – развивали модель нового театра в соответствии с эстетикой символизма. Однако в формирующийся рисунок условной сценической схемы не вписывалась «слишком человеческая» фигура актера. Вс.Мейерхольд в поисках разрешения этой дисгармонии предлагал новый тип речи «трансформатору» текста символистской драмы, новый тип дикции - без традиционного актерского нажима. («Звук, - писал он в статье «Театр. К истории и технике», - всегда должен иметь опору, а слова должны падать как капли в глубокий колодезь: слышен отчетливый удар капли без дрожания звука в пространстве»[25]. Символистская мистерия, в которой режиссер – экспериментатор стремился в первую очередь материализовать идею, требовала и особой пластической партитуры. В его постановках культивировались скульптурно-пластические композиции, динамика поз при общей статуарности, выраженная замедленность жеста, подчеркивающая, как и новый способ «говорения» текста - условность происходящего действия. Пластичность мизансцен, позволяющая вспоминать о балетных принципах, при постановках пьес Метерлинка, Пшибышевского, Андреева должна была, по замыслу Мейерхольда, воплощать «внутренний образ» драмы, вскрывать подтекст, обнажать внутренний диалог.

Однако рецензенты мейерхольдовских постановок в театре Комиссаржевской отмечали диссонанс зрительного и слухового ряда, несостоятельность сценической условности. Андрей Белый именно на основании критического прочтения спектаклей театра Комиссаржевской пришел к убеждению в невозмож-

[24] ЦГАЛИ, ф. 998, оп.1, ед. хр. 400, л. 1-3.

[25] Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Т.1. М. 1968. С.133.

ности осуществления условно-символистских притязаний сцены. В разгромной рецензии «Утра России» он заявлял, что «символическая драма, будь она проведена со всей строгостью в пределах сцены, прежде всего… разрушила бы театр: она стала бы бытием символов. Но всякая религия и есть утверждение за символом его бытия. <…> И символическая драма неизбежно ведет к возникновению мистерий как-то по-новому»[26]. Конечно, теоретик символизма выступал не против театрального символизма, а против его неудачного, «неполнометражного» воплощения; отдельные технические приемы, на его взгляд, не отражали реального, т.е. «религиозного» содержания. Андрей Белый справедливо отмечал, что Мейерхольд превращает личность актера в марионетку, т.е. лишает театр его творческой самоценности. В постановке «Балаганчика» Блока режиссер своим «механическим символизмом», сценарной условностью так кощунственно превратил «соборное тайнодействие» в «балаганчик».

Мейерхольд, бережно относясь к драматургическому тексту, осуществляя идею условности на сцене, стремился подняться над реальностью и новыми театральными средствами овеществить идеи символистской драмы, но «овеществление» это разрушало, отрицало театральное искусство. Может быть, поэтому В.Комиссаржевская порывает (в 1908 г.) с театром, убедившись, что все формы современной сцены не приводят к желаемой цели: новый театр может создать только новый актер.

Но все участники спора о реализме и условности в театре, видимо, хорошо понимали невозможность соотнесения условности содержания и реальности (во плоти) актёрского воплощения. И в этом понимании Брюсов был конкретен. Его статьи («Ненужная правда», «Реализм и условность на сцене») не столько констатировали несостоятельность первоначального направления МХТ, отвергали «ненужную правду», сколько провозглашали иную «правду» - «условность сознательную», не отграничивающуюся от реальной жизни и не абсолютизирующую ирреальный момент в искусстве. Брюсов выдвинул, как наиболее значимую, ту систему выразительных средств, которая

[26] Белый А. Символический театр: К гастролям Комиссаржевской // Утро России. 1907, сент.

осваивалась и Станиславским, и Мейерхольдом, и Таировым, и Вахтанговым, и Ж.Капо, и Брехтом, которая по-прежнему находится в активном арсенале сценических аксессуаров современной режиссуры.

Е.В. КАРАБЕГОВА

ГЕРМАНСКАЯ «ОСЕНЬ СРЕДНЕВЕКОВЬЯ» В РОМАНЕ В.Я.БРЮСОВА «ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ»

Роман «Огненный ангел» представляет собой достаточно интересное и неоднозначное явление как в творчестве самого Брюсова, так и в русской литературе первых десятилетий XX века.

Как уже не раз отмечалось исследователями, структура романа основывается на нескольких текстах, образующих своеобразное художественное целое, – это «Предисловие к русскому изданию», «Заглавие» с «Посвящением», «Предисловие автора» и шестнадцать глав самой «правдивой повести», написанной от лица главного героя – Рупрехта[1]. Все эти тексты в определенной степени противоречат друг другу, каждый из них может дать только «неполное» и «недостоверное» знание о художественной и реальной действительности[2]. Жанр романа также не может быть определен однозначно, его можно рассматривать как своего рода синтез романа о любви и исторического романа, в художественную ткань которого вплетены мотивы и образы из народных легенд о ведьмах и чернокнижниках, из библейских мифов и т.д. История любви Рупрехта и Ренаты составляет сюжетную основу романа, и за нею, как отмечают исследователи, достаточно отчетливо вырисовывается история отношений Брюсова с Ниной Петровской[3]. Внешнюю же сторону повествования представляет действительность 30-х годов XVI века.

«Историческим» аспектам романа было посвящено немало исследований, в числе которых труды таких крупных ученых, как Б.И.Пуришев и З.И.Ясинская[4]. Но это, на наш взгляд, не исключает возможности новых подходов к проблеме историзма «Огненного ангела».

За годы, прошедшие после выхода в свет указанных статей, произошли достаточно важные изменения в оценке многих событий истории Европы и, в том числе, Реформации в Германии. В связи с этим становится возможным не только новое решение проблемы соотношения истории и современности в «Огненном ангеле», но и более адекватная оценка того, как Брюсов воспринимал события и результаты первой русской революции.

Брюсов останавливает свой выбор на эпохе Реформации по целому ряду причин, главная из которых заключалась в глубинном сходстве «смутного времени» в Германии с современной автору эпохой российской жизни, которая так же была исполнена смут. Вопрос о том, насколько правомерно включение XVI века истории германской культуры в глобальное понятие «европейский Ренессанс», достаточно сложен и не может получить однозначного решения. Как известно, в германских землях освоение античного наследия не могло получить такого широкого распространения, как в романских странах, и фактически было ограничено университетскими кругами. XVI век в Германии во многих своих чертах скорее подходит под определение Й.Хейзинги – «осень Средневековья», и там она задержалась на более долгий срок, чем в других европейских странах, где она уже уступила место весне Ренессанса. И это наложило отпечаток на многие стороны культуры и искусства Германии, а также и на формирование особенного типа человеческой личности – немецкого бюргера.

Об особенностях подхода Брюсова к истории писали уже его великие современники – А.Блок и М.Волошин. В статье «Валерий Брюсов. Земная ось.» (1907) Блок дает образное и точное описание того времени, когда почти одновременно создавались и «Земная ось», и «Огненный ангел»: «Историческая "среда", в которой возникла эта книга, – безумный мятеж, кошмар, охвативший сознание передовых людей Европы, ощущение какого-то уклона, какого-то полета в неизведанные пропас-

---

[1] См.: Ильев С.П. Архитектоника «Огненного ангела» Валерия Брюсова // Валерий Брюсов. Проблемы мастерства. Ставрополь. 1983.

[2] Там же. С.104.

[3] См.: Гречишкин С.С., Лавров А.В. О работе Брюсова над романом «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973.

[4] Ясинская З.И. Исторический роман Брюсова «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964; Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVI века // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван. 1968.

ти; оглушенность сознания, обнаженность закаленных нервов...»[5] И далее Блок отмечает еще одну характерную особенность того времени: «Более чем когда-нибудь интуиция опережает науку, и нелепый с научной точки зрения факт - налицо: восприятие равно мышлению и обратно»[6].

В романе Брюсова главное внимание автора уделяется не столько историческим событиям, сколько самой духовной атмосфере, германской ментальности послереформационного времени, и это стремление передать сам дух эпохи, германской «осени Средневековья» во многом определило подход к материалу и принципы его отбора и переосмысления автором. Исследователи творчества Брюсова не раз отмечали его глубокие знания в области культуры и истории Европы. Как пишет Б.И.Пуришев, «XVI век в изображении Брюсова не условный фон, не красочная декорация, – это подлинный немецкий XVI век. За каждой главой романа стоят горы прочитанных автором книг, изученных документов.»[7] Но при этом Брюсов выбирает в качестве романного времени 1534 год, когда все важнейшие события Реформации и Крестьянской войны остались в прошлом, но еще не утихло, а, возможно, и усилилось великое брожение умов. Именно для этого времени было характерно сложное соотношение интуитивного и научного познания, подмена одного другим. В Германии послереформационного времени наибольшего ожесточения достигают идеологические и религиозные споры, а протестантский лагерь не только продолжает оставаться в состоянии конфронтации по отношению к католическому, но и сам разделяется на враждующие группировки – лютеран и кальвинистов. И этот «духовный» аспект германской действительности в значительно большей степени, чем «событийный», связанный с исторической конкретикой, – может ассоциироваться с современной автору российской ментальностью, с состоянием умов в годы, наступившие после

[5] Блок А. Валерий Брюсов. Земная ось // Блок А. Собрание сочинений. В 8 т. М.-Л. 1962. Т.V. С.637.

[6] Там же. С. 637.

[7] Пуришев Б.И. Брюсов и немецкая культура XVII века // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван. 1968. С.461.

окончания первой русской революции. И только в этом смысле Германия может рассматриваться как своеобразный инвариант России «темных лет».

Исполненная драматизма и смятения атмосфера послереформационной эпохи воплощается в судьбах героев романа, это «история в лицах». И здесь обретает особое значение сам принцип выбора персонажей как носителей определенных черт средневековой германской ментальности. Об этой особенности творческой манеры Брюсова-прозаика Блок писал в той же статье: «Он никогда не довольствуется периферией, не скользит по плоскости, не созерцает; он – провидец, механик, математик, открывающий центр и исследующий полюсы, пренебрегая остальным.»[8] И по принципу такой «полярности» и строится образная система романа, герои представляют как бы «полюса» обыденного сознания, менталитета, характерного для Германии послереформационной эпохи и, в известной степени, – для России первых лет после завершения первой русской революции. В этой связи имеет значение сам факт наличия фигуры умолчания. Брюсов обходит молчанием не только многие важные события, но и наиболее крупные фигуры деятелей Реформации. В романе не появляются ни Лютер, ни его великий антагонист Эразм Роттердамский (а оба они были еще живы в 1534 году). Однако, при этом Рупрехт не скрывает своего восхищения книгой Эразма «Похвала глупости». Рупрехт ничего не говорит о Мюнстерской коммунне, и «переводчик» с удивлением отмечает этот факт.[9] Действительные исторические лица, о роли которых в истории и культуре Германии известно достаточно много, не могли бы восприниматься в контексте художественной действительности, которая должна была выступать как, пусть и

[8] Блок А. Названное изд. С.638.

[9] Брюсов, по всей видимости, сознательно упоминает Мюнстерский эпизод, но не раскрывает смысла этого трагического факта, связанного с финалом Реформации. Он остался в истории как еще одно свидетельство того, что в процессе любого народного движения легко может быть уничтожена граница между свободой и вседозволенностью, а отмена жестоких законов может привести к еще более жестокому произволу и беззаконию, чинимым вождями народной вольницы.

завуалированная, ассоциация с российской реальностью. Главными носителями действия в романе становятся личности маргинальные, представляющие как бы различные ипостаси, «полюса» германской ментальности – это ландскнехт Рупрехт, ученый Агриппа Неттесгеймский, чернокнижник доктор Фауст и ведьма Рената (каковой она действительно воспринимается обыденным сознанием). Все эти четверо составляют обобщенный образ эпохи, их объединяют как внутренняя устремленность, поиски пути в жизни, в науке, в любви, так и сама форма этих поисков, порожденная «оглушенностью сознания» и склонностью к мистицизму. И все четверо, как мы увидим, становятся жертвами своей эпохи.

Послереформационная эпоха, как известно, отличалась значительным усилением мистических настроений, активной деятельностью адептов различных мистических учений, которые оказывали сильное воздействие как на католиков, так и на протестантов. Проблема роли и значения мистицизма для немецкой культуры и искусства - это предмет особого исследования, которое должно было бы охватывать много веков и рассматривать творчество как уже почти забытых мистиков, так и наиболее крупных представителей немецкой науки и искусства (к их числу принадлежат А.Дюрер, И.В.Гете, немецкие романтики и др.) Здесь же отметим, что Брюсова в немецком мистицизме могла бы привлечь его направленность на постижение бога индивидуальным путем, на слияние души отдельного человека с божественным началом, т.е. те его особенности, которые в определенной степени повлияли на формирование личности германского бюргера, ориентированного как на прагматическое отношение к жизни, так и на высокую устремленность духа и стремление к знаниям. Как отмечают В.Шпивак и Х.Лангер, «созданный бюргерскими авторами образ человека... воспроизводил все важнейшие слагаемые и исходные пункты реформаторского мировоззрения. Сюда относится убеждение, что человек (бюргер) имеет право и способен сам сформировать свою личность – усердием в работе и в приобретении знаний.»[10]

[10] Шпивак В., Лангер Х. Литература раннебуржуазной революции // История немецкой литературы. В 3 т. Т. I. М. 1985. С.126.

Человек должен был активно участвовать в жизни и своими делами добиваться того, что раньше можно было получить только по привилегии рождения. И таким же сильным и активным бюргер должен был быть не только в своей профессиональной деятельности, но и в сфере личных отношений – дружеских и любовных.

Активный, сильный герой, который может противостоять всему миру, был близок по своему духу лирическому герою поэзии Брюсова – моряку, конквистадору, ландскнехту. Как отмечает М.Волошин, говоря об особенностях творческого мировосприятия Брюсова, «ясно, что та школа, которую проходил поэт "на острове мечты", "во мгле противоречий", была не школа философа и мистика, а школа римского легионера, ландскнехта, конквистадора.»[11]

Героем-протагонистом, за которым скрывается авторское «я», становится в романе ландскнехт Рупрехт, от лица которого и ведется повествование. Интересно отметить, что Брюсов, избрав в качестве сюжетной канвы историю любви Рупрехта и Ренаты, фактически воспроизводит структуру народных книг, созданных в эпоху Реформации. Как известно, магистральный путь развития немецкой литературы того времени был воплощен в сатирических жанрах, в шутовской литературе, отдельные произведения которой вошли в золотой фонд мировой литературы. А книги о любви оказались на периферии литературного процесса, но и они в своеобразной форме выразили свое время. И, хотя в основу народных книг нередко ложились сюжеты, заимствованные из рыцарских романов, их идейное содержание подвергалось переоценке под влиянием новой, городской литературы. И образ рыцаря нередко становится похожим на искателя приключений уже новой эпохи, когда судьбу героя определяла уже не «госпожа авентюра», а более земные запросы, и личностное начало выступало в зависимости от внешних, реальных обстоятельств. Рыцарь, пусть и в малой степени, становился похожим на ландскнехта.

[11] Волошин М. Валерий Брюсов. «Пути и перепутья» // Волошин М. Лики творчества. Л. 1989. С.414.

Кроме того, фигура ландскнехта могла служить своего рода синтезом самых разных сторон германской действительности, поскольку ландскнехты занимались не только военными, но и мирными делами, участвовали в торговле и освоении земель в Новом свете. С другой же стороны, с ланскнехтом связывали понятие «потерянной чести», ибо какое-то время в их ряды принимались только честные и добродетельные люди, но очень скоро резко возросшая потребность в ландскнехтах и сам достаточно авантюрный характер их деятельности обусловили то, что на смену положительным качествам пришли те, которые и станут традиционными для образа ладскнехта - наемного солдата, насильника и грабителя.

Рупрехт подсознательно ощущает свою несостоятельность и пытается компенсировать ее поверхностной начитанностью и знакомством с науками. Следует отметить, что само имя Рупрехт (Руперт) в контексте германской действительности должно ассоциироваться с грехом и наказанием. Руперт – это популярный персонаж рождественских зрелищ, который грозит непослушным детям розгой и одаривает добродетельных из своего мешка. Но еще более важна для понимания образа Рупрехта связанная с ним библейская притча о блудном сыне, Рупрехт сам сранивает себя с ним в конце повествования. В начале романа он находится на пути домой, возвращается из странствий по Старому и Новому свету, возвращается возмужавшим, обогатившимся, сознающим свою силу и достоинство. Но встреча с Ренатой, вселившей в его душу «непобедимую любовь», переворачивает всю его жизнь и приводит к полному краху – духовному и материальному. И Рупрехт не находит в себе силы, чтобы нищим и несчастным предстать перед своими стариками-родителями, он сознательно отказывается от своего возвращения. И теперь путь его лежит опять в Америку, где его ожидают новые опасности и, возможно, бесславный конец.

Агриппа Неттесгеймский обрисован не столько как крупный ученый, сколько как человек, идущий к истине неверным путем - занимаясь магией. Рупрехт видится с Агриппой дважды – в Бонне и Гренобле, и фактически становится свидетелем того, как заблуждения и занятия магией доводят Агриппу до всяческих несчастий, нищеты и скорой смерти.

Фигура доктора Фауста интересна как в контексте самого романа, так и в связи с культурой Германии последующих столетий. Брюсов создает образ Фауста, близкий народной книге о Фаусте (т.е. догётевского времени). Фауст - грешник, продавший душу дьяволу за сомнительные наслаждения в земной жизни. Над Фаустом насмехаются как над ярмарочным шарлатаном, а сопровождающий его Мефистофель выглядит почти как карикатура на тот его образ, который бытовал в народном сознании, – образ, исполненный зловещей мощи, сатанинской хитрости и жестокости.

Фауст тоже показан в момент своего заблуждения - когда его увлекает вызванный Мефистофелем образ Елены Прекрасной. Следует отметить, что в народной книге не было и не могло быть Маргариты, поскольку Мефистофель, как представитель сил зла, не мог бы содействовать Фаусту в его любви к чистой и прекрасной девушке, которая, в принципе, могла бы завершиться браком (брак считался делом божьим). Зато в финале «Огненного ангела» Брюсов показывает сцену смерти Ренаты как цитату уже из «Фауста» Гёте. Рупрехт и Рената как бы воспроизводят сцену в тюрьме, но она словно вывернута наизнанку – героиня не жаждет искупления своего греха и спасения души, пусть и ценой страшной казни. Рената отвергает помощь Рупрехта и надежду на спасение, поскольку надеется на встречу со своим Огненным ангелом - Мадиэлем, т.е. впадает в страшное заблуждение и губит свою душу, умирая без раскаяния и исповеди, фактически признав себя виновной.

Образ Ренаты – это еще один лик того смутного времени. Из всех героев романа она - наиболее страшно и жестоко заблуждающаяся. Несчастная девушка, которой в видениях является ангел Мадиэль, обвиняется в том, что она – ведьма, оказывается перед судом инквизиции и умирает в темном подземелье, отказавшись бежать с Рупрехтом.

Следует отметить, что именно в эпоху Реформации гонения на ведьм обретают особенно массовый и целенаправленный характер. В свете нового религиозного учения и при участии ученых-теологов резко меняется восприятие ведовства в сознании горожан (в деревне все остается по-прежнему) и, самое главное, – юридический статус ведьмы. Как отмечает

А.Я.Гулыга, ведьма уже «не просто знахарка или колдунья, знающая секреты магии, она служанка Сатаны, которая вступила с ним в пакт и в половые сношения, по его наущению и с его помощью губит людей и их имущество... Ученые представления о ведьме были далеки от образа ведьмы в народном сознании. Образ колдуньи изменился и демонизировался»[12]. Согласно Гуревичу, такое кардинальное изменение образа ведьмы свидетельствовало о борьбе «ученой» и «народной» культурных традиций, происходящей в переломную эпоху Реформации и завершающейся вытеснением многих элементов последней.

В образе Ренаты, в ее трагической истории наиболее ярко отразилась переломность и своеобразная безысходность эпохи Реформации, эпохи, которая не принесла ни значительных сдвигов в экономическом и политическом развитии Германии, ни облегчения жизни для широких крестьянских и бюргерских масс. Как мы помним, Брюсов рассматривал эпоху Реформации как своеобразный инвариант, исторический аналог первой русской революции и, как мы можем это сказать по прошествии почти столетия, – как пророчество грядущих судеб России.

Все четверо главных героев таким образом, показаны как жертвы своего времени, как воплощение его трагизма. И еще одна черта, небольшой, но достаточно характерный штрих, дополняющий картину европейской культуры, – отразилась в «Огненном ангеле». Рупрехт, Агриппа, доктор Фауст с Мефистофелем (их можно считать своего рода двуединством, каковым они и выступают в народных легендах и книгах) и Рената действительно составляют обобщенный символ эпохи, и даже еще шире - бытия, еще и потому, что все эти персонажи достаточно точно соответствуют четырем темпераментам, учение о которых было распространено в средневековой Европе и восходило еще к Гиппократу. В эпоху Возрождения оно обретает новый смысл в связи с ренессансной концепцией человека, и это находит свое отражение в изобразительном искусстве. Отождествляя каждую отдельную человеческую личность с одним из четырех темпераментов (в рамках которого могли сосуществовать достаточно далекие друг от друга человеческие типы), – ученые и художники стремились выразить сложность и неоднозначность человеческой личности, живущей в эпоху Возрождения. В XIII веке в Наумбургском соборе появляется скульптурная композиция – статуи Германна и Реглинды, Эккерхарда и Уты, которые не столько являются портретами действительно существовавших людей, сколько символизируют четыре темперамента. А в XVI веке это учение получит значительно более сложное воплощение в гравюрах А.Дюрера («Меланхолия»).

Так, Агриппа, который ведет разговор о преследованиях и о своем могуществе как адепта истинной магии, которая «есть наука наук», – это ипохондрик, мнительный и наделенный воображением, способный поверить в демонов, которые его мучают. Рупрехт похож на холерика – он действует быстро, испытывает сильные, яркие чувства, любовь к Ренате действительно «поражает его с первого взгляда». Фауст и Мефистофель представляют как бы две ипостаси сангвиника. Странный порыв Фауста к призраку Елены Прекрасной и постоянно меняющиеся настроения Мефистофеля могли бы быть проявлениями сангвинического темперамента. Вот как описывает Рупрехт свою первую встречу с Мефистофелем: «Спутник его (Фауста – Е.К.) был одет в монашеское платье; он был высок и худ, но все существо его каждый миг меняло свой вид, так же как лицо – свое выражение. Сначала мне представилось, что монах, идя ко мне, едва сдерживает смех, готовясь к какой-то остроумной шутке; через миг я был уверен, что у него какие-то злобные намерения против меня..., но, когда он подошел совсем близко, я увидал на его лице лишь почтительную улыбку»[13].

И, наконец, Рената являет собой классический пример меланхолика. Она впечатлительна, склонна к депрессиям и грусти. Но, в соответствии со средневековыми представлениями о противоречивом характере меланхолика, Рената способна как на жестокость и преступление (она приказывает Рупрехту убить князя Генриха), так и на поэтическое восприятие жизни. Ее рас-

[12] Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М. 1990. С.361.

[13] Брюсов В. Огненный ангел // Брюсов В. Собрание сочинений. В 7 т. М. 1973-1975. Т. IV. С.201.

сказы об Огненном ангеле исполнены поэзии, и весь ее облик овеян особой, трагической поэзией.

В завершение следует отметить, что одним из путей к раскрытию как символики мотива Огненного ангела, так и всего романа, его идейного содержания могло бы стать сопоставление этого мотива в романе с аналогичным мотивом в поэзии Брюсова, появляющимся в его стихотворении «Конь блед» (1903) – как своего рода прообраз Мадиэля в романе и как пророчество грядущих бед и трагических судеб России:

Показался с поворота всадник огнеликий,
Конь летел стремительно и стал с огнем в глазах.
В воздухе еще дрожали - отголоски, крики,
Но мгновенье было - трепет, взоры были - страх!
Был у всадника в руках развитый длинный свиток,
Огненные буквы возвещали имя: Смерть...
.....
Но восторг и ужас длились - краткое мгновенье.
Через миг в толпе смятенной не стоял никто:
Набежало с улиц смежных новое движенье,
Было все обычным светом ярко залито.[14]

Образ Огенного ангела подключается, таким образом, к еще одной теме – теме смерти, которая также была широко распространена в культуре и искусстве Германии эпохи «Осени Средневековья».

[14] Там же. Т. I. С.443.

КРИЗИС АНТИЧНОСТИ В РОМАНАХ БРЮСОВА «АЛТАРЬ ПОБЕДЫ» И «ЮПИТЕР ПОВЕРЖЕННЫЙ»

Античность в творчестве Брюсова - тема достаточно разработанная, она прослеживалась и на материале брюсовской поэзии (С.Хангулян, Т.Ордуханян), и прозы (Л.Чмыхов, С.Абрамович, Э.Литвин, М.Гаспаров, И.Поступальский). Однако сегодняшнее прочтение романов Брюсова «Алтарь Победы» и «Юпитер Поверженный» дает основание для новой оценки и нового понимания данной темы.

Античностью – образами богов, героев, исторических персонажей, географическими названиями, цитатами и, конечно, переводами античных авторов, пронизано все творчество Брюсова, и для «мэтра» русского символизма это совершенно закономерно. Но в «античных» романах он обращается к конкретной исторической эпохе, которую воссоздает с редким в мировой литературе ощущением реальности. В 10-е годы XX века, между двумя революциями, Брюсов воскрешает IV век, эпоху распада Рима, гибели великой старой культуры под натиском новой, христианской. Крушение язычества унесло бесценные сокровища: храм Сераписа был предан огню, все, что оставалось от александрийской библиотеки, безвозвратно погибло, а в ответ на попытки язычников устраивать шествия протеста христиане учиняли кровавые расправы. О том, например, как монахи растерзали знаменитую Ипатию - неоплатоника, астронома, математика – христианская историография предпочитает умалчивать.

Действие романа «Алтарь Победы» происходит в 382-383 годах, романа же «Юпитер Поверженный» – через 10 лет. Именно тогда произошел один из самых значительных эпизодов позднеантичной истории - идеологическая и политическая распря между самыми влиятельными носителями двух религий: языческим философом сенатором Симмахом и епископом Амбросием. Причиной ее было удаление из Сената алтаря Викто-

рии.[1] Однако в романе этот эпизод служит лишь поводом для воскрешения широкой картины эпохи. В чем же причина обращения величайшего знатока античности не к блестящим периодам политического и творческого подъема, а к этому трагическому эпилогу? Конечно, можно спорить об отказе Брюсова от теории прогресса и приверженности к теории самозамкнутых цивилизаций,[2] но совершенно очевидно, что говоря о IV веке как о веке «высшего расцвета римской идеи, когда римский мир пожинал плоды посеянного, …когда не надо было ни завоевывать, ни организовывать, ни искать, но удерживать завоеванное, сохранять сделанное, углублять найденное в искусстве и литературе» (V, с.544.), Брюсов в обоих своих романах показывает именно исчерпанность вековых наслоений античной цивилизации и неспособность ее защитить свои достижения от нашествия новой, непонятной еще, но грубой эпохи. Так, кроме названных Гаспаровым двух тем, – великолепие Рима и обреченность Рима – обнаруживается третья, может быть, главная тема - наступление христианства. Но христианства, понимаемого не в высшем своем смысле - великой и благородной доктрины, а как разрушительный вихрь, сметающий все великое и значительное, созданное веками.

Гибель старой изящной культуры Брюсов не оплакивает, а констатирует. Именно этот, несколько даже холодный анализ, а не «эмоциональный историзм» спасает автора от традиционных эмоциональных крайностей романов о поздней античности: ностальгии по идеализированной античности или умиления перед идеализированным христианством. (V, с.547). В романах Брюсова все христианское, т.е. новое, создаваемое бедными и необразованными приверженцами новой эры, оказывается убогим: «Строение было некрасивое и дурного вкуса. Жалко было смотреть на его убогий фронтон, на неровные колонны с нехитрой капителью, на плохой камень, из которого была сложена лестница, ведущая ко входу, когда вдали, из-за крыш соседних домов вздымались торжественные очертания храма божественного Клавдия, величественные стены терм Траяна и сама необъятная громада амфитеатра Флавиев. Глядя на жалкое здание, около которого еще были видны остатки мощных стен какого-то старинного храма, которое строители басилики не были в силах даже разрушить до основания, я невольно подумал о бессилии новой веры, неспособной даже своему богу создать достойных святилищ…» (V, с.254).

Что же подразумевается под этой новой силой, какими носители новой веры представляются автору, современнику двух русских революций? Это прежде всего невежественная толпа, слепо подчиняющаяся повелениям своих самозваных вождей: не способные понять суть проповедуемого учения, христиане истово совершают странные обряды, счастливые в своем неведении они спорят о вере, обещающей райское блаженство в будущем и уже в настоящем избавившей от тяжелого труда:

---

[1] Этот алтарь, шедевр эллинистического искусства, был, по приказу Августа, привезен из Таранта в 29 г. до н.э. и установлен у подножия статуи богини Победы в курии Сената. На этом алтаре сенаторы веками приносили клятвы верности и совершали ритуальные жертвоприношения. В 357 г. его временно выдворили из Сената в связи с приездом христианского императора Констанция II. Император Юлиан поместил алтарь обратно, за что язычниками был назван "восстановителем", а христианами - "отступником". При императоре Валентиниане об алтаре, казалось, забыли, т.к. в эти годы над Римом уже нависла смертельная опасность: готы, гунны, аланы отхватывали от Империи провинцию за провинцией. Рабы - колоны и плебеи с Балкан - братались с завоевателями и, единодушно ненавидя угнетавший их Рим, видели в христианстве единственный путь к спасению. Попыткой всеобщего примирения стал отказ Грациана в 382 г. от одного из титулов римского императора - титула верховного жреца. Он же приказал конфисковать имущество коллегии весталок и других языческих объединений и вынести алтарь Виктории из Сената. Старые римские аристократические кланы выступили с протестом, но делегация во главе с Симмахом не была допущена к миланскому двору, резиденции западных императоров. Вскоре после этого Грациан был убит. Симмах возглавил новое посольство, которое, несмотря на его блестящую речь, не увенчалось успехом из-за энергичного вмешательства епископа Амбросия. Алтарь больше не возвращался, сама же статуя Виктории еще некоторое время оставалась в Сенате и была разрушена в 410 г., когда готы Алариха сожгли Рим.

[2] Гаспаров М.Л. Брюсов и античность // Брюсов В. Собр. соч. В 7 т. М. 1973-1975. Т.V. С.544-545. Далее ссылки на данное издание даются в тексте с указанием в скобках тома и страницы.

«…разбойничьи набеги тешили отвагу нашей молодежи и поддерживали жизнь всей общины, члены которой, освободившись от всем надоевшей повседневной работы, давившей прежде ярмом их жизнь, теперь ни в чем не знали недостатка и, сытые и пьяные, могли вольно предаваться очередным оргиям. Не удивительно, поэтому, что вера в среде людей новых не ослабевала…» (V, с.340).

Неоднородность и эклектичность раннего христианства Брюсов изображает посредством образов духовных пастырей, смешивающих Христа с Антихристом, богослужение - с оргией, называющих себя то Змеепоклонниками, то именами святых апостолов (напоминая вождей революций, действующих под партийными кличками), и в своем фанатичном исступлении готовых умереть за идею, при этом интересно, что именно Петр оказывается провокатором и предателем.

В переломные эпохи истории (и Брюсову это дано было испытать в полной мере) люди неизбежно оказывались перед выбором: оставаться ли со старой культурой, уже исчерпавшей свои созидательные возможности или сотрудничать с новой верой, не всегда понятной и близкой, но явно более сильной? Позволим себе предположить, что романы Брюсова «Алтарь Победы» и «Юпитер Поверженный» посвящены именно этой проблеме выбора, ей же подчинена и вся система образов.

Легче всего свою судьбу всегда выбирает толпа, ждущая конкретных выгод от своего служения. Так, в романах Брюсова недавние ревностные христиане, потерпев поражение в столкновении с легионерами, тут же пополняют ряды язычников: «Мы сейчас хорошо платим, это первое и самое важное. Потом мы – в силе, это второе и тоже очень важно. Сейчас народ не только становится поклонником Олимпийцев, но готов, если надо, стать жрецом сразу и Дианы, и Кибелы, и египетского Гора. Вот видишь этого толстого старика с венком на голове? Теперь он состоит жрецом… а еще три месяца назад усердно посещал христианские обряды» (V, с.534).

Труднее совершают свой выбор личности. Если одни определяются в своей преданности, другие – колеблются и, случается, изменяют. К первым относится христианка Реа, фанатичная, странная, одержимая какими-то неясными силами, зара-

жающая своей верой и ведущая в бой армию христиан. Верен своему классу патриций Ремигий: не способный далее противостоять ударам судьбы, он отправляется в термы Каракаллы, долго читает в библиотеке «Размышления» императора Марка, затем просит прислать к нему красивых мальчиков и, наконец, в традициях римских вигилей, вскрывает себе вены. Его самоубийство глубоко символично: так, в изысканной роскоши, книгах, пирах и свободе нравов жила и, утопая в собственной крови, уходила в небытие поздняя античная культура. Символичен и образ благородного сенатора Тибуртина, занятого делами Сената, книгами и кубками вина, в то время как его некогда роскошный дом приходит в запустение, а его жена, почтенная римская матрона, ставшая благочестивой христианкой, изменяет ему с отцом Никодимом. Верен своему выбору варвар франк: не сумев защитить своего императора, он пронзает себя мечом с мужеством, прежде подобающим истинному римлянину. Верными своим богам остаются трогательные старики Стридул и Лакримата, напоминающие классических Филемона и Бавкиду, пережившие много горя, удалившиеся от шумного мира и счастливые своей любовью.

Закат прекрасной античности олицетворяет блестящая Гесперия, чье имя означало у древних «страна заходящего солнца». В ней сочетаются все достоинства и пороки эпохи – красота и властность, коварство и благородство, образованность и развращенность. Беззастенчиво пользуясь своими чарами, она управляет римскими патрициями, возглавляет заговоры, участвует в посольстве Симмаха. Но когда изменяется соотношение сил, Гесперия, восторженно разглагольствовавшая о величии и человечности язычества, становится наложницей императора-христианина и демонстративно украшает себя золотым крестом. «Прекрасная римлянка» изменяет своему классу, вере предков и собственным идеалам ради власти, выгоды, почестей: «Какова моя вера, это мое дело, но я нашла нужным носить этот крест и признавать Распятого» (V, с.395).

Если переход Гесперии в лагерь христиан является по сути расчетливой изменой, то принятие христианства главным героем романов Юнием оказывается результатом долгих мучительных сомнений, описание которых дает основание предпола-

гать определенную автобиографичность образа Юния и лично пережитую автором необходимость выбора.

Юний, образованный молодой римлянин из знатного рода, приезжает в Рим для продолжения образования в школах знаменитых риторов, но оказывается вовлеченным в события, оказавшиеся началом гибели великого Рима. По воле судьбы, предстающей в образе двух женщин – Реи и Гесперии – имеющих над ним необъяснимую власть, он участвует то в заговорах патрициев, то в собраниях христиан, совершает покушение на императора и воюет с римскими легионерами.

Рожденный и воспитанный в лоне великой нетленной культуры, Юний – alter ego автора – в душе остается верным своим корням и своей вере, но он осознает и обреченность изнежившейся эпохи, не имеющей сил противостоять вихрю, повеявшему с невысокого холма Голгофы, «этот ветер уже выбросил алтарь Победы из курии, и он снесет златоверхие храмы Города, разрушит самый Рим, а может быть и всю империю» (V, с.408). Юний осознает неотвратимость победы нового учения, объединяющего все большее число последователей и пытается понять его. Он мучительно ищет истину, но весь трагизм эпохи выражается в словах отца Николая: «Не все ли равно, где истина, если явно суждено всему миру стать христианским? С кем быть: с красивым мертвецом или с живым, хотя бы и не достигшим зрелости учением? – вот какой выбор стоит теперь перед каждым, иного нет. Выбирай и ты: останешься ли хоронить тело почившей древности или покоришься духу нового времени и станешь в ряды тех, кто служит жизни!» (V, с.258). Истиной для Юния была великая старая культура, демократичный античный Пантеон, но зерно сомнения уже было посеяно, он уже был ранен стрелой новой веры, которая «не сразу убивает».

С кем же идти Юнию? Брюсов отвечает – за Юния и, по-видимому, за себя – с новой силой! Что это – убежденность или смирение? Как могло случиться, что Юний, в «Алтаре Победы» утверждавший, что быть с большинством постыдно, состоять же в благородном меньшинстве – достойнее, хоть и опаснее, и предпочитавший быть с истиной, «хотя бы всему миру суждено было пойти вслед за ложью» (V, с.259), в «Юпитере Поверженном» оказывается христианским монахом Варфоломеем? На-

сколько искренне это обращение – понять не дано: роман не закончен. Правда, в последних строках «Алтаря Победы» Юний уже допускал возможность перехода в лоно новой веры: «Не пора ли и мне смириться перед этой победной бурей и понять, что никогда более не стоять алтарю Победы в Сенате, что навсегда склонилось знамя Римского легиона перед лабаром с именем Христа!» (V, с.408), но объяснение причин этого перехода должен был дать «Юпитер Поверженный». Брюсов возвращался к нему дважды – в 1914 и 1918 годах, но так и не завершил его. Даже название романа не раскрывается на существующих страницах, можно только представить какой страшной была бы картина разрушения золотой статуи Юпитера, разбитой на множество осколков, растаскиваемых жадными руками.

Названия романов имеют несомненно символическое значение: с поверженной золотой статуей Юпитера разрушается не только воплощение величественного языческого Пантеона, с ней гибнет золотой век европейской античности, а алтарь Победы, на который веками приносились шедевры высокого духа, выброшен новой культурой, которая, опомнившись только через века, станет по крупицам собирать свидетельства былого величия.

Обращение к переломным эпохам не было для Брюсова самоцелью, в катастрофах прошлого он пытался найти ответы на трагические вопросы своего времени и, может быть, в этих ответах современный читатель разглядит попытку оправдания собственного жизненного опыта автора, писавшего в 1906 году: «Это – эра новой жизни… Но мы, все мы, попавшие между двумя мирами, будем растерты в прах на этих гигантских жерновах».[3]

Воспитаный блестящей русской культурой начала века, современник разрушителей «всего мира насилия», Брюсов уже после первой революции понял, что гибель старого мира неизбежна, что

Мир заветный, мир прекрасный
Сгибнет в бездне роковой

[3] Брюсов В. Последние мученики // Брюсов В. Земная ось. М. 1910. С.103.

(«Лик Медузы» – I, с.432)

Он видел силу разрушительного вихря революции, этого «смерча», «смертного шквала» и, как Юний, задавался вопросом:

… что под бурей летучей,
Под этой грозой разрушений,
Сохранит играющий случай
Из наших заветных творений?
(«Грядущие гунны» – I, с.432)

Эрудит и эстет, Брюсов не мог не относить свои творения к старой, утонченной культуре. В год опубликования романа «Алтарь Победы» он писал:

Мой потаенный храм, мой мир былых годов,
Всё станет - ряд расписанных гробов.
Пусть жизнь зовет, шумит, пусть новый вьется стяг…
Я вас храню. Вас не увидит враг.
(«Мечты любимые, заветные мечты…» – I, с.29)

Но пройдут годы и в 1920 году Брюсов, который по собственному признанию «…изменял и многому и многим» и «…покидал в час битвы знамена» («Поэт – Музе» – I, с.65), поступит в Компартию и будет сотрудничать с Луначарским в Совнаркоме. И в этом его образе, после нового прочтения романов «Алтарь Победы» и «Юпитер Поверженный», кажется, проступают черты Юния, склонившегося перед лабаром с именем Христа…

М.В. МИХАЙЛОВА

В.Я.БРЮСОВ О ЖЕНЩИНЕ
(анализ гендерной проблематики творчества)

В предисловии к своему прозаическому сборнику «Ночи и дни» (1913) Брюсов сформулировал задачу, стоявшую перед ним при написании вошедших в него повестей и рассказов: «…всмотреться в особенности психологии женской души»[1]. Сборник объединил произведения, созданные между 1908 и 1912 годами. Центральной в нем была повесть «Последние страницы из дневника женщины» (1910), вызвавшая бурную полемику в периодической печати (из-за нее номер журнала, в котором она первоначально была опубликована, даже подвергся аресту по обвинению в безнравственности). В нем также была напечатана психодрама в одном действии «Путник» (1910), воспроизводившая «вечный» диалог мужчины и женщины. И почти все остальные произведения, помещенные в нем, также запечатлели женские характеры и судьбы («За себя или за другую», «Ее решение», «Через пятнадцать лет» и др.).

Само по себе желание Брюсова изучить женскую психологию не было оригинальным, но способ, который он избрал для этого, был смел: в упомянутой повести он попытался полностью «перевоплотиться в женщину», избрав форму женского дневника, как наиболее точно отвечающую этому желанию и наиболее полно раскрывающую все нюансы психологических переживаний. Но не просто образ женщины пытался воссоздать писатель, а женщину современную, тот тип, который, на его взгляд, был рожден временем. Его интерес к женскому «декадентскому» типу был последовательным. Уже молодого Брюсова отличало стремление воссоздавать различные поэтические индивидуальности, воспроизводить чужую творческую манеру. И одна из выбранных масок была женской. «Русская бодлерианка» Зинаида Фукс с упоением смаковала всевозможные ужасы («гниющий

[1] Брюсов В. Ночи и дни. М. 1913. (Предисловие).

и зловонный» женский труп, женская грудь, источающая не молоко, а кровь[2]).

Характер героини «Последних страниц…» Nathalie можно считать в некотором роде развитием данного типа. И здесь, надо признаться, Брюсов оказался настолько «в авангарде» гендерных представлений эпохи, что в «современность» этой, нарисованной им женщины-убийцы не поверили в первую очередь критики, сочтя, что Брюсов наделил женщину мужскими чертами. Но по-настоящему ново было то, что женщина Брюсова представала не традиционно страдательным началом, а в той или иной мере вершительницей своей и мужской судьбы, хотя в соответствии с существующими в обществе гендерными стереотипами писатель отвел женщине единственное - уготованное ей как и прежде - поле деятельности: любовь.

Собственно этот же агрессивный вариант женского характера Брюсов развивал и в дальнейшем. В книге «Стихи Нелли» (1913) лирическая героиня призывает возлюбленного «отдаться»[3], мечтает «губами жестокими жать» его рот, который, кстати, имеет женские очертания: «розанчик аленький», - как, впрочем, и его цвет глаз – лиловый (все оттенки фиолетового в начале XX века преимущественно женская цветовая гамма[4]), она хочет его «мучить … сказкою, глядя … в упор». Кроме того, ее возлюбленный ведет себя в любовных играх так, как свойственно женщине: боится, сопротивляется (отсюда призыв, обращенный к нему: «Не надо ни страха, ни ропота…»). Он покорен, полностью подчинен ее воле («Он улыбнулся кротко, / И в губы дал себя поцеловать…»; после любовных ласк он «лежал, безмолвный, утомленный, / В моих дрожащих, радостных руках»). Кроме того, выбор лексических средств, используемых для воссоздания бытового фона и пейзажа, также определяется пре-

[2] Брюсов В. Заря времен. Стихотворения, пьесы, поэмы, статьи. Сост., подг. текста и коммент. С.И.Гиндина. М. 2000. С.63-64.

[3] В настоящее время установлено, что это типично «мужская» формулировка призыва к близости.

[4] Ср. бестселлер середины 1910-х гг. роман М.Криницкого «Женщина в лиловом» (автор, кстати, бывший однокурсник Брюсова по Московскому университету и его близкий товарищ на протяжении 15 лет).

имущественно мужскими властными стратегиями: свет и ночи – «исступленные», «взоры ресторанов» – «горящие», «отсветы» – «манящие», над всем живым сеть соблазнов «раскинула» (т.е. овладела, покорила) - Страсть[5]. Самохарактеристика же героини, ее сравнения себя с фарфоровой статуэткой и хрупким лотосом воспринимаются не более, чем манерность и томное кокетство.

Таким образом, с самого начала своеобразного брюсовского «трансвестизма» обозначилась проблема соответствия изображенного художником женского характера традиционным представлениям о природном женском начале. И появившиеся в критике тех лет сомнения касались главным образом того, насколько верно раскрыта женская психология и какую роль играет то, что ее воссозданием занят автор-мужчина. Например, К. Бальмонт посчитал, что в своей «женской повести» Брюсов попросту «растворился» в своей героине: «Ай-ай, ах-ах, ой-ой, мне больно. Где же Валерий Брюсов? Или его больше нет?»[6].

Другие критики как раз склонялись к мнению, что есть Брюсов, но нет – женщины. Среди них была критик-женщина Е.А.Колтоновская, которая в своей статье «Брюсов о женщине» (1911)[7] критически отнеслась к попытке Брюсова нарисовать «аморальную» женщину, поскольку принадлежала к сторонникам традиционных представлений о роли и месте женщины в общественной структуре[8]. Свой анализ она построила на тезисе, что главное в женщине - это жажда «прилепиться к мужской индивидуальности»[9], бессознательный поиск мужчины, «при

[5] См.: Брюсов В. Заря времен. С.298-302.

[6] Лит. наследство. Т.98. Кн.1. С.226.

[7] Эта работа не учтена в подробной характеристике отзывов на «Последние страницы из дневника женщины», осуществленной С.Гречишкиным и А.Лавровым (См. Брюсов В. Повести и рассказы. М. 1983. С.349-351).

[8] Важно указать, что Колтоновская одной из первых заявила о самостоятельной ценности «женского творчества», обусловленной тем, что от природы женщина наделена мягкостью, добротой, состраданием, что придает особую эмоциональность женской литературе. См.: Колтоновская Е. Женские силуэты. СПб. 1912.

[9] Колтоновская Е.А. Критические этюды. СПб. 1912. С.186.

помощи которого можно было бы перелить свое пассивное женское содержание в жизнь»[10]. Так было, по ее мнению в предшествующей русской литературе, где – в отличие от литературы современной, населенной женщинами-призраками, полусимволистскими понятиями, абстракциями, созданными «горячечным» воображением модернистов, - царила «нежная песня о женщине, поэтичная мечта о ней»[11]. Но поскольку в холодной и развращенной героине «Последних страниц…» нет ни мягкости, ни нежности, ни глубины переживаний, то критик делает вывод, что облик ее искусственен, противоречив, и, скорее всего, перед нами женщина с чертами мужской психологии. И спокойствие, которое составляет отличительную черту героини, явилось не следствием проявления ее характера, а результатом того, что Брюсов наделил ее собственной (мужской) психологией. Но в то же время Колтоновская не может не признать, что «многие черты (…) женщины, стоящей на высшей ступени интеллектуального развития и безвозвратно утратившей свою непосредственную стихийную природу», переданы художником «верно»[12].

[10] Там же. Насколько актуальны были споры на эту тему, свидетельствует эпизод из повести В.Вересаева «Без дороги», в котором происходит обсуждение образа Елены из романа Тургенева «Накануне». Одна из героинь называет ее «самым светлым и сильным образом русской женщины». Ее собеседник Чеканов не согласен с этим: «Это разновидность типа очень старого: неопределенные порывания вдаль, игнорирование окружающего, искание чего-то эффектного, яркого, необычного, - в этом вся она. Инсарова она полюбила не за то, что он указал ей дело, а просто потому, что он окружен ореолом, что он «замечательный человек»: для нее Инсаров совершенно заслоняет то дело, которому он служит… *Неужели действительно все дело женщины заключается в том, чтобы отыскивать достойного ее любви мужчину-деятеля?* Где же прямая потребность настоящего дела? Ведь это не забава и не фон для поэтического романа; это - тяжелый труд, красный лишь сознанием, что живешь не напрасно. *И у нас много было и есть женщин, для которых это сознание дороже самых блестящих героев*» (выделено мною. - М.М.) // Вересаев В. Соч. в 2 т. Т.1. М. 1982. С.90.

[11] Колтоновская Е. Критические этюды. С.182.

[12] Там же. С.184.

Следовательно, автор статьи сама не до конца определилась с тем, что же является типичным проявлением женского характера. С одной стороны, она приписывает женщине «типично-женскую пустоту», отсутствие стремления к энергичным действиям, пассивность в проявлении чувств (поэтому она не верит, что героиня способна реализовать в жизни «чисто мужской рецепт любви» - бесконечную смену партнеров). С другой - настаивая на стихийности женской природы, ее неистребимой эмоциональности, она вынуждена признать, что типичным для «женщины-модернистки» стал «чисто-головной характер ее чувств»[13].

Никакой «двойственности» в позиции Брюсова не обнаружил С.А.Венгеров, выступивший против «объединения» автора и героини. Он был убежден в критическом отношении Брюсова к Nathalie и уверял читателя, что автору, несомненно, претит тот «пошлейший маскарад», «лубочная дешевка балаганной магии», которые импонируют самой героине[14]. Казалось бы, это замечанние соответствовало высказанному Брюсовым в письме к П.Струве признанию, что выведенные им лица «столь ничтожны, что не заслуживают… серьезного анализа»[15].

Однако невозможно не заметить настойчивого стремления Брюсова посмотреть на мир женскими глазами. Отсюда попытки написания женских воспоминаний, записок, дневников. Среди них наиболее интересны «Шара» (Дневник девушки, 1913) и «Добрый Альд» (Рассказ невольницы, 1909-1910), в котором комментатор последней публикации В.Э.Молодяков отметил «напряженный психологизм и социальные пророчества»[16]. Однако в большей степени в нем заметны садистические мотивы, причем боль и насилие связаны исключительно с женским телом[17].

[13] Там же. С.187.

[14] Венгеров С.А. Литературные настроения 1910 года // Русские ведомости. 1911. N14. 19 января.

[15] Литературный архив. М. 1960. Т.5. С.302.

[16] Брюсов В. Неизданное и несобранное. М. 1998. С.300.

[17] В плане воплощения садистического комплекса к нему примыкает «Рассказ акушера», в котором сексуальное наслаждение возникает у

Рассказ представляет собой записки женщины, созданные по возвращении на родину после одиннадцати лет рабства. Она обещает, что будет «строго держаться действительности, не позволяя себе никаких выдумок» и просит читателей о снисхождении к автору за «грубый реализм некоторых сцен»[18], которые возникли потому, что создательница записок взяла на себя обязанности «бытописателя», жаждущего рассказать людям правду о пережитом, внести свою лепту в «летопись человеческого зверства». А поскольку материал, к которому она обратилась, чудовищен по своей жестокости, она вынуждена быть грубой и бесстыдной. Как видим, здесь Брюсов точно воспроизводит стереотипы мышления, согласно которым женщине-писательнице не подобало касаться в своем повествовании непристойных сторон жизни. Несомненно, психологически достоверно и то, что героиня, белая женщина, проводит четкую грань между собой и негритянками, тоже оказавшимися в неволе. Так, описывая роды, которые происходили в кошмарной антисанитарной обстановке, она подчеркивает, что это «просто» было для «женщин полудиких, стоящих еще близко к природе, физиологические акты у которых мало чем отличались от соответствующих актов у животных. Гораздо тяжелее были эти условия для женщин сколько-нибудь культурных».

Избирая ситуацию плена, в котором находится женщина, Брюсов создает определенную модель, где женщина предстает и как полностью зависимое существо, и как объект желания, и как удобное для манипулирования тело. В конкретной ситуации «Доброго Альда» она оказывается еще и безропотной рабочей силой (невольницы трудятся на плантациях маиса). Автор записок вспоминает обо всех тех чудовищных моральных унижениях и физическом насилии, которые ей и ее подругам пришлось

мужчин при наблюдении за муками рожениц. Как считает комментатор этого неопубликованного произведения, «рассказ написан с позиции стороннего холодного наблюдателя». См.: Брюсов В. Неизданное и несобранное. Сост., подг. текста и коммент. В.Молодякова. М. 1998. С.300.

[18] Здесь и далее текст рассказа цит. по: Брюсов В. Неизданное и несобранное. С.118-137.

претерпеть. Все они касаются манипуляций с женским телом. Это, во-первых, избиения, когда тело женщины становится похожим «на кусок мяса, приготовленного для сковороды», а после экзекуции женщину опять возвращают к месту работы. Во вторых, – это насилие. При этом важно указать, что сексуальная связь, обычно являющаяся платой за какие-то привилегии, не давала женщине никаких преимуществ, и с наложницами обращались так же, как с прочими (надсмотрщик мог «топтать ногами за нерадение ту несчастную, которую полчаса назад ласкал»). Почти все женщины были наложницами надсмотрщиков, причем половые акты совершались с ними нередко во время рабочего перерыва, «почти на глазах у всех», т.е. женщина лишалась отдыха и одновременно выступала в роли визуального знака эротического зрелища для толпы. Возникает дополнительный нюанс: унижение женщины публичностью, лишение женщины стыда. Брюсов подчеркивает, что интерес присутствующих женщин к зрелищности обусловлен социальными условиями и провоцируется мужским типом поведения (ведь инициатива действия исходит от надсмотрщиков): «Несмотря на то, что наказаниям подвергались подруги, что каждая из зрительниц могла ждать того же для себя самой, - так ужасно было однообразие рабской жизни, что на казнь смотрели, как на зрелище, как на развлечение». Но в то же время ему важно подчеркнуть разобщенность женщин.

Квинтэссенцией садизма можно считать момент, когда издевательству подвергают беременных женщин. Женщину, мучающуюся родами, если она не заявила об этом (в этом случае ее отправят в родовой барак), могут избивать до крови под предлогом, что «ребенок денег стоит», а она рискует его потерять. Но ее могут и не отпускать туда, если палачу покажется, что она собирается увильнуть от работы.

Самой героине предстояли еще более унизительно-тяжелые испытания. Ее, после начала родов, с поля увозит «добрый господин» Альд, которому она – в надежде родить в нормальных человеческих условиях – пообещала доставить самые разнообразные удовольствия. Таким образом, только ценой использования себя в качестве эротического объекта, она может добиться того, чтобы оказаться в чистой постели. Но в данной

ситуации тело женщины становится еще и материалом для «исследовательских» опытов: «Альд был молод, и его забавляло мое положение. Он велел мне лечь и стал меня рассматривать с любопытством». «А мне интересно посмотреть, - признается он своему приятелю, - как это у женщин делается». «Дурак, - отвечает тот ему – Ничего интересного. Я десять раз видел. У нас иногда заставляют рабынь родить во время ужина - напоказ». И он предлагает провести этот садистический эксперимент – заставить женщину танцевать, поскольку слышал, что «иные … во время пляски рожали». И «он грубо похлопал по моему большому животу, пожал мне поясницу, спрашивая «больно?», потом распорядился: – Ну-ка пляши!». Начинается «дикий» танец героини, в котором ее тело одновременно переживает и «боль «потуг» и оказывается источником эстетического наслаждения. Брюсов демонстрирует, что деформированное болью женское тело приобретает эротическую притягательность для мужчины.

Рукопись Брюсова на этом обрывается. И читатель так и не узнает, что «более ужасное», по словам женщины, произошло далее. Нет сомнения, что в произведении точно «работают» властные технологии телесности, показаны разнообразные вариации манипулирования телом. Но остается вопрос – а каково отношение автора к этим технологиям. Только ли констатация существующего положения или протест против установленных «законов» гендерного неравноправия?

Сама женщина начинает постепенно относиться к себе как предмету, на который направлен мужской взгляд. Так, самоубийство одной из героинь записок совершается по «мужскому сценарию». Это одновременно и вызов сексуальным притязаниям мужчины, и протест против его взгляда. Она отвергает власть мужчины, которая закреплена в обществе именно по этим двум векторам: секс и материнские обязанности.

Во многих вышеуказанных моментах Брюсов выступал в роли первооткрывателя. Правда, его опыты не вызвали особого энтузиазма. Гиппиус равнодушно восприняла его садомазохистские эксперименты: «…Ужасы, страхи его рассказов равнодушно утомляют. Темные провалы садизма, где «хаос шевелится», превращаются у Брюсова, в его прозе, в половые «ужасики», которых чем больше нагромождать – тем они больше уплощаются. Если бы «Сестер» (имеется в виду рассказ «Сестры» (1906) – М.М.) было не три, а тридцать три и соответственно увеличилось бы количество крови, страсти и трупов – то рассказ был бы еще слабее. Но и трех сестер и четырех трупов так много и так мало действия все это производит на читателя, что он, раздосадованный, не знает, чего пожелать: то ли чтоб уж кровью, по крайней мере, все было залито, то ли чтоб совсем не было праздных трупов"»[19].

Но Брюсова подлинно интересовало изображение любви-порока, любви-страсти, любви-извращения. И он подходит к интересующему явлению с разных сторон. Возможно, из-за боязни нарушить нормы благопристойности, поскольку речь шла о любовной связи между женщинами он не завершил «простенький рассказ» (таков подзаголовок) «Голубые глаза, черные волосы» (писавшийся предположительно в 1896 г., т.е. за 10 лет до знаменитых «Тридцати трех уродов» Л.Д.Зиновьевой-Аннибал, также замешанных на лесбийской тематике). Показательно само название, заключающее представление о женской двойственности (этот мотив возникает в прозе поэта постоянно: «За себя или за другую», «Шара»). Но возникновение любовного тяготение женщины к женщине трактуется Брюсовым не как исконно природное влечение, а как следствие грубого мужского насилия. Влюбленная в Луциана Валентина старается не замечать в нем «грубого и лишнего» и страшно робеет и смущается при встречах с ним. Ему же в первую очередь льстит, что она так влюблена. Когда же во время одного из свиданий он проявляет настойчивость: «Луциан уже прижимал ее к себе; его левая рука проскользнула под ее рукой и касалась груди; он наклонил свое лицо с задрожавшими губами и хотел целовать ее» – ее охватывает ужас. «Валентина откинулась назад, ей стало страшно и стыдно; Луциан *не понимал, он с силой привлек ее к себе, прижав все ее тело к своему*» (выделено мною - М.М.). «Ей стало гадко», - пишет Брюсов. После того, как ее избранник стал ей противен, жизнь для нее потеряла смысл. И в этот момент появляется Анджелика (знаменательна ономастика имени!), которая своими

[19] Гиппиус З. Проза поэта // Гиппиус З. Дневники. М. 1999. Т.1. С.343-344.

ласками и любовью спасает девушку. Но ведет себя «по-мужски» - через какое-то время бросает ее, так как беззаконной связи предпочитает традиционный брак.

Особый интерес в плане раскрытия гендерной проблематики[20] представляет психодрама Брюсова «Путник»[21]. В ней намечена «схема» взаимоотношений мужчины и женщины, «очищенная» от всего бытового, социального. Место действия: заброшенный домик в лесу. Время: ночь. Действующие лица: дочь лесника и впускаемый ею в дом прохожий. Как указано драматургом в перечне персонажей, «лицо без речей», что очень значимо, т.к. выясняется, что женщине диалог с мужчиной не нужен, она вполне может удовлетвориться монологом, т.к. легко домысливает и договаривает за своего партнера. Как заметил критик В.Чудновский, «это яркий пример какой-то замкнутой из самой себя, автономно и органично развивающейся страсти»[22]. Импульс, который подталкивают Юлию к тому, чтобы приютить на ночь незнакомого человека, – сочувствие: «Как он измок, бедняга! Он одет по-городскому, - молод, - бледен... Должно быть, нездешний он, в лесу дорог не знает». И здесь опять сошлемся на проницательное замечание В.Чудновского: «Путник - внешний предлог, почти обстановочный предмет. С самого появления своего он для Юлии только жалость»[23].

Мужчину же характеризует одно качество: настойчивость[24]. Именно своим нескончаемым стуком он заставляет

[20] Несомненно, возможны и другие варианты прочтения. Наиболее подробный анализ – с точки зрения метрической организации текста и в плане расшифровки сакральной мифологизации Девства - дал Валериан Чудновский («Путник» Валерия Брюсова // Аполлон. 1911. N 2. С.62-68).

[21] В данной статье текст пьесы цит. по: Брюсов В. Заря времен. С.268-277.

[22] Чудновский В. Указ соч. С.68.

[23] Там же. С.67.

[24] Безусловно, в фигуре Путника в значительно большей степени, чем в женском персонаже, сфокусировалась символика – отстраненность мужчины от бытового, его вечные искания … Однако мы бы поостереглись утверждать, как это делает В.Чудновский, что в этом образе соединены Путник-символ, Путник-человек, Путник-принц и Путник-

женщину поступить так, как ему нужно. Затем инициатива полностью переходит к женщине: она подбрасывает дрова в печь, угощает его водкой. Его же общение с ней ограничивается знаками (намек Брюсова на непостижимую для женщины таинственность мужчины?): благодарности, покачивания головой в знак согласия или несогласия, почтительного целования руки у своей спасительницы.

Когда Юлия убеждается, что он немой (хотя до конца этот момент так и остается неясным: Путник делает «не то утвердительный, не то отрицательный знак» на вопрос Юлии), но при этом прекрасно слышит! – она оказывается даже как будто довольной этим обстоятельством. Теперь она может говорить, сколько захочет, не получая ответа, но будучи уверенной, что ее слова доходят до цели. Далее начинается манипуляция личностью Путника, т.е. он, несомненно, становится объектом психологического воздействия. Юлия навязывает ему (а частично и себе!) собственные представления о нем. Сначала оправдывается, объясняя, что не побоялась впустить на ночь незнакомца потому, что он «худой и бледный, хилый, слабый», а значит – «несчастен». Затем она придумывает ему имя. Ее не устраивают обычные имена – Сергей, Иван, Никита, Николай, Петр, Александр, она предпочитает нечто исключительное – Робэр. Примечательно, что с «прозаическими» именами он не соглашался, но от «Робэра» не отказался. Таков первый этап «переформирования» мужчины.

Далее начинают действовать приемы моделирования на основе расхожих схем массового сознания. Юлия признается, что прочла много книг (об их качестве говорят названия: «Графиня-судомойка», «Черный принц») и с тех пор живет мечтами,

прохожий, хотя критик и вынужден заметить, что все эти грани «неслиянны в единстве». Думается, что такое утверждение понадобилось критику, чтобы сделать следующее умозаключение: «Безликий идеал юлиной мечты, принц ее сказки – тип; Путник – личность, хотя бы и почти сведенная на нет. Но он по отношению к Принцу – не частность, а индивидуализированное противоположение. <…> Быть может, здесь речь идет о той же духовной сущности, которая заставила наших далеких предшественников отказаться от мессианизма хиллиастического для мессианизма христианского. Ведь принц – тот же хилиазм» (С.68).

т.е. воображает себя героинями этих романов («… что если и я не дочь лесничего, а тоже графиня!»). И возникшая ситуация представляется ей идеальным вариантом изменить свою жизнь, наконец, получить то, о чем мечтала в одиночестве и на что имеет полное право: «… наряды, роскошь. Я хочу бывать в театрах, на балах, хочу в салонах беседовать…Мне хочется раскинуться на кресле и, чашку взяв небрежною рукою, влюбленный шепот по-французски слушать» (последнее особенно забавно, потому что из ее слов следует, что она почти совсем необразованна). Брюсов довольно ядовито характеризует набор псевдоромантических и примитивных представлений героини о подобающей жизни. Юлия считает себя достойной этой жизни, т.к. красива (она подробно перечисляет свои достоинства), обладает «врожденным изяществом». Брюсов показывает, что женщина очень хорошо усвоила знание о рыночной стоимости «красоты» и не намерена продешевить.

Но реальность, в которой существуют женщины, предлагает ей в основном две сферы. И Юлия прекрасно осведомлена об этом: одна, на которую женщина обречена социокультурными обстоятельствами, своей гендерной ролью в патриархатном обществе – «мести полы, обед готовить, стирать белье», муж нелюбимый будет «целовать, порой ласкать насмешливо и грубо, порой, подвыпив, за косу таскать! Родятся дети, буду мыть и стричь их, варить им кашу, прутьями их сечь…»; и другая – та, которая тоже предопредлена воспитанием, замкнувшим круг представлений женщины розовыми мечтами о Принце-спасителе[25].

Желание избавиться от «предписанной» роли жены и матери так велико, что теперь уже в Юлии пробуждается настойчивость – и Путник становится ее жертвой. Она его отогрела,

[25] Совершенно иначе предлагает воспринять этот дуализм В.Чудновский, которому в романтическом вздоре, произносимом Юлией, «слышится великая мировая сущность девичьей мечты, та обобщающая ценность, которая может превратить всякую девушку в амфору тайны, которая заставляет поэта и жреца склониться до земли пред каждой настоящей девушкой, как бы ни было в ней ясно безнадежное ничтожество будущей женщины» (С.63).

напоила, назвала! – она чувствует себя вправе владеть им, проецируя на него свои женские представления о должном и недолжном, проявляя женский деспотизм. Вспомним, что ему некуда деться, он – в западне (неоднократно подчеркивается отдаленность домика лесника от другого жилья). Ее монолог заслуживает того, чтобы процитировать его:

…ты был послан мне, Робэр,
В ответ на все мои мольбы! Ждала я,
Что принц приедет в золотой карете,
С толпою слуг, в сопровожденьи свиты,
А он пришел пешком, один. Ждала я,
Что будет он одет в парчу и бархат,
Он оказался в куртке и пальто!
Я ожидала, что, склонив колено,
Он в длинной речи, страстной и любезной,
Мне выразит свою ко мне любовь,
А он – немой!

Но самое поразительное то, что вывод Юлией делается наперекор очевидному. Это доказывает, что женщина неспособна, по убеждению Брюсова, воспринимать реальность. По Брюсову: мужчина – нем, женщина – слепа.

…Ну, что ж, не явно ль, это –
Он! Страшно! Отвечай, Робэр! Ты понял,
Что послан был сюда Судьбой ко мне?
Ты – тот, кого я ожидала долго!
Ты – тот, кого Господь назначил мне!
Мой суженый! Возлюбленный! Мой милый!
Да! Узнаю твои глаза, твой скорбный,
Печальный взгляд, твоих красивых рук
Точеные изломанные пальцы!
Робэр! Робэр! Скажи мне: «Это я!»

Безусловно, всякий, знающий текст русской классической литературы, а именно, письмо Татьяны Онегину, обнаружит знакомые интонации. Согласно Брюсову, восприятие избранника, наделение его определенными «неземными» качествами не изменилось, как кажется Брюсову, за сто лет:

Ты вошел, я вмиг узнала,
Вся обомлела, запылала
И в мыслях молвила: вот он!
……

То в вышнем суждено совете …
То воля неба: я твоя;
Вся жизнь моя была залогом
Свиданья верного с тобой;
Я знаю, ты мне послан Богом,
До гроба ты хранитель мой …

Юлия свою тираду заключает словами: «Ну, все равно, послушай, кто б ты ни был, Тот иль не тот, не все ли нам равно» (выделено мною – М.М.). Эти слова можно расшифровать, как отсутствие интереса к личности избранника, как готовность принять плод своего воображения за реально существующего человека. Кажется, Брюсов угадал особенность женской любви: допридумывать недостающее, наделять мужчину неприсущими ему качествами. В итоге после всех признаний Юлии может создаться впечатление, что Мужчина нужен Женщине, чтобы изменить свою жизнь, что она, будучи природно слабой, хочет получить желаемое взамен того, чем обладает, как женщина: молодость, красоту.

Но оказывается, что на самом деле она ничего не хочет, а, напротив, готова пожертвовать собою, отдать всю себя, полностью раствориться в любимом, ничего не требуя. Именно такой смысл заключен в последней мольбе Юлии:

Тебе служить я, как служанка, буду,
И, как царица, буду я тебя ласкать …
Все, все твои Желанья я исполню!
Буду страстной,
Покорной, ласковой, *какой ты хочешь*

(выделено мною – М.М.).

Возникает парадокс: женщина творит мужчину в соответствии со своим идеалом, но и готова полностью соответствовать его идеалу, даже если ему это и не нужно. Юлия предвидит подобное развитие событий: «Поблагодаришь, пальто наденешь и навсегда уйдешь из наших мест…» Жертвенность, как видим безгранична, она готова безропотно принять решение им своей судьбы. Но Брюсов считает и такую «диспозицию» не окончательной и подготовил в конце ошеломляющий поворот сюжета.

Когда женщина бросается к нежданно обретенному возлюбленному со словами: «Возьми меня! Владей мной! Я твоя!» – она совершает действия, которые противоречат ее покорности,

и произносит фразы, которые звучат как требование: «Дай мне к тебе прижаться! Дай мне губы ...дай мне руки, чтоб их обвить вкруг стана!…» Настойчивое повторение слова «Дай!» во многом заставляет по-новому взглянуть за взаимоотношение пары[26].

На все свои жалобы, признания, мольбы женщина не получает ответа. Почему? Объяснение его неподвижности и молчания в том, что Путник … мертв. Значит, весь огромный монолог, начиная с рассказа о своем одиночестве до немыслимых предположений и предложений, Юлия обращала к мертвецу. Точную характеристику этой мизансцену находим в рецензии Чудновского: «…в это мгновение между этой женщиной и этим мужчиной, между ее любовью и его смертью, как между обоими полюсами бытия, вместилась вся вселенная»[27].

Как можно проинтерпретировать случившееся? Его можно расценить, как неспособность женщины к общению, к диалогу, ее, как уже отмечалось, слепоту. Ведь она действительно не видит, не желает видеть происходящего. Она не замечает наступающей в комнате темноты, не замечает гнетущего молчания. Ей важно выговориться и по-своему манипулировать «собеседником». Он же в результате этого «взаимодействия» - умирает. Этому тоже может быть несколько объяснений. Или потому, что не выдерживает ее напора, или в результате своей ненужности, т.к. на самом деле она свободно может обходиться без него (даже ее жертвенность легко превращается в жадное властолюбие). Или смерть для него – вариант ухода, бегства, освобождения в конечном счете.

Таким образом, в «кодах» психодрамы «Путник» можно обнаружить прописывание психологического подтекста гендерных ролей в том виде, как они складывались в уме Брюсова. Намек на подобную интерпретацию содержался в одном наблюдении Чудновского: «…растет перед нами образ Юлии. Что-то стихийное, как культ Астарты, угадывается в ее неосуществленном падении. В ее любви как бы отсутствует любовник. Более

[26] Поведение Юлии Чудновский объясняет так: «Страстное – в общем и холодном значении этого слова – движение Юлии предстает генетически независимым от Путника» (С.68).

[27] Чудновский В. Указ. соч. С.64.

того – в ее падении отсутствует любовь. Картина той ночи, которую она обещает Путнику, вполне отвлеченна в самой чувственности своей». Однако критик не развил эту мысль, а предпочел (в соответствии с «духовным контекстом» времени) остановиться на иных параметрах содержания[28].

[28] Как уже указывалось, В. Чудновский предложил иной вариант прочтения: «Брюсов в «Путнике» говорит о Девстве <...>, подходит к нему с опасной и головокружительной его стороны – он говорит об увенчании девства падением. Неужели невинность девушки приобретает всю окончательную ценность свою лишь в час самопопрания? Неужели в самой сущности ее заключена неотвратимость жертвы? Неужели мы в этой жестокой триаде не можем остановиться на очаровании тезы и нужно перешагнуть через антитезу самоотрицания, чтобы достигнуть ...чего?» Дабы подчеркнуть весь пафос и все величие предлагаемого им анализа метафизической проблематики пьесы критик уточняет: «Приближаясь к этому волшебному понятию, хотелось бы говорить лишь высокими и освященными словами. И я с глубоким прискорбием должен свидетельствовать о недостаточности языка нашего ... Слово «дева» – обесцвечено, «девством» – почти больно пользоваться, «девица» – обозначение для паспорта, «девушка» – прелестно для земли, но ничтожно для неба. «Девственный» – тяжелый термин, красивый лишь в переносном своем применении; в точном значении – это анатомия и судебная медицина. «Девичий» – милое слово, обозначение принадлежности, узко адъективное, из которого невозможно сделать предмета». И однако Брюсов, на взгляд Чудновского, не охватывает всей проблематики Девства, останавливаясь лишь на «черной триаде девства». Поэт, по его мнению, не ищет синтеза, который в мировом действе боготворения дал «в мистической мгле ... громадный как мироздание образ Приснодевы Марии» или «Вечно-Женственное», в котором антитезой выступает «трагедия любви», которую «приемлем с ликованием провидения – ибо впереди свет». Образ Юлии является, как видится критику, контаминацией архетипов «христианской девственницы», «в безумном отрицании антитезы» черпающей «силу экстаза, когда палач рвет ее груди раскаленными щипцами», и «священной блудницы», которая в вавилонском храме «за медный грош в казну богини отдает свою невинность презренному чужестранцу» (С.67, 68). Юлия «достигает бездонных сущностей», когда «ей на мгновение открывается тайна самоотрицающей чистоты, один из двух ликов Девства – Ужас отречения, l'horreur d'etre vierge, о котором говорит Stephan Mallarme: «Порою / Того, что я была честна, мне стыдно». Другой мрачный лик девства – Ужас бесплодия - чужд этой брюсовской деве» (С.64). На наш взгляд, рассуждение в этом направлении заводит критика так далеко, что он о падении Юлии говорит как о свершившемся факте и упрекает ее в гордыне: «... причиною падения служит не что иное, как высокомерие осознанной девственности. Юлия отдается прохожему именно потому, что она чувствует себя такой беспорочно чистой» (С.68). Так интересная во многих отношениях статья критика становится примером безграничности герменевтического своеволия!

Писателя и в дальнейшем не покидало желание глубже вглядеться в психологию женщины. Насколько опыт перевоплощения, неоднократно проделываемый Брюсовым, оказался для него важен, свидетельствует его знаменитая мистификация (о которой упоминалось выше) – «Стихи Нелли», представившие публике якобы неизвестную поэтессу. Возможно, что оценка А.Закржевского, уверявшего, что Брюсов сумел проникнуть в «святое святых, о котором знает только женщина» и что он нарисовал «такой законченный, такой яркий и живой образ женщины, какой нам едва ли случалось встречать за последнее время»[29], покажется нам завышенной. Но что бы ни говорили, об «уродливых «особенностях» женской души», к изображению которых был пристрастен Брюсов, нечто новое в облике женщины XX века – ее, как выразилась Колтоновская, «головную экзальтацию, стремительность и эксцентричность»[30] - ему удалось передать. И важно, что писатель – пусть в декадентском облике – но пытался если не разрушить, то хотя бы основательно поколебать созданный русской литературой образ женщины-страстотерпицы. Сильною, энергичною он хотел видеть и творческую женщину и нашел ее в образе французской писательницы Л.Деларю-Мардрюс, которой в предисловии дал следующую характеристику: «У нее душа оригинальная, поражающая неожиданностями, истинно новая; ее гордое дарование всегда готово на дерзкий вызов, на самонадеянные угрозы. Она не умеет приспособляться к обстоятельствам, она подчиняется только себе самой. Все ее существо, весь склад ее мысли, как и самые

[29] Закржевский А. Карамазовщина. Психологические параллели. Киев, 1912. С.27.

[30] См.: Колтоновская Е.А. Указ. соч.

приемы ее творчества, постоянно зовут ее на борьбу за ее идеал – можно сказать за идеал ее страсти, и она стремится к ним, не обращая внимания ни на людей, ни на события – они для нее только не нужные препятствия, только пустые тени, которые она спешит миновать»[31].

Такой акцент на эгоистических и индивидуалистических проявлениях личности привел, правда, к тому, что Брюсов, рисуя только женщин, носящих, как выразился его современник критик Л.Войтоловский, «под платьем отравленные кинжалы», «стремящихся превратить любовь в какое-то мрачное безумие», жадных до жизни, требовательных, властных, впал в другую крайность.

[31] Брюсов В. Предисловие // Деларю-Мардрюс Л. Исступленная. М. 1914. С.4-5. Возможно, что, желая подтолкнуть Н.Петровскую к аналогичному творческому воплощению и помочь ей освободиться от чисто «женского» претворения в любви, он дал ей переводить этот роман писательницы, к которому и написал процитированное предисловие.

Е.Г. БАГАТУРОВА,
Т.Х. ГМБИКЯН

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РЕМИНИСЦЕНЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я.БРЮСОВА

(на материале рассказа «Только утро любви хорошо...»)

«Только утро любви хорошо...» – один из рассказов «малой прозы» Брюсова, который входит в сборник «Ночи и дни» (1913 г.). Рассказы, включённые в этот сборник, объединены единой установкой, указанной в предисловии самим автором: «всмотреться в особенности психологии женской души». Центральная тема их – тема любви.

Читатель-аутсайдер[1] часто ориентируется на негативные оценки дореволюционной критики этого сборника.[2] Однако современные исследователи (А.Лавров, Э.Даниелян, С.Гуллакян и др.) видят в этой книге не только изображение патологических отношений, но и очень важные проблемы женской эмансипации, которые затронул Брюсов.

Рассказ «Только утро любви хорошо...» представляет интерес с позиций лингвоанализа художественного текста. Объектом нашего внимания стали текстовые реминисценции (РР), их функция и связь с «прецедентными» текстами. Широкая количественная представленность РР в рассказе дает основание говорить об авторском приеме их актуализации, выдвижения на первый план для осуществления идейного замысла, а также рассматривать их как факультативный прием художественного текста. Анализ показал, что при определенной организации лингвистической композиции (в тех случаях, когда они выступают в

[1] Употребляя в данном случае и далее термины «insiders/outsiders», мы имеем в виду утвердившиеся в зарубежной лингвокультурологии понятия. «Insiders» называют людей, принадлежащих к определенному сообществу или живущих внутри него; тех же, кто не живет в нем, называют «outsiders». См.: Kramsch Ciaire. Language and Culture. Oxford University Press. 2000. P.8-11.

[2] См., например: Войтоловский Л. Летучие наброски (В.Брюсов. Ночи и дни. Вторая книга рассказов) // Киевская мысль. 1913. N 97. 7 апр. С.3; Мочульский К. Валерий Брюсов. Париж. 1962. С.160.

«сильных позициях»), ТР могут выполнять текстообразующую функцию. Затронут и культурологический аспект восприятия ТР носителями разных культур.

Применительно к художественному тексту мы разделяем широкое понимание корпуса текстовых реминисценций. Под ТР как языковым явлением мы имеем в виду «вкрапления из предшествующих, «прецедентных» (термин Ю.Н.Караулова, означающий «включенные во вновь производимый текст»[3]) текстов, выделяя при этом четыре типа использования прецедентных текстов: цитата, название произведения, имя автора, имя персонажа. С известной степенью условности принято разграничивать названные выше реминисценции и те, которые содержат прямые или косвенные напоминания в литературе вопроса, но мы считаем необходимым указать, что подобные «намеки» осуществляются через посредство ключевых слов, организующих смысловые центры текста.

Остановимся на понятии «литературная цитата», поскольку она в большинстве случаев является в рассказе источником ТР. «Литературная цитата», по справедливому замечанию В.В.Виноградова, часто бывает внушительна и выразительна не меткостью, афористичностью, а характерностью на фоне представления того целого, из которого она извлечена.[4] Мы присоединяемся с некоторыми оговорками к тем исследователям, которые считают связь с источником одним из релевантных свойств литературных цитат, имея в виду и то, что одно из звеньев ассоциативной цепочки – связь с определением произведения или автором, – может быть утрачена и литературная цитата может стать крылатым выражением и при определенных условиях фразеологизироваться.

Структурные типы литературных цитат отличаются разнообразием. Они довольно широко представлены прежде всего в книжно-письменных жанрах. Источник их происхождения,

[3] Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. М. 1987. С.216-217.

[4] См.: Виноградов В.В. О задачах истории русского литературного языка, преимущественно XVII-XIX вв. Известия АН СССР. ОЛИЯ. М. 1946. Т.75. Вып.3. С.232.

надо полагать, зависит от степени их популярности. Практически момент определения источника актуализируется, когда необходимо установить ее аллюзивный характер. В культурологическом плане они интересны тем, что в них в той или иной мере заложена специфика русского национального языка, ментальности.

С позиций лингвокультурологии ТР сближаются (если не отождествляются) с понятием «логоэпистемы» как носители определенного «культурного знания». И с точки зрения лингвистики, и с позиций культурологии они обладают общими категориальными признаками. И те, и другие герменевтичны, так как для их понимания требуется соотнесение с другими текстами[5], они выполняют кумулятивную функцию: не только сиюминутно отражают современную культуру, но и передают ее ценности последующим поколениям. Их восприятие во многом обусловлено масштабами фоновых знаний и тезаурусом читателя-носителя той или иной культуры.

Название рассказа Брюсова представляет собой аллюзивную цитату. В комментарии к рассказу есть указание: «В названии рассказа использовано начало первой строки стихотворения С.Надсона (1883)».[6] Оно сразу же рождает целый ряд вопросов. Самодостаточна ли надсоновская цитата, или автор насыщает ее дополнительными смыслами и коннотациями? Воспринимать ли ее с голоса Брюсова или источника, в котором она рождена? Должен ли заголовок-ТР обеспечивать идентификацию относящегося к нему текста? Если да, то в какой мере? Ведь он может вызывать такие стойкие ассоциации с претекстом, которые трудно разрушить во вновь производимом тексте, где он получил вторичное рождение. Чувство ожидания читателя, настроенного на определенную волну, может быть и обмануто. При профессионально направленном подходе возникают, таким образом, две задачи: определить, как вторичный текст соотносится

[5] См.: В.Г.Костомаров, Н.Д.Гурвикова. Русский язык за рубежом. 1994. N1. С.5.

[6] Брюсов В.Я. Избранная проза. Вступ. ст. А.В.Лаврова. Сост. и коммент. С.С.Никоненко. М. 1989. С.651. Далее ссылки на данное издание приводятся в тексте с указанием в скобках страницы.

с прецедентным (затекстовые связи) и как заголовок уже в статусе ТР соотносится со вновь произведенным текстом (внутритекстовые связи). Иными словами, можно говорить о двойной функциональной нагруженности заголовка-аллюзии.

В лингвистическом плане привлекает внимание то, что первая строка стихотворения Надсона начинается с выделительно-ограничительной частицы «только» в значении «единственно, исключительно».[7] Она вносит в афористическое утверждение автора субъективно-модальную характеристику, выражая его отношение к предмету сообщения мысли. Ею во многом определяется коммуникативная значимость всего высказывания (сентенции). Проглядывается и подтекстовая негативная оценочность, связанная с философским обобщением.

Исходя из такого определения реминисценции, как «отголосок, отражение влияния чьего-нибудь творчества в художественном произведении»[8], обратимся к прецедентному тексту. В нем выделяются три части, определяющие его смысловую структуру. I-ая часть – гимн зарождающейся возвышенной любви, поре бездумного счастья:

Только утро любви хорошо: хороши
Только первые, робкие речи,
Трепет девственно-чистой, стыдливой души,
Недомолвки и беглые встречи,
Перекрестных намеков и взглядов игра,
То надежда, то ревность слепая;
Незабвенная, полная счастья пора,
На земле – наслаждения рая!..

Эта часть «звучит» в мажорной тональности и насыщена словами высокой лексики – традиционными поэтизмами. Ключевая мысль – «девственно-чистая любовь». Интересна графическая маркировка бессоюзной сложной конструкции: вся вторая часть конкретизирует и раскрывает метафору первой части – «утра любви».

2-я часть – низвержение кумира с пьедестала. Платоническую любовь сменяет чувственная: «Поцелуй – первый шаг к охлажденью». В надсоновской концепции диалектики любви

[7] Ожегов С. Словарь русского языка. 1984. С.695.
[8] Там же. С.588.

она звучит в сниженных тонах. Оппозиции «голос сердца – голос крови», «светлый храм – сладострастный гарем», «наслаждения рая – земные наслаждения», «прекрасные очи – открыты плечи», «робкие речи – бесстыдная рука» (которая нагло бродит по обнаженным плечам) образуют ряды метафорических эпитетов. Риторические фигуры (синтаксические анафоры) – «Любит тот, кто безумней желаньем кипит, / Любит тот, кто безумней лобзает...» – говорят о трансформации чувства «девственно-чистой любви» в «любовь-вожделение», «любовь-страсть». Объект сладострастия после «мига наслаждения» подан через слова, образующие семантическое поле «разрушения»: «...и пышный цветок / Смят и дерзостно сорван». В стилистическом отношении интересен прием создания развернутой метафоры.

3-я часть – закат любви: «Праздник чувства закончен..». В финале проведена аналогия с театральным действом, соответственно тематически подобраны слова: «погасли огни, сняты маски и смыты румяна». Ключевое слово, объединяющее все три части стихотворения – «любовь».

При обращении к вторичному тексту прослеживаются соотношения заголовка брюсовского рассказа с текстом, т.е. выявляются затекстовые и внутритекстовые связи. В рассказе «Только утро любви хорошо...» проявляется один из возможных способов творческого использования литературной цитаты в стилистических целях для создания художественного эффекта. Своеобразие брюсовского приема состоит в том, что он, ни разу не повторяя в своем тексте ни одной из надсоновской строк, использует один из образующих эту цитату компонентов – слово «любовь», делая его ключевым. Именно этот компонент заголовочной цитаты дает возможность соотнести все семь глав рассказа с сильной позицией текста при раскрытии темы любви. Поскольку речь идет об общечеловеческом, вечном понятии «любовь», то, казалось бы, нет необходимости раскрытия некоего понятия, принадлежащего незнакомой реципиенту культуре, а напротив, оно сближает инокультурного читателя с пониманием текста (оригинала или перевода, усиливая адекватное понимание его смысла). Однако, это не совсем так, ибо и в этом случае инокультурному реципиенту приходится «реконструировать» чужую ментальность, не всегда соответствующую его на-

циональной логике и привычным представлениям. Мы имеем в виду семантический анализ «слов-моделей», так называемых «слов-концептов» с позиций исследования лексических единиц как «культурологических концептов». В указанном аспекте слово-модель «любовь» представляет интерес тем, что оно функционирует в разных языках по-разному: с иными коннотациями, с иными ментальными параметрами, с иными «данными, позволяющими судить о базовых ценностях обслуживаемой этим языком культуры»[9].

Из образов, представленных в рассказе, центральным, и наиболее сложным является образ Вали. Центральным, поскольку читательское внимание направлено автором на то, чтобы «всмотреться в особенности психологии женской души». Вокруг нее группируются два действующих лица – Костя и Вяземский, действие разворачивается в связи с ней и в отношении к ней. При конструировании образа героини, ее портретной характеристики, в тексте вновь возникают реминисценции: «Маленькая, хрупкая, с лицом русской Гретхен, в скромном платьице...» (С.170). Антропоним «Гретхен» (Маргарита) – прямое указание на героиню драмы Гете «Фауст» как символ непосредственности, чистоты, преданности – дает возможность в емкой, лаконичной форме передать не только и не столько внешние детали портрета героини рассказа, сколько ее внутреннюю суть, какою она видится окружающим при первом впечатлении. Вещная деталь – «в скромном платьице» (с суффиксом оценки «-*иц*») – призвана подкрепить производимое впечатление. Созданная Брюсовым контекстуальная, индивидуально-авторская перифраза «русская Гретхен» становится ключевым понятием в восприятии образа Вали при раскрытии темы «утра любви». Этот авторский прием можно квалифицировать и как случай, когда имя собственное используется в метафорической функции (с опорой на общекультурные фоновые знания читателя) как объект скрытого сравнения: через обращение к тексту известного писателя и имени (приобретшему нарицательное значение) героини его произведения. Таким образом, в перифразе «русская

[9] См.: Никитин О.В., Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов // Русская речь, N 4. 200. С.121.

Гретхен» актуализируется ряд значимых для интерпретации начальных глав текста смыслов: скромна, застенчива (именно это слово повторяется в номинационном ряду героини рассказа), недоступна.

Рассказ начинается с описания встречи восемнадцатилетнего студента и юной хрупкой девочки на балу в маленьком дачном поселке. Начало рассказа – 2-я сильная позиция текста – изобилует реминисценциями. Антропоним «Виктор Гофман»[10] упоминается дважды в первой главе при описании бала: в составе локального указателя – ключевого слова «бал» («с ней я познакомился на дачном балу, одним из тех, которые так хорошо описал Виктор Гофман») и во вставной конструкции («...пожаловалась на жару от разноцветных фонариков, развешанных в темной зелени лип» – совсем как у Виктора Гофмана). Широкий ряд ассоциативных связей тянется за словом «бал». Это – слово-стимул, соотносящий данный фрагмент текста с другими, рождающий в сознании культурного читателя картину бала и уже знакомую ситуацию, в которой герой пребывает в эйфорическом состоянии влюбленности («готов был с ней одной танцевать весь вечер», «к концу бала был влюблен безнадежно»).[11] Как видим, языковые ТР, комбинируются с ситуативными. Не конкретизируя источник-претекст – книгу стихов Виктора Гофмана «Искус»[12], Брюсов приводит из нее фрагмент – четверостишие, которое воспроизводит типичную картину загородных «дачных балов» описываемого времени:

Был тихий вечер, вечер бала
Был летний бал меж темных лип,
Там, где река образовала
Свой, самый выпуклый изгиб...

[10] Следует заметить, что антропоним «Гофман» при восприятии не только инокультурным читателем, но и носителем русской культуры в первую очередь вызывает представление о популярном немецком писателе Э.Т.А. Гофмане.

[11] Аналогичные ассоциации могут возникнуть в сознании читателя-аутсайдера. Ср., например, с описанием бала у Роджерса в одноименной главе в первой книге «Саги о Форсайтах» Дж.Голсуорси.

[12] Гофман В. Искус. М. 1910.

В тексте рассказа лишь упоминаются «стихи Бальмонта и Валерия Брюсова»: «...сразу стал ей (Вале) говорить, какое поразительное впечатление она на меня произвела, цитируя стихи Бальмонта и Валерия Брюсова». Антропонимы здесь функционируют как носители определенной национально обусловленной (закультурной информации). Их восприятие во многом определено масштабами фоновых знаний и тезаурусом представителей той или иной культуры. Культурологический фон «образцового читателя» (термин У.Эко), связанный с творческой личностью Брюсова, благодаря ТР-антропонимам (Надсон, Виктор Гофман, Бальмонт и др.) может быть значительно расширен, представлениями о литературном окружении писателя, его литературных вкусах и пристрастиях в разные периоды его жизни и творчества. Справедливо утверждение датского лингвиста О.Есперсена о том, что имена собственные, «в том виде, как они реально употребляются, обладают даже большим количеством признаков, чем имена нарицательные, поскольку способны повлечь за собою богатство ассоциаций, связанных с конкретным объектом».[13] Становясь компонентами художественного текста, имена собственные, называющие персоналии эпохи автора, активизируют свои суггестивные свойства, и читатель вправе рассчитывать на более расширенный комментарий, без которого информация о незнакомой реципиенту культуре будет весьма ограничена. [14]

В тексте рассказа упоминаются и имена литературных персонажей русской классики XIX века: «Валя только что вернулась от тетки, у которой где-то в Западных губерниях гостила с весны, и, как Чацкий или Онегин, попала, если не «с корабля», то из вагона «на бал» (С.170). «Чацкий или Онегин» – своеобразная, на наш взгляд, контаминация двух текстовых реминисценций, а именно: Грибоедов-Пушкин. Брюсов модифицирует известное пушкинское сравнение ситуации появления Онегина, на балу у Лариных («Он возвратился и попал, / Как Чацкий, с корабля на бал»). Индивидуально-авторская трансформация заключается в расширении его компонентного состава новыми словами применительно к иной ситуации, а также введением имени собственного – героя из первого источника ТР (претекста). Таким образом, ассоциативная цепочка связывает анализируемый рассказ Брюсова с двумя прецедентными текстами. Выражение «с корабля на бал» получило, как известно, обобщенно-переносное значение «резкого, неожиданного перехода из одной обстановки, ситуации в другую»[15] и вошло в общеязыковой узус в качестве ФЕ.

В брюсовском контексте иначе расставлены и коннотативные акценты: «появление Вали на балу произвело большое впечатление», она показалась всем «кавалерам» очаровательной, а всем барышням «совсем неинтересной». С помощью устойчивого выражения «произвести впечатление» со словами-конкретизаторами «большое, поразительное», оценочного слова «очаровательной» и антифразиса «совсем неитересной» автор создает семантическое поле сложной оценки героини.

Для анализированного нами рассказа характерно введение текстовых реминисценций через собственные имена – имена авторов, персонажей литературных произведений, исторических лиц.

Через повторяющуюся одну и ту же ситуацию (условно назовем ее «эпизод с поцелуем») автор передает целомудрие героини (как покажет развитие сюжета – кажущееся). Этот образ Брюсов конструирует разноуровневыми лингвистическими средствами: фразеологическими единицами («Я никому не могу более показаться на глаза» – в сцене в беседке во время первой встречи на балу); средствами экспрессивного синтаксиса – «За кого вы меня считаете!», «Ах, за кого вы меня считаете!» (ср. с параллельной нейтральной конструкцией «Вы считаете, что я

---

[13] Есперсен О. Философия грамматики. (Перевод с английского). М. 1958. С.71-72.

[14] Так, к примеру, вызывает чувства сожаления, что необходимый комментарий к антропониму «Бальмонт» отсутствует. Тогда как личность Константина Бальмонта, прожившего много лет в Оксфорде и подготовившего полное собрание сочинений Шелли на русском языке, может вызвать особый интерес у английского читателя.

[15] Ожегов С.И. Словарь русского языка, изд.16, 1984. С.254. См. также: Kveselevich D.I. English – Russian phraseological diktionary. M. 2000. C.285.

доступна?»); комбинированно – с помощью глаголов движения и образного сравнения («она вскочила со скамейки, минуту стояла, вся дрожа, затем зарыдала, как рыдают в истерике, и, упав на колени, бросилась лицом на деревянную скамейку» – С.171). Повторяющееся фразеологизированное выражение «за кого вы меня считаете!» является ключевым в речевом воплощении образа Вали. «Боже мой, боже мой, за кого ты меня считаешь!» скажет опять героиня при попытке ее поцеловать в Москве, в студенческом номере Кости, куда он «убедил» ее войти (С.174). В совокупности все названные лингвистические средства репрезентации образа Вали создают семантическое поле со значением «оскорбленная добродетель». К ним присоединяются экстралингвистические факторы (припадки, слезы и т.д.), которые играют немалую роль в конструировании образа героини на протяжении всего текста («краснела от милого стыда», «со слабым стоном откинулась назад, чтоб не упасть» и др.). Для инокультурного читателя (имеется в виду англоязычный читатель-аутсайдер) может остаться непонятной такая деталь в тексте, как смена формы местоимения «Вы» (в русском языке – форма вежливости, официальности в обращении) на «ты» («К концу лета мы говорили с Валей на «ты» – С.174) и остаться невыясненными в полной мере отношения героев.[16]

Возвращаясь к образу Вали, хотелось бы отметить, что ее поведение психологически мотивировано и становится понятным при ретроспективном возврате к тексту. Как мы думаем, в ее двусмысленной ситуации с Вяземским она испытывает потребность в поклонении, в чистой платонической любви человека, соответствующего ей по возрасту. Она не недотрога, как кажется Косте и какою представляется читателям в начальных главах рассказа. Описание пейзажа как места, которое предрасполагает к любовным излияниям героев, психологически настраивает на них читателя, уже знакомого с «малой прозой» Брюсова, и делает их почти неизбежными для его восприятия.

[16] Эта лингвострановедческая деталь нашла выражение в узуальном фразеологизме «на ты с кем-либо» в значении «в таких отношениях, когда в обращении друг к другу говорят «ты» – см.: Фразеологический словарь русского языка. М. 1987. С.484.

Косвенно, а то и прямо оно напоминает пейзажную ситуацию в рассказе Брюсова «Первая любовь». И в том и в другом рассказе детали пейзажа напоминают театральную декорацию.[17] Оба описания объединены общим темпоральным указателем («светила луна»). Реминисценции связаны не только тем, что в обоих описаниях «пейзаж театрален», но и одинаковостью передачи ощущений лирически настроившихся персонажей: обоих юных героев охватывает ощущение изолированности, отключенности от остального мира. Сравним: «кусты давно отцветшей сирени закрывали нас ото всех» (С.171) и «Далекая горная стена казалась подступившей к самому берегу и загородившей весь остальной мир» («Первая любовь» – С.68). А также: «Мог ли я выбрать лучшее место, чтобы высказать... легко воспламеняющиеся чувства восемнадцатилетнего юноши» (С.171) и «Я целовал ее, потому что это соответствовало всему, что нас окружало» («Первая любовь» – С.68). Такого рода реминисценцию можно назвать автореминисценцией.

Самые разнообразные претексты выступают в анализируемом рассказе и как способы создания образов персонажей, передачи их внутреннего состояния, эволюции их чувств, степени подлинности этих чувств, возможностей внутреннего психоанализа. Так, к примеру, Константин говорит: «...ее образ вошел в мою душу так, что мои слишком поспешные признания оказались чуть ли не правдой» (С.172). Использованная здесь фразеологизированная частица «чуть ли не» означает «почти полная уверенность, незначительное сомнение».[18] Цитата из первых двух строк последней строфы стихотворения Гейне «И что я поддельною болью считал, / То боль оказалась живая!» привлекается здесь как авторитетная «чужая» мысль, подтверждающая возможность существования подобного рода осознания собственных чувств. Контекстуальная оппозиция «поддельная боль – живая боль» передает саморефлексию героя.

[17] См.: Гуллакян С.А. Предметный мир в сборниках В.Я.Брюсова «Земная ось» и «Ночи и дни» // Брюсовские чтения. 1996 года. Ереван. 2001. С.57.

[18] Словарь русского языка. С.И.Ожегов. 1984. С.726.

«Утро любви» заканчивается для молодого человека самым неожиданным образом. Сидя с приятелями-студентами в ночном ресторане, рассеяно слушая их признания об увлечениях квартирными хозяйками и модистками, он не принимает в разговоре участия, считая неуместным в «полупьяных шутках» даже упоминать имя «тоненькой, маленькой, хрупкой девочки», целовать которую представлялось ему «последним блаженством на земле». И вдруг, «случайно взглянув в сторону», он увидел Валю, которая сидела за отдельным столиком в обществе «какого-то немолодого господина», «была весела», «смеялась». Перед ними стояла бутылка шампанского. Костя был шокирован и потрясен увиденной картиной.

Появляется новый мотив – «измена, ревность, сомнения, подозрения». При раскрытии душевного потрясения героя ключевой становится ТР «Чудовище с зелеными глазами»: «Чудовище с зелеными глазами мучило меня неотступно, …я был почти болен от сомнений и подозрений» (С.177). Обращаясь к зарубежному источнику, автор использует только часть шекспировского претекста, которая в соотнесении с более широким контекстом драмы «Отелло» дает представление о перифразе, оторвавшейся от источника и вошедшей в мировую сокровищницу крылатых выражений: «Пусть Бог Вас сохранит от ревности: она – Чудовище с зелеными глазами». Душевные «муки» героя Брюсов передает, используя прием интертекстуальной связи, которая однако не сближает его персонаж с героем шекспировской драмы. Подобная параллель лишь переводит ситуацию в ироническую плоскость: слишком уж разнятся глубина чувств героя реминисцируемого текста и «страдания» восемнадцатилетнего юноши брюсовского рассказа.

В этой части рассказа появляются «говорящие» локальные указатели: ночной ресторан, известный «дом свиданий». Меняется изображение внешнего облика героини. «Лицо русской Гретхен» сменяет лицо, которое героиня до того умело скрывала: «Я увидел лицо Вали, которое она прятала под густой вуалью»; «Она закрывала лицо вуалью, значит знала, куда идет» (С.179). В раскрытии образа Вали обыгрывается прямое и фигуральное значение слова «лицо».

Антропоним «Александр Сергеевич Вяземский» появляется в 6-й, предпоследней главе, где соперник героя приходит к нему «объясниться» и сам представляется через официальную формулу, принятую в русском речевом этикете: «Позвольте прежде всего представиться: Александр Сергеевич Вяземский…» (С.183). Но Вяземский как персонаж, имеющий отношение к Вале, фигурировал в рассказе, начиная с третьей главы, с эпизода в ночном ресторане, где он был «подан» читателю через серию контекстуальных синонимов, в восприятии восемнадцатилетнего поклонника Вали. Выполняя функцию замещения, контекстуальные синонимы в одних случаях нейтрально характеризуют объект: «незнакомец», «спутник Вали», содержат прямые или косвенные указания на возраст: «немолодой господин», «пожилой господин», «господин с седеющими усами», в других, по мере развертывания сюжета, наращивают коннотации, выполняя уже иную, эмоционально-экспрессивную функцию («развратник», «соблазнитель», «негодяй») и даже выражают мазохистские чувства «страдающего» Кости («со сладострастием я повторял это слово «любовник», находя наслаждение мучить себя этим звуком»). В отдельных случаях контекстуальные синонимы дополняют представление читателя о персонаже деталями, характеризующими его вкус и уровень культуры в выборе одежды («человек в элегантном пальто и модном котелке»), прямо или косвенно указывающими на его социальное положение («Ваше сиятельство» – в обращении к нему швейцара гостиницы; «господин с холеными усами»). В неправдоподобной истории, придуманной Валей для Кости, возникает иная серия контекстуальных парадигм: «один богатый родственник», «дядя». Такой способ подачи персонажа – через серию контекстуальных синонимов (при субъективизме восприятия одного и того же персонажа разными лицами) – выступает средством его косвенной характеристики. Заметим, что портретная характеристика Кости в рассказе отсутствует, тогда как описание внешних деталей облика Вяземского дает возможность создать общее представление о нем. Примечательно, что выбор имени героя не случаен. В результате преднамеренной контаминации имен окказиональный антропоним обрел внутреннюю форму. Он служит средством как характеристики героя, так и способом выражения

авторской позиции. Как известно, фамилии типа «Вяземский» опираются на устойчивые представления культурного читателя о сложившейся модели имен собственных, характерных для представителей высших кругов общества.

Заключительная часть рассказа сконструирована (осознанно или неосознанно) таким образом, что в ней ТР функционирует в сильной позиции. Происходит как бы взаимодействие заголовка и конца текста. Эффект ТР в позиции конца текста состоит в том, что она как бы подытоживает тему, ретроспективно оценивая все, что читатель успел заметить или упустил в тексте. В афористичной форме и назидательном тоне в ней выражено кредо юного героя: «Была ли она в чем-либо виновна, или ее оклеветали, все равно. …Не только «жена Цезаря», но жена каждого из нас, в нашем мужском представлении, должна быть свободна даже от подозрений» (С.186). Претекстом-источником названной ТР является известное выражение из сочинения Плутарха «Сравнительные жизнеописания» выдающихся греков и римлян: «Жена Цезаря должна быть выше подозрений». Автор трансформирует это выражение, подав его в индивидуально-авторской обработке Возникшая здесь контекстуальная перифраза «жена Цезаря» – Валя, соотносясь с коннотациями заголовка и взаимодействуя с ним, создает определенную коннотативную направленность, раскрывая тем самым замысел рассказа и расставляя необходимые акценты.

Анализ данного рассказа Брюсова, произведенный на уровне текстовых реминисценций показал, что ТР как логоэпистемы, как ни одна другая категория текста требуют активного читательского сотворчества; способствующего нахождению герменевтического ключа к их декодированию. Авторские реминисценции в тексте строятся с установкой на восприятие читателя-инсайдера, которому многое понятно в силу общности культуры. Для читателя-аутсайдера необходим продуманный в свете новейших культурологических исследований научный комментарий к анализируемому тексту, с учетом его конкретной национальной принадлежности.

Количественные показатели, касающиеся частотности употребления ТР, являются сигналом определенного своеобразия текста на коннотативном уровне. Как стилистически маркированные компоненты художественного текста с их ассоциативными потенциями они относятся в силу этого к «низкочастотной зоне словаря писателя» (термин В.К.Кухарено)[19].

Значительную роль в лингвистической композиции текста рассказа Брюсова играют «слова-концепты», синонимические контекстуальные парадигмы, словесные оппозиции и вставные конструкции. В коннотативном аспекте ТР способствуют возникновению у читателя ассоциаций как негативного, так и позитивного плана и определяют авторскую оценочную позицию.

Своеобразие данного рассказа в том, что в нем ТР (в широком понимании) в сильных позициях текста выполняют текстообразующую функцию. В этой своей функции текстовые реминисценции служат конструктивной опорой лингвистической композиции анализируемого текста.

[19] Кухарено В.К. Интерпретация текста. Л. 1979. С.47.

И.Ю. ИСКРЖИЦКАЯ

КРИТЕРИЙ «СОВРЕМЕННОСТИ» В ТВОРЧЕСТВЕ В.БРЮСОВА

Понимание Брюсовым категории «современность» в сфере культуры не только оригинально и вместе с тем наиболее полно выразило соответствующие представления Серебряного века, но и предвосхитило художественные модели «слияния времен» в искусстве XX века, в том числе и причудливейшие контаминации классического и наличного бытия в постмодернистских версиях картины мира.

В творчестве Брюсова символ – это прежде всего связь в единой художественной и культурософской парадигме прошлого, настоящего и будущего. Множественность начал представлялась писателю аксиомой творческого мышления; наиболее отчетливо по этому поводу он высказался в своих эссе «Истины: начала и намеки», «Miscelanea». При этом все части художественной модели мира, созданной человечеством, Брюсов намеревался сопрячь в гармоническом единстве современной культуры. Критерий «современности» постепенно становится для него определяющим критерием творчества. Можно с полным основанием сказать, что для Брюсова «момент истины» – это момент современности, «здесь и теперь» осмысленного прошлого, настоящего и будущего. Конечно, как заметил М.Гаспаров, «Брюсов был подготовлен к этому героическому эксперименту не только умственным расчетом, но всем своим собственным путем. Галереи культурно-исторических героев, от Адама и Дедала до Наполеона и Гарибальди, были непременной принадлежностью его книг с самого начала века. Эти обзоры убыстрялись, сжимаясь в концентрат, а потом в концентрат концентрата».[1]

В этом «концентрате концентрата» по преимуществу классическое, статуарно-замкнутое представление Брюсова о человеке и мироздании соприкасалось с знанием и мучительной раздвоенностью личности, «бездны, окликающей бездну» –

[1]Гаспаров М.Л. Академический авангардизм: природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М. 1995. С.13.

«Abussus abussum invocat» – бездны духа человека, окликающего бездну Бога, и бездны веры, окликающей бездну неверия. Отметим, что «бездна веры» традиционной христологии в русской и западноевропейской культуре рубежа XIX – XX вв. стремилась к тому великому Ничто, о котором Ницше писал как о единственно подлинной «безосновной основе», к максималистскому поиску коей – «Amor fati» – «Amor Dei» – так влекло русскую интеллигенцию.

Пороговое состояние, стояние «над бездной», возможность катарсического обретения Нового неба, земли, человека, т.е. Новой жизни, «Vita nouva», привлекали Брюсова, высказывавшего умозрительную готовность «всходить на костер, идти на Голгофу». Этот своеобразный историко-культурный катарсис Брюсов, по точному суждению К.Исупова, переживает в готовых контурах мифологического или исторического персонажа.[2] Именно эту катарсическую суть своего творческого «Я» имел, наверное, в виду Брюсов, когда писал в дневнике: «"Я" – это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются».[3] Однако художественно-эстетическое мироощущение поэта знало и глубоко эмпатическое проникновение в мифологемы судеб близких ему по духу художников. Так, в своем эссе о Гоголе «Испепеленный» Брюсов обнаруживает сочувственное сопонимание «мученичества» писателя: «В жизни, как и в творчестве, не знал он меры, – пишет Брюсов, – не знал предела, – в этом и было его своеобразие, вся его сила и вся его слабость… Вся жизнь Гоголя – это путь между пропастями, которые влекли его к себе; это борьба «твердой воли» и сознания высокого долга, выпавшего ему на долю, с пламенем, таившимся в душе и грозившим в одно мгновение обратить его в прах. И когда, на-

[2] «Риторическая поэзия Брюсова осуществляет идеал исторического гедонизма, – считает К. Исупов, – … стоит нам поставить рядом: "Я – Гамлет. Холодеет кровь…" и "Я – вождь земных царей и царь, Ассаргадон…", – как перед нами открывается существенная разница… То, что действительно становится катарсисом для Блока, у Брюсова обращено в разновидность особого гносеологического комфорта, осуществляемого в бестревожном уюте паноптикума теней…». См.: Исупов К.Г. Русская эстетика истории. СПб. 1992. С.62.

[3] Брюсов В. Дневники. (1891–1910). М. 1927. С.61.

конец, этой внутренней силе, жившей в нем, Гоголь дал свободу, позволил ей развиться по воле, – она, действительно, испепелила его» (VI, с.159). При этом в конце эссе Брюсов пишет об «удивительной гармонии», существующей между жизнью и творчеством национального гения. Брюсовский вариант обретения подобной гармонии – «Из Нет непримиримого – слепительное Да» – связан с его созерцанием мира сквозь «стоцветные окна, стекла книг». «Со мною любимая книга. / Мне поет любимый размер. / Да! Я знаю, как сладки вериги – / В глубине безысходных пещер», – признавался поэт, сохраняя неизбежную печать декаданса в восприятии культуры как «сладких вериг» в лабиринте жизни (I, с.112).

Соответственно, ремифологизация Брюсовым арсенала античности, симбиоз точного знания и искусства ориентированы на максимальное подключение всех каналов и анналов истории, мировой культуры к современности, к идеалу жизни, «насыщенной веками размышлений».[4] В то время как некоторые философы Серебряного века были твердо убеждены, что высшие и лучшие достижения культуры – это ее дар Христу, Брюсов оригинально интерпретировал западноевропейскую теорию «жизненного порыва» как прорыва к многообразию форм художественного творчества, прорыва, порождающего в качестве Высшего широчайший спектр культурного творчества. «Как схиму принял он на себя свою страсть», – писал о Брюсове М.Волошин.[5]

Утверждая в одном из писем плюралистические идеи, Брюсов заметил: «Истин много, и часто они противоречат друг другу… Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре, и Адонису, Христу и Дьяволу» (VI, с.581). Лишенный в отличие от большинства символистов религиозного миросозерцания и экзальтации, Брюсов воспринимал мироздание как некий томистский космос, как некое изначально данное человечеству художественно-

[4] Так определял состояние своей души И.Коневской; не случайно само название статьи Брюсова о нем – «Иван Коневской. Мудрое дитя».

[5] Волошин М. Лики творчества. Л. 1988. С.416.

эстетическое целое.[6] Каждое выдающееся событие, идея, личность встраиваются им в политеичный, антично-упорядоченный и одновременно возрожденчески-антропоцентричный космос культуры.

Данные идеи Брюсова являлись также симптомом самозащиты культуры Серебряного века от энтропии – бича XX столетия, интуитивно предчувствуемого русскими художниками и мыслителями; не случайна сосредоточенность писателя на культуре души как некоей идеальной, свободной, самодостаточной и, наподобие столь любимой творческой интеллигенцией Серебряного века лейбницевской монады, всеобъемлющей сущности.[7] «Мне памятна одна беседа с Брюсовым, – писал М.Волошин. – Мы говорили о том, что для человеческой души в каждый момент ее существования, подобно огромным и туманным зеркалам, раскрываются новые исторические эпохи, что душа, расширяясь, познает себя новой в отражениях прошлого. Я указывал на то новое понимание мистической Греции в лице Вячеслава Иванова, понимание, к которому мы пришли через открытие Греции архаической и варварской».[8]

Действительно, познание, образование, понимание – ведущие категории в художественном творчестве и эстетике Брюсова. Для него культура – прежде всего forma formata, отчеканенная форма всего познанного и явленного человечеством, «след», «слепок», классически совершенно зафиксированный материально и в то же время в каждом своем неповторимом миге наполненный эмоциональной и интеллектуальной страстью, стихией. «Нет низменных чувствований, и нет ложных, - полагал поэт. – Что во мне есть, то истинно. Не человек – мера ве-

[6] «Совершенно закрыт для меня мир Библии, – признавался Брюсов. – Из этой области я не написал ни одного стихотворения…» В эссе «Miscelanea» Брюсов рассуждал: «Если есть «чудо» в христианстве, то только одно: что такая бедная содержанием религия, вся составленная из клочков египетской мудрости, еврейства, неоплатонизма и других учений, могла иметь такой успех» (VI, с.392).

[7] См.: Кульюс С.К. Формирование эстетических взглядов Брюсова и философия Лейбница // Ученые записки Тартуского ун-та. 1983. Вып. 620.

[8] Волошин М. Лики творчества. С.414.

щей, а мгновение. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение» (VI, с.61). Не с христианским чудом воскресения во плоти связывал Брюсов бессмертие, но с запечатленными мгновениями «потока вечных перемен». «Задача искусства – сохранить для времени, воплотить это мгновение, это мимоидущее, …– считал он. – Человек умирает, его душа, не подвластная разрушению, ускользает и живет иной жизнью. Но если умерший был художник, если он затаил свою жизнь в звуках, красках или словах, – душа его, все та же, жива и для земли, для человечества» (VI, с.45).

Совершенное запечатление мига живой жизни, страсти видел Брюсов и в нерукотворных феноменах истории и культуры – волнах, камнях, кристаллах. Переосмысливая в 1902 г. свою статью «О искусстве», он писал: «Я теперь почти так же осмеиваю слово «искусство», как «красота». Говорить о искусстве, значит предполагать что-то отдельное, особое, субстанциальное. Этого нет. Есть только окаменевшие крики и окристаллившиеся порывы» (VI, с.580). Блестящей художественной иллюстрацией культурософских воззрений Брюсова является его стихотворение «Помпеянка», в нем поэт восхищается классически совершенным оттиском юных тел, погребенных лавой вулкана в мгновение любовной страсти.

При этом запечатленному бытию личности в поэтике и эстетике Брюсова соответствует всегда один единый мир: «Дух все один над той же бездной, / Впасть в соседнюю нельзя…», дух являет вечно современную, живую и развивающуюся forma formata целостного мира, в котором объединены идеи и ценности, до этого пребывавшие в различных историко-культурных парадигмах. Теперь же они реализованы в одном великом, вневременном “универсуме”, сосредоточенном в индивидуальном существе человека. Таковы суть и значение вечно современных «вечных спутников», «любимцев веков», «учителей учителей» в культурософии и эссеистике символизма, прежде всего – Брюсова и Мережковского. «Когда мне становится слишком тяжело от слишком явной глупости моих современников, я беру книгу одного из «великих», Гете, или Монтеня, или Данте, или одного из древних, читаю, вижу такие высоты духа, до которых едва

мечтаешь достигнуть, и я утешен», – отмечал Брюсов (VI, с.404).

Мифологемы судеб «далеких и близких» «любимцев веков» влекли Брюсова разумно-волевым началом, вносящим в круговорот веществ и душ порядок, смысл, цель, т.е. историзм как идею вечного движения времени. Взаимообусловленные ценности в творческом мире писателя – искусство и современность – центрируются в его художественном историзме, запечатленном движением духа художника по орбитам и лабиринтам бытия. Не случайно один из центральных образов-символов в поэзии, прозе, эссеистике Брюсова- это лабиринт. В своем трактате «Учители учителей. Древнейшие культуры человечества и их взаимоотношения» он подробно описывает все живые реалии Критского Кносского лабиринта, раскрывая вместе с тем и суть ситуации искусства Серебряного века России. По убеждению Брюсова, лабиринт – это «не величавая гробница, как пирамида Хеопса, по самому своему назначению – мертвая, чуждая современности, обращенная, как символ, к отдаленному будущему, но – жилой дом, приспособленный для всех удобств и для всех наслаждений жизни деятельной, изысканно-роскошной и утонченно-покойной» (VII, с.297).

В романе «Огненный ангел» пространственные и временные искания Рупрехта – только внешнее выражение блужданий его ищущего духа в долине человечности, по мере которых извилистый путь познания лабиринта в ретроспективе веков обретает форму круга. В духовных блужданиях Рупрехта, как заметил С.Ильев, возвращения его на «круги своя» и по малым траекториям, и по орбитам в масштабе континентов, разделенных Океаном, соответствуют круговой многоярусной структуре мироздания, - космология определяется космогонией, гносеология – онтологией, а Рупрехт, подобно пространственному телу, спутнику Земли, повторяет ее путь, путь Земли – долины человечества, имеющей духовное соответствие в долине человечности каждой отдельной и всеобъемлющей личности.[9]

Подлинной кульминацией художественно-философских воззрений Брюсова является его идея города, цивилизации как

[9] См.: Ильев С.П. Русский символистский роман. Киев. 1991. С.69.

неких оптимальных, хотя и не лишенных драматических противоречий[10] сублимантов истории и современности, запечатленных – духовно, материально, ментально – в живом, подвижном, органично саморазвивающемся и самообразовывающемся образе жизни человека и человечества. В целом литература Серебряного века сохраняла традиционно негативное отношение к цивилизации, базирующееся на постулатах Книги Бытия, согласно которым культуру и цивилизацию создали потомки Каина, первого убийцы, «проклятого от земли», т.е. скитальцы, не способные жить среди природы и создавшие себе особый, искусственный мир. Брюсов же в своей тотальной культуросозидающей интуиции исторического бытия обнаруживает скрытые в этом мире неистощимые импульсы к творчеству, в том числе и в цивилизаторской деятельности человечества, одной из вершин которой ему представлялся средневековый Город. Столь присущая самому Брюсову «души готической рассудочная пропасть» (О.Мандельштам) сочетается в городской культуре средневековья с не менее близкой и дорогой поэту стихией «живой жизни», всей полнотой, «плеромой» подвижного, пульсирующего дома культурно-исторического универсума в отличие, например, от уже упомянутых выше гробниц – египетских пирамид.[11] В ста-

[10] Цивилизаторскому созерцанию Брюсова присущи примерно те же противоречия, что и Шпенглеру, поэтому следующие размышления Бердяева вполне можно отнести и к русскому поэту. Бердяев полагал, что рок каждой культуры, начиная с античной – переход в цивилизацию. В статье «Предсмертные мысли Фауста» он писал: «…умирающий Фауст – человек старой европейской культуры. Он – романтик эпохи цивилизации. Он хочет сделать вид, что интересуется <…> сооружением мирового города. В действительности он пишет замечательную книгу о захвате европейской культуры, а не цивилизации. Он необыкновенно культурный человек, перегруженный культурой человек <…>. И поэтому в книге его разлито веяние печали, чуждой человеку цивилизации» // Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. М. 1997. С.388.

[11] Очевидна принципиальная близость концепции города Брюсова к образу города в архитектурных трактатах раннего Возрождения, преобразовавших идею внутренней целостности средневекового города как трансцендентного единства в Боге в единство пространственно-

тье «Город в поэзии В.Брюсова» М.Волошин писал: «Старый город был одним большим домом, с большой общей залой посередине. В ней сосредоточивалась вся общественная жизнь. Это был базар, форум, соборная площадь – все вместе <…> Базар был сердцем города <…>: рядом с куплей-продажей и обменом новостей там проповедовал пророк, учил философ и поэт пел свои песни». История, продолжал Волошин, преобразовала дух города: «То, что было раньше краской, формой, лицом, голосом, – стало цифрой, знаком, буквой, символом. Вот эту улицу Брюсов глубоко любит и понимает. Дитя нового варварства, скрытого в неудержимом потоке дорог <…>». Волошин заметил также, что в описаниях города Брюсов, поэт сознательный по преимуществу, «разъявший алгеброй гармонию», становится «таким же одержимым, таким же бессознательным поэтом, как Бальмонт».[12]

Со всей очевидностью размышления Волошина подтверждает стихотворение Брюсова «Париж»: «И я к тебе пришел, о город многоликий…» Город, исполненный памяти культуры и трепета жизни, для Брюсова – воплощенный феномен современности, единственно подлинной и вечной реальности. В стихотворении «Опять в Венеции» каждая строка – об этом:

Опять встречаю с дрожью прежней,
Венеция, твой пышный прах!
Он величавей, безмятежней
Всего, что создано в веках!…
Пусть гибнет все, в чем время вольно,
И в краткой жизни и в веках!

культурное. Так, Антонио Филарете в трактате об архитектуре, написанном в форме романа «Сфорцинда» (I, с.460), создал образ идеального города, который можно назвать «театром памяти» – каждое здание, каждая скульптура, роспись, фонтан, дерево в нем напоминают о «вечных спутниках», «любимцах веков», об истории создания города, о борьбе добра со злом, о строении космоса, постепенном восхождении человечества к высшему познанию. См: Olivato L. La citta “reale” del Filarete // Arte lombarda Milano. 1973. N 38/39.

[12] Волошин М. Лики творчества. С.420, 421.

Я вновь целую богомольно
Венеции бессмертный прах
(I, с.529).

Таким образом, критерий «современности» в творчестве Брюсова – это возможность и способность личности жить синхронно со временем, внутри времени, это способность «смотреть в былое, видеть все следы», это счастье художника понимать и образовывать сознание человечества и его бытие:

От дней земли пари в эфир,
Следи за веком век,
О, как ничтожен будет мир,
Как жалок человек!
Но, вздрогнув, как от страшных снов,
Пойми – все тайны в нас!
Где думы нет, там нет веков,
Там только свет, где глаз.
(VI, с.58).

С.С. ДАВТЯН

ПОЭТИКО-СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ СИМФОНИИ В.Я.БРЮСОВА «ВОСПОМИНАНЬЕ»

Малоизвестное и практически неизученное поэтическое произведение Брюсова под названием «Воспоминанье» (созданное в период 1911–1915 гг., опубликованное в 1918 г.[1]), имеет подзаголовок «Симфония первая патетическая с Вступлением и Заключением» и относится к редкому жанру синтетических произведений – жанру литературной симфонии. В этом произведении Брюсовым в качестве конструктивной основы введена музыка – использованы как архитектоника музыкальной формы, так и присущие ей приемы развития образов. Это единственное произведение Брюсова (не считая его второй, незавершенной симфонии «Мы – дети Севера»), написанное в подобном жанре. Нам удалось обнаружить прямую связь сложной многоуровневой образно-тематической системы этого произведения с музыкальными структурно-композиционными принципами *сонатной формы* – наиболее сложной и наряду с этим гибкой среди музыкальных форм, более других в музыке отвечающей принципам симфонизма.[2]

Основная поэтико-стилевая особенность Симфонии Брюсова и заключается именно в том, что архитектоника произведения соответствует теоретическому представлению о строении сонатной формы, а развитие поэтических образов целиком подчинено канонам ее образно-тематического развития.

Не зная о полном подчинении структуры Симфонии Брюсова канонам сложной музыкальной формы, довольно трудно

---

[1] Брюсов В. Воспоминанье. Симфония первая, патетическая в четырех частях с Вступлением и Заключением. // Стремнины. Альманах. Кн.2. М. 1918. С.1-48.

[2] См. наши статьи: «Симфония Брюсова "Воспоминанье" как произведение синтетического жанра» // Брюсовские чтения 1996 года. С.121-128; «Своеобразие образно-тематической конструкции первой патетической симфонии Брюсова "Воспоминанье"» – там же, с.129-141.)

выявить ее архитектонику, весьма отличающуюся от традиционных представлений о композиции крупного поэтического произведения и обнаружить в нем привычную систематику образов. Можно было бы говорить о «принципах разбросанной, ломанной композиции», по выражению В.Виноградова, присущих типу «архитектоники с разрушенной связью частей»[3]. Однако знание, в теории, канонов музыкальной формы, выбранной Брюсовым в качестве основы своего произведения[4], дало возможность понимания его макроструктуры – сложной композиции с многоуровневой образно-тематической структурой, тесно взаимодействующей с целой системой лейтмотивов.

Система образов-персонажей (представляющейся, на первый взгляд, довольно искусственной и непривычной) также выявляется при обращении к теоретическим знаниям канонов сонатной формы.[5]

---

[3] См.: Виноградов В.В. О литературной циклизации // Поэтика русской литературы. М. 1976. С.248, 254.

[4] Известно, что приступая к работе над Симфонией, Брюсов подробно расспрашивал свою сестру-пианистку и близкого к их семье музыковеда и композитора Б.Л.Яворского о «форме симфонии» (См.: Брюсова Н. Музыка в творчестве Валерия Брюсова // Искусство. 1929. N3/4. С.123-129); в черновом рукописном варианте этой статьи говорится о том, что Брюсов «…написал "Симфонию", которой пытался придать структуру музыкальной формы» и «перед этим интересовался строением сонатной формы» (См.: Брюсов В. Неизданные стихотворения. М. 1935. С.530-531.) Следует отметить, что в текст примечаний А.Тер-Мартиросяна к опубликованным отрывкам второй, неоконченной симфонии Брюсова («Мы – дети Севера» – 1915) «прокралась» явная ошибка (оставшаяся до сих пор незамеченной исследователями) – вместо слова «сонатной» стоит «сонетной», – допущенная вследствие неточного прочтения рукописи и отсутствии учета специфики комментируемого материала.

[5] Следуя идее создания поэтического произведения, целиком подчиненного законам музыкальной композиции сонатной формы, Брюсов выбирает такие образы для главной и побочной партий, которые соответствовали бы требованиям контрастного противопоставления при первичном изложении (в экспозиции). Он останавливает выбор на традиционном для музыки типе контраста – противопоставлении *трагического* и *лирического* начал: роль *главной* партии Брюсов отводит легендарному образу Наполеона, а в качестве контрастирующей ей *побочной* партии – довольно типическому образу безвестного Страдальца. Между ними, в качестве *связующей* партии, Брюсов располагает образ Бетховена, воплощающий в себе как трагическое, так и лирическое начала. Появляющийся в самом начале разработки образ Прометея выдвигается на первый план среди образов-персонажей и определяет патетическое звучание Симфонии «Воспоминанье».

Внешне отчетливого, привычного завершенного сюжета в Симфонии нет: произведение движется в иной, собственной системе, подчиненной музыкальной композиции с ее сложными сочленениями, порождающими внутренние переходы и повороты, всю внутреннюю динамику произведения.

В основе архитектоники произведения, представляющего собой уникальный образец использования принципов сложной музыкальной формы в качестве конструктивной основы поэтического произведения, лежит симфоническая полифоничность и контрапункт.

Но, хотя в Симфонии Брюсова «Воспоминанье» как своеобразном опыте синтеза музыки и поэзии музыкальное начало и присутствует в качестве общего формо- и структурообразующего элемента, все-таки это произведение воплощается как словесный, поэтический текст. Поэтому оно по многим факторам подчиняется анализу поэтики как произведение, относящееся к особой форме литературного творчества.

Существенной отличительной чертой поэтики Симфонии Брюсова является сложная организация его художественного времени и пространства. Пространственно-временная конструкция Симфонии, построена на смещении и совмещении временных пластов, сцепленных свойством памяти человеческой.

Структурные оппозиции временных субстанций («настоящее–прошлое», «настоящее–будущее», «сиюминутность – воспоминание», «мгновение–вечность» и пр.) при смещении временных координат перестают функционировать и предстают в Симфонии Брюсова в качестве Времени трансцендентного. Лейтмотивная метафора «Воспоминание – проклятый Демон с огненными крыльями» разворачивается в самостоятельную кате-

горию времени, сходную с пониманием времени как самостоятельной философской категории А.Бергсона[6], считавшего, что «существует реальная длительность, разнородные элементы которой взаимопроникают, но каждый момент которой можно сблизить с одновременным с ним состоянием внешнего мира и тем самым отделить от других моментов. Из сравнения этих двух реальностей возникает символическое представление о длительности… Длительность, таким образом, принимает иллюзорную форму однородной среды… ».[7]

Художественное пространство в Симфонии подчинено градации, соответствующей как традиционным структурным оппозициям («здесь–там», «замкнутость–разомкнутость»), так и оппозициям, организованным по принципу «реальное» (остров, город, кабинет) – «ирреальное» (воображаемое, легендарное, мифическое), «локальное» – «бесконечное». В оппозицию включены образы-аллегории: «земля» (город, остров, скала) – «водная стихия» (океан, море). Главное место действия – не тот или иной город, остров, не та или иная комната, и вообще не та или иная территория, имеющая сколько-нибудь протяженные границы, а состояние души героев, их мироощущение, их память.

Пространство то сворачивается, сужается до пределов острова, города, комнаты, кабинета и т.д., то разворачивается, раскрывается до вселенских размеров. Время, то уплотнено в миги, то расширяется до бесконечности. «Вертикальное» измерение вселенной Симфонии характеризуется выходом во времени в вечность (лишь в вечности все одновременно, все сосуществует), а в пространстве – за пределы земной реальности.

В Симфонии наблюдается множество хронотопов[8], сополагаемых или переплетающихся друг с другом, чередуемых и накладываемых друг на друга, противопоставляемых или включенных друг в друга и т.д. Хронотопы дешифровываются, т.е. переводимы в плоскость содержательно–смысловых понятий и оценок: «величие–бесславие», «значительность–ничтожность» и т.д. Но в процессе разделения образов, их дробления, последующего слияния в единый совмещенный образ, при смещении и совмещении разных временны́х пластов и при монтаже семантических блоков оппозиции перестают соотноситься и появляется новый хронотоп: так, в доминантном объединенном хронотопе, формируемом лейтмотивом «Воспоминанья во дни несчастий о днях блаженных» исчезают пределы времени и пространства – он становится единым для «страдальцев всех времен и стран».

Пространственно-временно́й континуум в этом произведении, выражаясь терминами точных наук, характеризуется «кризисом сопротивления», обнаруживая «кинематическую вязкость», «диффузию», «энтропию» и пр. (к этим понятиям в свое время прибег Д.С.Лихачев[9]). Субъективное и объективное, рациональное и иррациональное в своей неразрывности словно приобретают калейдоскопическую способность непрерывно меняться ролями. Двуединство потока сознания и потока внешней реальности, потеря временно́й ориентации, транспозиция времени, нарушение его линейности – это типично модернистский прием.

---

[6] Анри Бергсон (1859-1941) – франц. философ-идеалист, представитель интуитивизма и *философии жизни*, которая в начале XX века приобретает аспект эстетического. Подлинная и первоначальная реальность, по Бергсону, – жизнь как метафизически-космический процесс, «жизненный порыв», творческая эволюция; структура её – длительность, постигаемая только посредством интуиции, противоположной интеллекту; различные аспекты длительности – материя, сознание, память, дух. Русский перевод его работы «Творческая эволюция» появился в 1914 г., однако вполне можно допустить, что Брюсов, владеющий французским, был знаком с работами Бергсона и в оригинале. На родственность философи Бергсона с символизмом указывают: Рене Гюон в своей монографии «Философия М.Г.Бергсона» («La philoshophie de M.H.Bergson». Paris. 1911). См.: С.180 и далее; Кшицова Д. Символизм и стиль модерн // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена, проблемы, факты. М. 2000. С.115-127 и др.

[7] Бергсон А. Собр.соч. М.1992. Т.I. С.97-98.

[8] Понятие «хронотопа» как существенной взаимосвязи временны́х и пространственных отношений выдвинуто М.М.Бахтиным, который отмечал, что именно хронотоп определяет жанровые различия; при этом по Бахтину, первичной категорией хронотопа является время. См.: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетика. М. 1975.

[9] Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. М. 1979. С.385.

В символической вселенной Симфонии, в которой нет границ ни времени, ни пространства, объеденены типический образ Страдальца, образы Наполеона и Бетховена, имеющие реальных прототипов, мифологический образ Прометея и образ Данте, к которому апеллирует Брюсов, определяя основную идею «Воспоминанья». Имена эти не случайно включены в референтный круг автора Первой патетической Симфонии. В ее эзотерическом контексте они тесно переплетены и представляют собой своеобразный синтез.

Если введение Брюсовым образа музыканта и оказывается вполне закономерным в произведении, ориентированном на синтез поэзии с музыкой, то вовсе не случайным представляется и выбор имени именно этого великого композитора. Для Брюсова, отличающегося энциклопедизмом в области истории культуры человечества и довольно серьезно подошедшего к воплощению на практике идеи создания произведения, представляющего синтез поэзии с музыкой, не могло не быть известно, что сонатно-симфонический тип мышления образами, утверждаемый в музыке во второй половине XVIII века, связан с деятельностью венских классиков – Гайдна, Моцарта и Бетховена. А имя тяготевшего к героике Бетховена в музыковедении связано к тому же как с образом Наполеона (которому он намеревался посвятить свою «Героическую» симфонию), так и с образом Прометея (им созданы увертюра «Прометей» и балет «Творения Прометея»[10]). Но, если образ Наполеона – это образ, который вызывал на протяжении всего творчества у Брюсова особый интерес, то образ Прометея, не представленный дотоле в его оригинальной поэзии[11], безусловно, был навеян появившейся в это время (1911 г.) как опыт в области синтеза музыки и света (цвета) симфонической поэмой «Прометей» А.Скрябина[12], с которым Брюсов был в теплых дружеских отношениях и высоко ценил новаторскую сущность его творчества. Образ скрябиновского Прометея, олицетворяющего «гения огня» (композитор сам дал второе название своему произведению – «Поэма огня»), сумевшего противостоять Зевсу, инициатора человеческой цивилизации[13], не мог не импонировать Брюсову.[14] Не случайно введенный им в Симфо-

[10] В своем балете «Творения Прометея» в мифическо-аллегорической форме Бетховен показал становление человека, воплощающего в себе великую силу гармонии. Так называемая «Мелодия человеколюбия» (звучащая в последнем действии), как и весь балет в целом, олицетворяет великую просветительскую силу веры в могущество освобожденного разума, символом которого выступает Прометей. Эту мелодию Бетховен использовал в дальнейшем в других своих сочинениях, в частности, в Третьей «Героической» симфонии. (См.: Конен В. История зарубежной музыки. М. 1984. С.36,165,166; Словарь античности. Москва. 1989. С.75).

[11] Следует отметить, что образ Прометея привлек внимание Брюсова еще в университетский период. С.И.Гиндин указывает на то, что среди университетских учебных материалов Брюсова сохранились выполненные им переводы известных в то время фрагментов не дошедшей до наших дней трагедии Эсхила «Прометей Прикованный» (Лит. наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т.98. Кн. I. М. 1991 С.817). Тот же исследователь обращает внимание на тот факт, что о своих пристрастиях в пору открытия для себя «священного мира» античной литературы, в частности, древнегреческого классика Эсхила, поэт признавался в самом начале 90-х годов в стихотворном посвящении «Вячеславу Иванову» (См.: Гиндин С.И. Ранние брюсовские переводы из древнегреческих классиков // Балканские чтения-2. Симпозиум по структуре текста. М. 1992. С.89).

[12] Роль синтетических идей «Прометея» (рожденных под влиянием синтетических замыслов Вагнера) значительна как для современности, так и для собственного творчества Скрябина – он явился первым звеном в его концепции синтетического светомузыкального искусства и основой для зарождения у него идеи Всеобщего синтеза искусств – идеи его «Мистерии», которую он не успел осуществить. См.: Ванечкина И.Л., Галеев Б.М. «Поэма огня» (концепция светомузыкального синтеза А.Н.Скрябина). 1981. С.35, 131.

[13] В основу образного строя этого произведения Скрябина легла идея раскрепощения всех движущих сил духовного развития людей. В «Прометее» раскрывается концепция силы, пробуждающей эти стремления и впервые в истории музыки придающей им характер «вселенского», космического обобщения. (См.: Бэлза И. Александр Николаевич Скрябин. М. 1983. С.135-136).

[14] Позже, в рецензии 1920 г. на трагедию Вячеслава Иванова «Прометей» Брюсов выскажет главные претензии именно к его *концепции* образа Прометея, смиренно принимающего кару верховного Бога. (См.:

нию «Голос», обращенный к Прометею, содержит прямое указание на связанное с этим образом представление о поступательном движении и культурном прогрессе человечества:

Взгляни в себя! В твоем сознаньи
Вмещен и возрожден весь мир:
Все, что народ хранит в преданьи,
Слова всех книг, мечты всех лир!

Вынесение Брюсовым в качестве образца силы духа[15] образа Прометея на центральное место в «символической вселенной» своей Симфонии радикально мифологизирует весь текст произведения. Гордый Титан, с которым связана тема «Побежденного страдания», здесь – носитель некоего универсального начала, он сочетает в себе метафизический, нравственный, эстетический и космогонический планы.

Так в Симфонии отразилась важнейшая черта символистской поэтики, порожденная панэстетическим мировосприятием – мифологизм. Мифопоэтический строй Симфонии определяется и системой мифологем, выступающих в качестве архетипов и символов. Изначально образы Наполеона[16] и Безвестного Страдальца восходят к категориальной типологии образов героев как два архетипа, которые вполне накладываются на мифологемы «Победителя-Триумфатора» и «Страдальца». Исходно совмещающий в себе оба качества двух архетипов – это образ Бетховена.

Брюсов В. Вячеслав Иванов. Прометей. Трагедия // Брюсов В. Среди стихов. 1894-1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М. 1990. С.548.).

[15] В «Воспоминаньи» проявилась и одна из характерных особенностей творчества Брюсова - устойчивость метафорических образов, переносимых даже из переводов в оригинальные произведения. Так, к примеру, звучит вторая часть XVI строфы из брюсовского перевода (1904) «Оды к Наполеону Бонапарту» Байрона, где вводится противостоящий Наполеону образ Прометея, который «сам паденья ужас снес»: «А ныне над твоим позором / Хохочет *тот* с надменным взором, / Кто сам паденья ужас снес, / Остался в преисподней – твердым, / И умер бы, – будь смертен, – гордым!». Переклички образа Прометея из Симфонии Брюсова с байроновским Титаном, как образцом мужества и гордости – несомненны.

[16] В контексте всего поэтического творчества Брюсова образ Наполеона прочитывается амбивалентным – в нем одновременно воплощены и вселенское величие, и мировое зло.

Четкое разграничение образов-партий (при первичном изложении материала в I части – *экспозиции*) на главную (Наполеон), побочную (Страдалец) и связующую (Бетховен) партии, отнюдь не означает, что их следует считать главным или второстепенным героями. В силу «музыкального» развития (во II части – *разработке*) и контрапунктического совмещения (при повторном изложении материала – *в репризе*) они уже выходят за пределы категориальной однозначности. Совмещение, «монтаж» закрепленных за ними семантических «блоков» выполняет функцию их сближения, приравнивания, ликвидации однозначности архетипических сущностей (снятие контраста образов-партий, как и совмещения временных пластов, происходят в соответствии с законом музыкального контрапункта и фактически подчиняются канонам образно-тематического развития сонатной формы). Такая размытость границ между Добром и Злом, Силой и Слабостью определяет вневременное и внеэтическое существо мира (идущее в русле книги Ницше «По ту сторону Добра и Зла»), раскрываясь не в бинарно-оппозиционном, а в своего рода «полифоническом ключе».

Картины «бушующего моря» выводятся из области реального опыта в область мифологемы «всепоглащающей Бездны». Сами слова «Океан», «море» в контексте воспринимаются уже не только как конкретные гидронимы, но в обобщенном значении, архетипируясь в мифопоэтическом ключе и приобретая символический и метафизический смысл, т.е. это не географические реалии, а стихии, в которых развертываются события вневременных начал («Все рухнуло в пропасть, без дна, без предела, / Все рухнуло в бездну…»).

Мотив «одиночества», сопутствующий всем образам – Наполеону, изгнанному на остров св.Елены; Бетховену, потерявшему слух и оказавшемуся узником в мире «беззвучия»; Страдальцу, отгороженному от внешнего мира хрупкой герметичностью своих воспоминаний, куда нет доступа прямым лучам внешнего воздействия; и Прометею, «прикованному к скале Колхиды», – также является настоящим мифом о «Бесприютности».

Истоками мифологизации Брюсова в Симфонии явилось не только обращение к имени героя античной мифологии, но и к

произведению мирового искусства, отождествляемого с мифом – «Божественной комедии» Данте[17]. Стихи (в оригинале) терцины из V-ой песни «Ада» «Комедии» Данте стали не только эпиграфом[18], определяющим основную идею «Воспоминанья», и в переводе вошли кардинальным лейтмотивом его Симфонии («Нет большей скорби, / Как вспоминать о днях блаженных / Во дни несчастий…»[19]), но и обобщили выводы поэта о том, что всем «жителям земли» и «не мечтать» о способности мифического гиганта не поддаваться власти «Воспоминаний», что всем «великим и малым» – предназначен все тот же «горький отзыв Данта». Так идея Эсхиловой трагедии «Прометей Прикованный» – *всякий прогресс должен искупаться страданиями*, – переплетаясь с дантевской идеей *расплаты за недолгое* счастье, обретает черты обобщенной мифологемы.

Довольно сложно дать абсолютно четкое определение идейно-тематического содержания этого произведения (как, впрочем, и любого музыкального полифонического произведения), однако оно сводимо к мысли о том, что, безусловно, нужно обладать титанической силой духа, чтобы суметь не поддаваться унынию и печали, когда неотвратимо настигает время расплаты за дарованное счастье.

В Симфонии одновременно разворачивается несколько тематических линий, впоследствии связанных и тесно переплетенных причудливым образом, объединенных единым мотивным составом – «одиночеством», в свою очередь подчиненным идее неизбежной расплаты за «пору блаженства» (упоения властью и успехом побед – для Наполеона, владения звуками Вселенной - для Бетховена, за радость взаимной любви - для Страдальца).

При отсутствии привычного сюжетного развития Брюсовым используются приемы варьированного повтора. Повторы в Симфонии функционируют в качестве средства организации текста – фактуры стиха. Кроме этой материально-технической функции, повторы формируют и семантическое поле. Обилие повторов, являющихся ритмообразующим конструктивным фактором, а также выполняющих роль, аналогичную проведению тем и лейтмотивов в музыкальном произведении, составляют одну из художественных особенностей этого произведения, как и всех произведений, относящихся к синтетическому жанру литературной симфонии.

В этом произведении воплотились основные структурные особенности жанра – лейтмотивная повторяемость текстовых фрагментов, контрастность образов, затем их развитие и, наконец, контрапунктическое сопряжение.[20]

Несмотря на кажущуюся изолированность симфонии «Воспоминанье» в творчестве Брюсова, в ней как и в любом его

---

[17] Место, роль поэзии и личности Данте в творчестве, в поэтическом мире и в сознании Брюсова более чем значительна. Как справедливо считает С.Гиндин, тема «Брюсов и Данте» по своему значению выходит далеко за рамки обычных «парных» тем. Отмечая значимость этой темы, он подчеркивает необходимость «максимально полно собрать и учесть относящиеся к ней материалы и свидетельства», так как «без ее решения фактически невозможен синтез всех наших знаний о Брюсове в единой содержательной концепции» (См.: Гиндин С.И. Из неопубликованных дантовских материалов Валерия Брюсова // Италия и славянский мир. Советско-итальянский симпозиум. М. 1990. С.85).

[18] Обращение в эпиграфе к тем же строкам Данте не ново для Брюсова Тот же эпиграф был предпослан Брюсовым 20 с лишним лет назад к юношеской поэме «Сказка безумия», оставшейся в рукописном варианте в тетради лирических стихотворений 1892 – начала 1899 гг. В этой поэме рассказывалось о трагически закончившейся любви поэта к фее, и в итоге поэт остался «один, с воспоминаниями в дни скорби о днях блаженных». См.: Ильинский А. Литературное наследство Валерия Брюсова // Лит. наследство 27/28. С.457-504.

[19] Оставив анализ дантевских реминисценций в творчестве Байрона на долю исследователей творчества английского поэта, не можем не отметить явного семантического подобия образов в оригинальном и переводном творчестве Брюсова. Поражает перевод завершающего двустишья IV строфы байроновской «Оды к Наполеону» у Брюсова – «А! Мрачный дух! / Что за терзанье / Твоей душе –воспоминанье!», – явно обнаруживающий семантическое подобие «дантевскому» лейтмотиву Симфонии.

[20] Следует заметить, что *лейтмотивность* и *контрапунктность* в значительной мере определили дальнейшее развитие русской литературы XX века вообще.

произведении обнаруживаются контекстуальные множественные связи на разных уровнях (тематическом, образном, мотивном и т.д.) со всем его творчеством.

Если, по наблюдению А.Соколова, стиль «как специфическая художественная система» и не совпадает ни с одной другой системой в искусстве, «не сводится к какой-либо другой системе: образной, композиционной, жанровой, структурной и т.д.», то, тем не менее, «стиль и структура художественного произведения – это системы перекрещивающиеся».[21] Иначе говоря, стиль – это не столько совокупность приемов, не внешняя форма, а самое важное свойство поэтического восприятия мира и поэтического образного мышления. Исходя из этих позиций, можно констатировать, что поэтика Симфонии, сам стиль художественного мышления в значительной мере отличаются символистскими, модернистскими чертами, что подтверждает наше мнение о том, что в 10-е годы Брюсов не отошел от поэтики и эстетики этого литературного явления. Собственно, симфония Брюсова «Воспоминанье», созданная в 1911-1915 гг., будучи сугубо индивидуальным творением, тем не менее, явилась практическим воплощением многих теоретических суждений, философских воззрений и творческих установок символистов.

[21] См.: Соколов А. Теория стиля. М. 1968. С.28-29,61.

II. В.Я.БРЮСОВ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Е.А. АЛЕКСАНЯН

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И ВИКТОР ГЮГО

Два великих имени, два художественных мира, которые, кажется, очень далеки друг от друга. И быть может бросающиеся в глаза различия в творческих судьбах и эпохах, в поэтических пристрастиях, в образно-стилевых системах (и этот ряд легко продолжить) и послужили причиной невнимания или недостаточного внимания к заявленной нами теме. Во всяком случае, нет ни одной работы, специально ей посвященной. А между тем, несмотря на солидную временную дистанцию, различия в творческих методах, мировоззренческих и политических взглядах - есть реальная возможность, раскрывая эту тему, оперировать не только известными фактами творческого восприятия Брюсовым наследия Гюго и его переводов из этого французского поэта. Мы имеем в виду и достаточно четко прослеживающееся пристрастное внимание Брюсова к этому гиганту борьбы и поэзии, связанное с определенной, может быть неосознанной со стороны русского поэта близостью их художественных индивидуальностей или, вернее, их писательского предназначения и вытекающих отсюда некоторых особенностей их поэтического дара.

Разумеется, речь идет не столько о стилевой манере и образной системе этих поэтов в целом и даже не о понимании искусства (особенно имея ввиду первый период творчества Брюсова). Однако некоторая романтическая пафосность, элементы ораторства и риторичности, как особенностей романтической поэтики, не были чужды художественной индивидуальности Брюсова. Нам представляется сопоставимой и масштабность их творческого подвига, бесспорность их лидерской позиции в своей поэтической эпохе, всеохватность их поэтического кругозора. По крайней мере «Сны человечества» Брюсова и «Легенды веков» Гюго представляют собой соизмеримые художественные проекты огромного диапазона, охватывающие жизнь всего человечества. Другое дело, что Брюсов преследовал цель воссоздать, озвучить музыку души разных и многих народов, а Гюго стремился через поэтический язык дать слово человечеству «в

одном грандиозном движении к свету». Но главное, конечно, это бунтарский дух избранной обоими поэтами жизненной и творческой позиции. «Ударим молотом по теориям, поэтикам и системам. Собьем эту старую штукатурку, скрывающую фасад искусства!». Под этим призывом Гюго мог свободно подписаться и Брюсов.

Новаторство Гюго, открывшего во французской литературе шлюзы романтизма, признанного мэтра романтического искусства, спустя немногим менее века нашло пусть отдаленный, но ощутимый отклик в утверждающем себя символизме, как во Франции, так и в России. Ведь прародителем символизма был именно романтизм, который также с трудом пробивал себе дорогу, освобождаясь от всего неприемлемого для мировидения современной им эпохи. В своем знаменитом манифесте романтического искусства, предисловии к «Кромвелю» (названном Готье «Скрижалями Моисея»), Гюго, как известно, формулирует свое понимание нового искусства, новой жизни, возникающей на основе «новой религии и нового общества». Это поэзия, свободная от установленных, замшелых регламентаций, опирающаяся на истину жизни и фантазию писателя. Ретроградам, не принимающим Вальтера Скотта и Байрона, Вольтера и Андрэ Шенье, Гюго высказывает свое кредо: «Если поэт устанавливает вещи, невозможные с точки зрения правил его искусства, он безусловно совершает ошибку; но она перестает быть ошибкой, если таким путем он приходит к тому, что искал»[1].

Какой поэт-новатор не счел бы эти слова своим кредо? Обновление всей поэтической системы, преобразование «громадного, неподвижного, серого мира», открытие поэзии в «области неизведанного», - вот к чему стремился и Брюсов. Прокладывая пути к символизму, отвергая признанные, но обветшалые, с точки зрения русского поэта, авторитеты, он тем не менее, опирался на классику, как впрочем и Гюго, борясь с классицизмом, возвышал Корнеля и Расина.

Брюсов, как известно, делил поэзию в ее историческом развитии на два течения: «Одно из них господствовало. – писал он. - Оно дало нам Софокла, Шекспира, Гете, Пушкина. Это

[1] Гюго В. Собрание сочинений. В 15 т. Т. М. 1956. XIV. С. 131.

именно то течение, которое мы привыкли называть поэзией в строгом смысле этого слова; сущность этой поэзии – изображение жизни в характернейших чертах... Но рядом существовало другое течение, непризнанное, иногда замиравшее на время. Его можно проследить от таинственных хоров Эсхила, через произведения средневековых мистиков, через пророческие книги Вильяма Блейка до непонятных стихов Эдгара По и нашего Тютчева! Эта поэзия стремилась передавать тайны души, проникнуть в глубины духа. Я называю ее лирикой по преимуществу. Истинная лирика должна вызывать в душе читателя совершенно особые движения, которые я называю настроениями»[2]. Односторонность этого высказывания очевидна, однако интересно другое. Брюсов здесь говорит о символизме, но его определения столь же органично подходят и к романтизму с его вниманием к внутренней жизни личности, склонностью к загадочным и таинственным, имманентным движениям души, к открытиям лирического чувствоизъявления. Если вспомнить и художественную идею природных и духовных соответствий в человеческой жизни, передаваемой языком искусства, преимущественное внимание к музыке, новаторство романтиков в области стиха, смелое экспериментирование с поэтическим словарем, замена условных аллегорий живыми непосредственными чувствами, станут ясными исторические корни символизма. И в принципиальном обновлении стихотворного языка главная заслуга Гюго, который уничтожил разделение на «высокие» и «низкие» слова, совершив подлинную революцию в поэзии:

Вы всех моих грехов отнюдь не исчерпали,
Я взял Бастилию, где рифмы изнывали,
И более того, я кандалы сорвал,
С порабощенных слов...
Мне ведомо, что я борец суровый,
Освобождаю мысль, освобождая слово.

(Перевод Э.Липецкой)

Как выразился сам Брюсов, «Лессинг, Гете и Шиллер открыли дорогу романтизму. Бодлером закончилась «революционная вакханалия» романтиков, которые «расчистили путь» для

[2] Литературное наследство. Т. 27-28. М. 1937. С.269.

новой поэзии. И к «этому времени, - провозглашает он, - относится возникновение во Франции символизма»[3].

Роль мэтра символизма , и не просто роль, а глубокое постижение своей ответственности за лидерство в русской поэзии, переживавшей в недалеком прошлом состояние упадка, и предопределила не просто интерес, а исследовательское внимание Брюсова к ее далеким и близким истокам. Отсюда не просто ознакомительная функция его замечательного труда «Французские лирики XVIII века», а затем и XIX века, а стремление проанализировать и понять ход французского литературного процесса, новаторство поэтов-романтиков, особенно в области совершенствования стиха, во многом предвосхитившее символистское движение в России. Брюсов писал: «Вернувшись к идее «чувственного» языка романтиков, символисты развили ее до последних пределов»[4].

В главе «Эпохи империи и романтизм» Брюсовского труда поражает исключительно четкая и емкая характеристика романтизма. Приведем ее хотя бы частично: «Французский романтизм был частью общеевропейского романтического движения, подготовленного критикой XVIII века и обновившего в начале XX века все европейские литературы. Романтизм везде боролся против рационализма во имя чувства и фантазии, против традиционных правил искусства во имя индивидуализма и свободного творчества, против классических идеалов во имя идеалов национальных». И далее: «Рационалистическому мировоззрению «просветительной эпохи» французские романтики <...> противопоставили мистическую жажду идеала и безнадежное недовольство всем существующим. Эти настроения у одних поэтов разрешались обращением к утешениям религии, у других – бурным протестам против всех условий бытия»[5].

Естественно и логично, исходя из этой целостной панорамы французской поэзии, главная роль романтизма заслуженно

[3] Там же. С. 271.

[4] Брюсов В. Фразцузская лирика XIX века. Предисловие // Французские лирики XIX века. СПб. 1909. С.XXII.

[5] Брюсов В. Полное собрание сочинений и переводов. СПб. 1913. Т.XXI. С.217.

отведена Виктору Гюго. Знаменитый французский романтик был первым французским поэтом, который оказался в зоне внимания юного Брюсова: его стихи переписывались им в тетрадь еще в гимназические годы. Позже, начиная с 10-х годов мэтр символизма вплотную подходит к своей задаче – открыть для русского читателя неизвестный ему в таком объеме и глубине мир французской поэзии и решает ее со свойственной ему тщательностью и добросовестностью.

Как известно, каждый из репрезентативных авторов, поэтов XIX века, начиная от Андре Шенье, предстает переведенными Брюсовым образцами его творчества и затем биографическим очерком, дающим краткую, но емкую характеристику его поэзии. «...Мы должны признать, - пишет Брюсов, - в Викторе Гюго одну из замечательнейших фигур литературы XIX века. В течение долгих лет Виктор Гюго стоял во главе передового литературного движения во Франции; он вызвал своими драмами к новой жизни французский театр; он пересоздал французский стих, открыв в нем богатства и возможности, до него никем не подозреваемые... Он попытался в своих последних произведениях захватить в пределы поэзии все области духовной жизни человека. Великое мастерство формы, неисчерпаемое богатство фантазии, яркость и отчетливость образов, чисто латинская трезвость и ясность мысли, – вот неоспоримые достоинства поэзии Гюго... Слабея в песнях интимных, Гюго вырастает в истинно великого поэта, приближаясь к эпосу, к сатире»[6]. И дальше все те недостатки, которые Брюсов усматривает в поэзии Гюго, ее некоторая напыщенность, риторичность и «величественность», использование преувеличений и «насильственных антитез», - свидетельство подхода поэта-символиста, не приемлющего такие особенности романтической поэзии как избыточность образов, контрастная эффектность ряда художественных приемов; вернее, наблюдающего их с позиций другого литературного направления, которому свойственны отточенность, а не избыток чувства, переливы смутных, неопределенных настроений, форсирование символики и т. д. Вместе с тем не совсем справедливы его упреки Гюго «в погоне за крикливыми эффек-

[6] Там же. С.245.

тами», в том, что «пышной фразеологией у него нередко прикрыты самые банальные мысли». Достаточно вспомнить поистине величественный облик французского поэта, подобно скале, подобно мужественному единоборцу противостоящего всю сознательную жизнь деспотизму, защитника свободы, не изменившего до конца своих убеждений, чтобы понять, как искренни и проникнуты личной трагедией и горьким опытом духовного вождя нации, оказавшегося в изгнании, все его стихи, поэмы, драмы, романы, его мощное поэтическое слово, обращенное к отверженным всего мира.

В целом для Брюсова поэзия Гюго явилась «духовным сокровищем», покорившим, пленившим его желанием «чужое вмиг почувствовать своим». Много говорилось и писалось о научном методе художественного перевода Брюсова, о его убеждении в необходимости более полного художественного воссоздания поэтической образной системы и стиля подлинника и стремлении выйти из поединка между поэтом и переводчиком с минимальными потерями, о его попытке возродить «фиалку в тигеле». При этом он справедливо считает, что «есть стихи, в которых первенствующую роль играют не образы, а например, звуки слов... или даже рифмы... Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод в переводе»[7], – утверждает Брюсов. В своей знаменитой статье «Фиалка в тигеле» Брюсов отстаивает право переводчиков поступиться неглавным, но не пренебречь «своеобразием поэзии» того или иного поэта. Иначе переводчик поступает точно так же, как «иные портретисты, точно сохраняющие черты лица, но не умеющие схватить его выражение»[8].

Мы проанализируем несколько переводов Брюсова из Гюго, причем разных по художественному складу и поэтическому смыслу, и забегая вперед, скажем, что они в целом удачны и заслуженно занимают место среди многочисленных переводов Брюсова из французской поэзии. Известно, что половину успеха художественной адекватности перевода обычно связывают с близостью избранного поэта художественной индивидуально-

[7] Брюсов В. Избранные сочинения. В 2 т. М. 1955. Т. II. С.189.
[8] Там же. С.192

сти, литературным пристрастиям поэта-переводчика. Думается, связь здесь гораздо более опосредованная, чем это кажется на первый взгляд, как, впрочем, и все, что касается такого сложного феномена, как художественное творчество. Так, Блок в свое время отверг предложение перевести стихи Терьяна, достаточно близкого ему по поэтической системе, и наоборот, с воодушевлением оценил и перевел ряд стихотворений Исаакяна, поэта-неоромантика.

Уже сам выбор Брюсовым стихотворений Гюго для перевода свидетельствует о его понимании универсальности и масштабности этого французского гения. Переведя вначале шесть стихотворений, Брюсов позже возвращается к его поэзии и дополняет, и совершенствует сделанное. И надо сразу заметить, что судя по принципу отбора, Брюсов хотел познакомить русского читателя с Гюго – поэтом многопрофильным, автором и лирически-интимных, и философских, и мятежно-революционных стихотворений. Нам представляется очень важной эта переводческая миссия Брюсова в отношении Гюго-поэта, так как он долгое время был известен лишь как прозаик и драматург, в то время как поэтическая слава его была еще при жизни равной, если не более, той, какая досталась автору «Отверженных» и «Собора Парижской Богоматери».

Переводы Брюсова из Гюго не устарели, и свидетельство тому их присутствие в поэтических сборниках этого французского писателя, издаваемых до сего времени. Мы попытаемся на нескольких образцах продемонстрировать их преимущества и незначительные потери, существенно не повлиявшие на творческую адекватность звучания на русском. Брюсов перевел отрывок из самой замечательной стихотворной книги Гюго «Возмездие», написанной им в изгнании, которое, как известно, длилось долгих 19 лет, но не сломило могучего духа французского гиганта. Поэт обращается к Франции словами гнева и надежды, что ее бунтарский дух не будет сломлен:

France! A l'heure ou tu te prosternes,
Le pied d'un tyran sur ton front,
La voix sortira des cavernes,
Les enchaines tressailleront.

О, родина, когда без силы
Ты пред тираном пала ниц, -
Раздастся песня из могилы -
В ответ на стоны из темниц!

Le banni, debout sur la greve,	Изгнанник, стану я у моря,
Contemplant l'etoile et le flot,	Как черный призрак на скале,
Comme ceux qu'on entend en reve,	И с гулом волн прибрежных споря,
Parlera dans l'ombre tout haut;	Мой голос зазвучит во мгле.

Попробуем разобраться в том, насколько удалось Брюсову передать напряженно-драматичный пафосный стиль стихотворения, в котором звучит неподдельная боль и ощущение сопричастности всему, что происходит на родине. В первом четверостишии при всей верности общего тона, к сожалению, потеряна образность выражения «нога тирана на твоем челе» ("le pied d' un tyran sur ton front"), но зато во втором четверостишии, монументально и образно звучит: «Изгнанник стану я у моря / Как черный призрак на скале». «Черный призрак на скале», – это удивительно органичный Гюго образ, соответствующий не букве, а духу подлинника.

В предпоследнем четверостишии Брюсов совершил смелую замену третьего лица на первое, тем самым усилив энергию стиха, вызов и угрозу насильникам:

Elles crieront: "Honte aux infames,	Я крикну: «Горе беззаконью!
Aux oppresseurs, aux meurtriers!	Насильнику, убийце, Вам!»
Elles appelleront les ames	И воззову я к душам сонным,
Comme on appelle des guerriers!	Как вождь к смутившимся бойцам!

И сразу по контрасту хочется перейти к лиричному стихотворению из книги «Песни сумерек» – «Мотылек и роза». В подлиннике оно не имеет названия. Брюсов озаглавил его, назвав «бедный цветок» «Розой», и несколько сдвинул здесь поэтические акценты, но в целом точно следуя оригиналу с его трогательной лиричной интонацией:

LES CHANTS DU CREPUSCULE

XXVII

La pauvre fleur disait au papillon celeste:
-Ne fuis pas!
Vois comme nos destins sont differents. Je reste.
Tu t'en vas!
Pourtant nous nous aimons, nous vivont sans les hommes.
Et loin d'eux,
Et nous nous ressemblons, et l'on dit que nous sommes.
Fleurs tous deux!

Mais, helas! l'air t'emporte et la terre m'enchaine.
Sort cruel!
Je voudrais embaumer ton vol de mon haleine
Dans le ciel!
Mais non, tu vas trop loin! – Parmi des fleurs sans nombre.
Vous fuyez,
Et moi je reste seule a voir tourner mon ombre
A mes pieds!
Tu fuis, puis tu reviens, puis tu t'en vas encore
Luire ailleurs.
Aussi me trouvez-tu toujours a chaque aurore
Toute en pleurs!
Oh! pour que notre amour coule des jours fideles,
O mon roi,
Prends comme moi racine, ou donne-moi des ailes
Comme a toi!

Из книги «ПЕСНИ СУМЕРЕК»

МОТЫЛЕК И РОЗА

Шептала Мотыльку застенчивая Роза:
«О, милый мой!
Не схожи мы судьбой: я вечно здесь; как греза
Ты надо мной!
Друг друга любим мы; моя земная доля
Тебе близка,
И часто кажется, что на просторе поля
Мы – два цветка!
Но я прикована, а ветерка дыханье
Тебя влечет,
И тщетно я хочу струить благоуханье
На твой полет!
Вспорхнув, ты радостно уносишься над лугом
В лазурный лень!
А я слежу, как здесь меня обходит кругом
Моя же тень!
То улетаешь ты, то близко; то со мною,
То в небесах.
И я покорно жду, но с каждою зарею
Я вся в слезах.
О, царь мой! чтоб могли мы оба, без усилья,

Дышать любя,
Прильни к земле, как я, иль дай мне тоже крылья,
Как у тебя!»

В последнем четверостишии, как это бросается в глаза, «король» назван царем, и это выпадает из французской стилистики, но привычнее уху русского читателя. В целом не хочется говорить о мелких огрехах, ибо в этом стихотворении удивительно точно найдены все поэтические эквиваленты. Четко следуя оригиналу, Брюсов ни разу не утратил ни лирической интонации, ни изящной образности в символическом диалоге между цветком и бабочкой.

И наконец, «Соломон», который, кстати, почему-то не вошел в двухтомник 1956 года. Это стихотворение, по нашему мнению, чрезвычайно корреспондирует с циклом Брюсова «Любимцы веков». Еще Луначарский и Тынянов заметили определенную родственность «творческих позиций и устремлений Гюго и Брюсова» и напомнили, что «Орфей» и «Соломон» – два стихотворения Гюго были помещены в сборнике «Tertia Vigilia" среди стихов самого Брюсова. Может быть поэтому в переводе «Соломона» так много отсебятины. Стихотворные строки «И царь среди царей, среди певцов – певец» и «владыка страшен я, слагатель песен сладок», а также следующий за ним стих с любовью юной девы, все - фантазия Брюсова; однако, как всегда, сохранен общий тон и размер стихотворения, динамика развития образа, что создает у читателя яркое и живописное впечатление о грозном и мудром Соломоне.

Вольное обращение с поэтическим текстом очевидно и в переводе «Отрывка», который у Гюго называется «Luna».

LUNA	ОТРЫВОК
(Fragment)	
O France, quoique tu sommeilles,	О Франция! ты спишь, но слушай
Nous t'appelons, nous les proscrits!	Изгнанников призывный клик:
Les tenèbres ont des oreilles,	У сумрака – свои есть уши,
Et les profondeurs ont des cris.	У пропастей – есть свой язык;
.....	.....

Et, comme en l'an quatrevingt-onze,	Воскреснет девяносто третий,
Reprendra son vol souverain;	Свободный лет прорежет мглу:
Car brises la cage de bronze,	Раздернуть бронзовые сети
C'est facile a l'oiseau d'airain.	Не трудно медному орлу!

Здесь в отличие от «Соломона» с примысленными, но ладными и пластичными образами, неудачен сам язык перевода. В выражениях «Свободный лет прорежет мглу» или «раздернуть бронзовые сети», к сожалению, не найдены поэтические эквиваленты к «reprendra son vol souverain»; u «car briser la cage de bronze». «Сломать бронзовую клетку» звучит гораздо образнее и эмоциональнее, чем «раздернуть бронзовые сети», где зловещий смысл понятия «сети» теряется из-за глагола «раздернуть», вызывающего ассоциации с каким-то театральным действом.

В целом брюсовский Гюго, благодаря умелому отбору стихотворений и внимательному отношению к художественному тексту русского мэтра (вспомним признанную виртуозность брюсовской техники стиха), создает верную картину многозвучной поэзии Гюго.

Завершая, еще раз подчеркнем, что особый интерес к творчеству Гюго был вызван у Брюсова не просто художественными пристрастиями или энтузиазмом популяризатора. Несомненен был интерес русского поэта к открытиям в искусстве и гражданскому подвигу Гюго, к масштабности его исторически значимых деяний, к принципиальности его творческой и общественной позиции бессменного защитника прав своего народа. У зрелого Брюсова критерий ценности поэта стал близок Гюго. «Это твой голос, народ, - признается самому себе поэт, делясь мыслями об искусстве. – Поэт живет тем, что создал ты своим словом. Ты затаил в слове свою душу. Граня и чеканя слова, переливая в них свои мечты, поэт всегда связан с народом. Ему нет жизни вне народа. Он жив, пока жив народ и им созданный живой язык»[9]. Под этими словами с воодушевлением подписался бы и Виктор Гюго, всей своей сложной, драматично сложившейся жизнью доказавший их справедливость.

[9] Брюсов В. Избранные сочинения. В 2 т. Т.2. М. 1955. С.559.

Романтикам, а значит и Виктору Гюго, посвящены в одноименном стихотворении Брюсова следующие пророческие строки:

Вам, кто в святом беспокойстве восторженно жили,
Гибли трагически, смели и петь, и любить,
Песнь возлагаю на вашей бессмертной могиле:
Счастлив, кто страстных надежд здесь не мог утолить!

К.С. САПАРОВ

В.Я.БРЮСОВ О ГЕНОЦИДЕ АРМЯН В ОСМАНСКОЙ ИМПЕРИИ

Возникший в 20-х годах XX в.[1] термин «геноцид» стал международно признанным после Второй мировой войны для обозначения преступления, совершаемого «с намерением уничтожить полностью или частично, какую-либо национальную, этническую, расовую или религиозную группу, как таковую <...>[2]».

У Брюсова нет специальных работ о геноциде армян в Османской империи, однако тексты двух его основных арменоведческих трудов[3] позволяют утверждать, что он в подробностях знал все, что происходило с армянским народом в Турции в пределах и за пределами Западной Армении в 1894-1896 гг. и в 1915-1916 гг. [4]

1. Предыстория геноцида армян 1894-1896 гг.

Геноциду армян конца XIX в. в Османской империи предшествовали следующие события: «Россия после войны 1878 г. намеревалась включить в условия мира с Турцией определенные гарантии для армян турецких подданных. Но мирный договор был изменен Берлинским конгрессом, сведшим почти на нет все эти гарантии» (Летопись. С.100).

---

[1] См.: Энциклопедия «Армянский вопрос». Ереван. 1991. С.110. В дальнейшем в тексте: Армянский вопрос (с указанием страницы).

[2] Резолюция 260 (III) от 9 декабря 1948 года. См.: Предупреждение и наказание преступления геноцида. Статья II. // Организация Объединенных Наций. Сборник документов. М. 1981. С.567.

[3] Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. (Предисловие). М. 1916. В дальнейшем при ссылках в тексте: Поэзия Армении (с указанием страницы); Летопись исторических судеб армянского народа (от VI в. до Р.Хр. по наше время). М. 1918. В дальнейшем: Летопись (с указанием страницы).

[4] Брюсов нигде не касается геноцида 1909 г. (так называемая «Аданская резня» или «Аданский погром»), в результате которого погибло около 30 тыс. человек. См.: Армянский вопрос. С.12.

Какие гарантии имел в виду Брюсов? Русско-турецкая война 1877-1878 гг., из которой Россия вышла победительницей, завершилась подписанием дискриминационного для нее «Акта Берлинского конгресса 1/13 июля 1878 г.» (в литературе этот «Акт» большей частью именуется «Трактатом»), которому предшествовал прелиминарный русско-турецкий договор, заключенный в местечке Сан-Стефано близ Константинополя 19 февраля/3 марта 1878 г. Один из источников текста Брюсова – мемуары графа Н.П.Игнатьева «Сан-Стефано» и «После Сан-Стефано», которые печатались в журнале «Исторический вестник» на протяжении всего 1915 г. и в январе-мае 1916 г. Записки Н.П.Игнатьева, посла России в Османской империи в 1864-1877 гг., одного из создателей Сан-Стефанского договора, Брюсов знал: в те же годы в журнале одновременно с воспоминаниями дипломата появлялись различные материалы о нем[5].

Брюсов несомненно говорит о двух статьях – 16 и 25 Сан-Стефанского договора. Статья 16 гласила: «Так как выход русских войск из местностей, которые они занимают в Армении[6] и которые должны быть возвращены Турции, может послужить поводом к столкновениям и осложнениям, могущим испортить хорошие отношения между обоими государствами, то Высокая Порта обязывается осуществить без дальнейшего замедления те улучшения и реформы, которые требуются местными нуждами

[5] В обзоре Д.А.Масляненко «Русские поэты о современной войне» отмечались стихотворения Брюсова «Польше» (Т.139. 1915. Январь. С.234-235), «Туркам» (Т.141. 1915. Июнь. С.187); в разделе «Книги, поступившие для отзывов» приводится список томов Полного собрания сочинений Брюсова (изд. «Сирин»), присланных в редакцию, очевидно, самим Брюсовым (см.: Т.136. 1914. Май. С.727; Т.140. 1915. Апрель. С.320); в годовых указателях журнала за декабрь 1915 и 1916 гг. называются все книги Брюсова, которые рецензировались на его страницах.

[6] Этнонимом «Армения» здесь и в дальнейшем у Брюсова и других авторов обозначается та часть исторической Армении, которая оставалась в Османской империи. В некоторых случаях то же геополитическое пространство именуется «Турецкая Армения». Эквивалентом этнониму «Армения» часто служил топоним «Малая Азия». Мы используем принятый этноним «Западная Армения».

провинций, населенных армянами, и обеспечить их безопасность против курдов и черкесов»[7].

В «После Сан-Стефано» Н.П.Игнатьев поместил свое письмо (по сути, инструкцию), направленное им престарелому министру иностранных дел России А.М.Горчакову перед отъездом русской делегации в Берлин: «При рассмотрении статьи 16 потребовать от Порты указания на те реформы, которые она введет в Азии для ограждения армянского населения от неистовств курдов, черкесов и проч. и для доставления личной безопасности христианскому населению»[8]. С этой целью в прелиминарный договор была введена Статья 25, согласно смыслу которой русские войска оставались в Западной Армении до тех пор, «пока все требования наши не будут выполнены»[9].

На Берлинской конференции западные страны, в особенности Великобритания, в своих интересах ограждая Турцию, выступили против России. Брюсов хорошо знал Берлинский

[7] Цит. по: Г.Ролен-Жекмен. Армения, армяне и трактаты // Положение армян в Турции до вмешательства держав в 1895 году. М. 1896. С.36-37. В дальнейшем: Положение армян в Турции... (с указанием страницы). Брюсов нигде не ссылается на этот сборник, но трудно представить, что он мог упустить источник, где были собраны материалы о геноциде армян в Османской империи в 1894-1896 гг. Статья Г.Ролен-Жекмена публиковалась в нескольких номерах журнала «Revue de droit international», 1887. N 3; 1889. N 3 и 4. (См.: Там же. С.397). В дальнейшем: Роллен-Жекмен Г. Армения, армяне и трактаты (с указанием страницы). Один из авторов сборника характеризует этого автора как «высокого авторитета по международному праву» (Там же. С.275). Статью 16 Сан-Стефанского договора Брюсов мог знать и по книге: Leart Marcel. La Question Armenienne a la Lumiere des Documents. [Армянский вопрос в свете документов]. Paris. 1913. P.27. На эту книгу у Брюсова есть ссылки (см.: Летопись. С.115, 119). В дальнейшем: (Leart Marcel) и страница. Фрагмент этой же Статьи 16 приводит и М.Ковалевский в своей статье «Армянский вопрос» (См.: Вестник Европы. 1915. Июнь. С.275). Брюсов нигде не называет и эту работу, но вряд ли он мог пропустить публикацию известного русского социолога по интересовавшему его вопросу. В дальнейшем: Ковалевский М. Армянский вопрос (с указанием страницы).

[8] Там же. Т.144. 1916. Апрель. С.45.

[9] Там же. Т.142. 1915. Октябрь. С.90. Прим.2.

трактат: в 1903 г. он назвал его «туркофильским»[10]. В другом месте он писал, что реформы, требуемые в 1903 г. для Македонии, «были уже решены – и даже в более широких размерах – Берлинским трактатом, в свое время приняты Турцией и не исполнены»[11].

В русском обществе доминировало представление (его выразил А.В.Амфитеатров), что Берлинская конференция – «символ победы европейской дипломатии над русским оружием». «Победоносная русская армия бессильно стояла у врат Константинополя. Разбитая наголову русская дипломатия бессильно заседала на Берлинском конгрессе»[12]. «Разочарование» – так Брюсов выразил свое отношение к Берлинской конференции[13]. Главная опасность для западных держав заключалась не столько в реформах в вилайетах, населенных армянами, сколько в том, что Россия фактически восстанавливала свое право на «попечительство», как писал Н.П.Игнатьев[14], над большинством христианского населения Малой Азии.

Статья 61, заменившая 16-ю и 25-ю Сан-Стефанского договора, гласила: «Высокая Порта обязуется ввести без дальней-

[10] Брюсов В. В эту минуту истории // Новый путь. 1903. Январь. С.166. В дальнейшем: (Брюсов В. В эту минуту истории.) Если в 1903 г. внимание Брюсова концентрировалось на «балканских» статьях трактата, то в 1915-1916 гг., акцент сместился на «армянскую» Статью 61, как это следует из приведенного текста «Летописи».

[11] Брюсов В. Разрешение македонского вопроса // Новый путь. 1903. Март. С.230.

[12] Амфитеатров А.В. Армянский вопрос. СПб. 1906. С.8; 33. В дальнейшем: Амфитеатров А.В. Армянский вопрос (с указанием страницы). Осознание того, что в Берлине Россия потерпела поражение, было присуще и царю, и руководителю русской делегации на конгрессе. См. в этой связи: письмо А.М.Горчакова Александру II: «Берлинский трактат есть самая черная страница в моей служебной карьере». «И в моей также», – приписал царь. Была, однако, и другая точка зрения, согласно которой «условия Сан-Стефанского договора опережали события. Они предлагали такое решение восточного вопроса, которое было чревато новой войной». См.: Восточный вопрос во внешней политике России. Конец XVII – начало XX в. М. 1978. С.234, 235.

[13] См. Брюсов В. В эту минуту истории. С.167.

[14] См.: Исторический вестник. Т.142. 1915. Октябрь. С.85.

шего замедления улучшения и реформы, требуемые местными нуждами в провинциях, населенных армянами, и обеспечить их безопасность против курдов и черкесов. Она будет периодически сообщать о мерах, принятых ею в этом направлении, державам, которые будут наблюдать за их исполнением»[15]. По Сан-Стефанскому договору наблюдение за исполнением Статьи 16 возлагалась на Россию, по Статье 61 – на европейские державы, подписавшие «Акт». Г.Роллен-Жекмен писал, что в случае, если бы Статья 16 осталась в «полной силе», Россия «одна была бы вправе иметь действительный протекторат над турецкими провинциями, населенными армянами. Этот вывод был несовместим с той целью, которую имел в виду Берлинский конгресс. Невозможно России предоставить такое привилегированное положение. Англия почувствовала это первая и, прежде чем собирается конгресс, она принимает меры предосторожности, насколько они касаются ее по отношению как к России, так и Порты»[16]. Практически то же толкование этим статьям дает М.Мак-Коль[17].

В Сан-Стефанском договоре использовался этноним «Армения», из Берлинского же он совсем не случайно выпал. Ф.Грин писал, что «Армения – слово запрещенное в Турции» и что «названием «Курдистан» турецкое правительство старается заменить имя Армения»[18]. «Не потому же армянская националь-

[15] Цит. по: Роллеп-Жекмен Г. Армения, армяне и трактаты. С.42. См.также: Л. де Контансон. Реформы в Азиатской Турции. Армянский вопрос. Авторизованный перевод с французского Х.Б. М. 1914. С.25. В дальнейшем: (Л. де Контансон. Реформы в Азиатской Турции) и страница. Брюсов, характеризуя эту работу и работу Leart, писал, что в них «собран богатый материал по армянскому вопросу в начале XX в.» (Летопись. С.115). Он неоднократно ссылался на них (см.: Летопись. С.119; см.также: Поэзия Армении. С.511). С французским текстом Статьи 61 Брюсов при необходимости мог ознакомиться по книге: Leart Marcel. P.31.

[16] Роллен-Жекмен Г. Армения, армяне и трактаты. С.39.

[17] См.: Мак-Коль М. Ответственность Англии перед Арменией // Положение армян в Турции… С.193.

[18] Грин Ф.Р. Армянский кризис и владычество турок (Сасунская резня) // Положение армян в Турции… С.252, 254.

ность перестала существовать, – иронизировал М.Г.Ролен-Жекмен, – что турецким государственным людям вздумалось вычеркнуть слово «Армения» из их официальной географии и заменить его Курдистаном»[19].

О Статье 61 и ее последствиях для армян писал А.В.Амфитеатров[20]. Только зная такие источники, как записки Н.П.Игнатьева, сборник «Положение Армян в Турции...», Акт Берлинского конгресса, Брюсов мог прийти к заключению, что Россия после войны 1878 г. намеревалась включить в мирный договор определенные гарантии для армян и что мирный договор, т.е. Сан-Стефанский, был изменен. Остается, однако, неясным, что имел в виду Брюсов, говоря, что в Берлине гарантии для армян «были сведены почти на нет». Н.П.Игнатьев, хорошо знавший нравы турецких властей, писал: «Никакой договор не будет добросовестно применен на Востоке без настойчивого преследования исполнения его на месте всеми исполнительными органами туземного правительства. А чтобы его достигнуть, надо проявлять энергическую настойчивость и постоянную бдительность»[21]. Статья 61 развязала руки Абдул-Гамиду и его приспешникам. Л. де Контансон привел в своей книге угрозу высокопоставленного турецкого сановника: «Армянского вопроса не существует, но мы его создадим». Сказано это было французскому послу в Османской империи за несколько лет до геноцида 1894-1896 гг.[22].

[19] Ролен-Жекмен Г. Армения, армяне и трактаты. С.57.

[20] Амфитеатров А.В. Армянский вопрос. Амфитеатров А.В моих скитаниях. СПб. Изд. 2-ое. 1907. В дальнейшем: (Амфитеатров А.В. В моих скитаниях) и страница. В этот сборник вошли две статьи из «Армянского вопроса» и одна новая статья. Все три статьи были впоследствии переизданы (Армяне. Ереван. 1991. С.164-221). Брюсов нигде не ссылается на эти работы, однако он их знал. Доказательством этому может служить следующий факт. В историко-литературном очерке «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» Брюсов писал: «"Армения – авангард Европы в Азии", эта, давно предложенная, формула правильно определяет положение армянского народа в нашем мире» (Поэзия Армении. С.23). Однако кем и когда была предложена формула, не указывает. Между тем ее многократно в разных вариантах приводил А.В.Амфитеатров. См.: Армянский вопрос С.34, 40; В моих скитаниях. С. 57; 63-64.

[21] Исторический вестник. Т.142. 1915. Октябрь. С.85, прим.1.

2. Геноцид армян в Османской империи в 1894-1896 гг.

В тезисе Брюсова о геноциде армян конца XIX в. выделяются три части. Остановимся на каждой в отдельности.

Первая: «Невыносимое положение армян, которое в 1894-1895 гг. выразилось в массовом избиении народа (Сасунская резня и др.), привело к вооруженному восстанию» (Летопись. С.100).

В августе 1895 г. в «Contemporary Review» была опубликована статья востоковеда Эм.Диллона, который, будучи в Западной Армении еще до 1894 г., провел собственное расследование положения армян[23]. Из собранных и описанных им фактов составилась картина последней степени бесправия, унижения и терпения армянского населения в Османской империи. Турецкое правительство проводило политику планомерного вытеснения армянских крестьян с их собственных земель. В качестве исполнителей этого плана использовались шайки «гамидие»[24]. «В 1891 году Блистательная Порта,- писал Эм.Диллон,- опасаясь серьезных затруднений для себя из обещанного введения ре-

[22] Л. де Контансон. Реформы в Азиатской Турции. С.26.

[23] Статья Эмиля Диллона, ирландца по происхождению (см. о нем.: «Братская помощь…» 1897. С.9-10, а также: Армянский вопрос. С.167), была переведена на русский и вошла в сборник «Положение армян в Турции…» под заголовком «Положение дел в Армении» (С.327-377), после чего вышла отдельным изданием вместе со статьей Ф.Грина «Армянский кризис и владычество турок (Сасунская резня)» под общим титулом «Положение дел в турецкой Армении и турецкие зверства в Сасуне» (М. 1896); затем перепечатана в сборнике «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам», М. 1897 (в дальнейшем при ссылках на эту книгу указывается: Братская помощь... 1897) под названием «Положение дел в турецкой Армении» с добавлением, очевидно, редакционным: «До избиений 1895 г.».

[24] «Гамидие» или «хамидие» – название иррегулярных конных полков, набираемых из курдов. Название произведено от второй части имени султана Абдул-Гамида (или Хамида). Общее число всадников гамидие превышало 100 тыс. См.: Киракосян Дж.С. Младотурки перед судом истории. Ереван. 1989. С.439.

форм в Армении и возможной во время войны враждебности христиан, живущих в провинциях пограничных с Россией <…> организовала, так называемую, кавалерию гамидиэ, составленную исключительно из курдов. <…>План заключался в том, чтобы вытеснить армян из пограничных земель, как, наприм., Алашкерт, и заменить их магометанами, чтобы число их во всех пяти провинциях было сокращено до таких размеров, при которых исчезла бы надобность в специальных реформах для армянского населения и чтобы в случае войны курды действовали в противовес казакам"[25]. А.В.Амфитеатров писал, что «курды "гамидиэ" и просто курды живьем сдирали шкуру»[26] с армян. «Сформирование курдских полков «Гамидиэ», – писал Л. де Контансон, – под предлогом охраны границ было в сущности официальной организацией грабежа армянских христиан»[27].

В контексте цитированных статей, особенно Эм.Диллона, слова Брюсова «невыносимое положение армян» приобретают конкретное содержание.

Геноцид 1894-1896 гг. в европейской и русской публицистике получил название «Сасунская резня» (от горного района Сасун в Армянском Тавре), хотя массовые избиения народа происходили по всей территории Османской империи (см.: Поэзия Армении. С.497). Известные Брюсову источники (упомянутые здесь ранее статьи М.Мак-Коля, Ф.Грина, а также В.А.Гольстрема «Братья Армяне», П.И.Беляева «Письма турецких жертв из Малой Азии (1895-1896 гг.)», О.Кайдановой «Константинопольская резня (письмо из Константинополя)», сообщение корреспондента газеты «Новое время», статья французского писателя Виктора Берара «Августовские убийства в Константинополе (1896 г.)», материалы французского сборника дипломатических документов: «До Сасунской резни», «Сасунская резня», «Избиения 1895-1896 гг.», «Вилайет Мамурет-Уль-Азис»; «Резня в Ванском вилайете (июнь 1896 г.)» (все из сборника «Братская помощь… 1897); статьи пастора Э.Гольдерблома «Гонения на христиан в XIX столетии», вторая статья

[25] Братская помощь… 1897. С.13. Отд. II.
[26] Амфитеатров А.В. Армянский вопрос. С.49.
[27] Л. де Контансон. Реформы в азиатской Турции. С.26.

В.А.Гольстрема «Сила веры христовой», И.Лепсиуса «Правда об Армении» (все из из второго издания того же сборника)[28] складывались в страшную картину геноцида 1894-1896 гг., являя собой мартиролог с жуткими подробностями истязаний.

«Сасунские ужасы 1894 года, – писал А.В.Амфитеатров, – далеко оставили за собой и Варфоломеевскую ночь, и Сицилийскую вечерню, и Кровавую Баню Христиана II, и даже Казанлыкскую резню болгар в Долине Роз <…>»[29].

Турецкая политика в отношении армян преследовала цель уничтожить русскую опору в Османской империи. В.А.Гольстрем писал что «истребление армян направлено *исключительно против России*, дипломаты и публицисты которой с непонятным ослеплением только затягивали до сих пор петлю, уготованную нам Турцией»[30]. «Враги наши, – писал А.В.Амфитеатров, – гораздо лучше нас оценили роль армян, как исторических и естественных союзников России, и, едва наша политика <…> отвратила лицо свое от Ближнего Востока к Дальнему, султан Абдул-Гамид поспешил разорить и опустошить турецкую Армению, как обязательную станцию и оплот русских походов прошедших и будущих. <…> обманутая подозрениями сепаратистских вожделений, русская бюрократическая дипломатия не хотела понять, что, вырезав 300.000 армян в Сасуне и десятки тысяч, вообще, по Малой Азии, султан Абдул-Гамид, в сущности, уничтожил почти полумиллионный русский авангард – и, если не навсегда, то на десятки лет лишил наше отечество любви и доверия трех-миллионного населения, чьи симпатии создавали нам столько преимуществ на театре малоазиатских войн. Победоносность русских наступательных войн значительно обусловливалась тем обстоятельством, что русские армии двигались на неприятеля по дружеским территориям <…>»[31]. «Вырезывая армян, Абдул-Гамид вырезывал русскую

[28] Братская помощь пострадавшим в Турции армянам. М. 1898.
[29] Амфитеатров А.В. Армянский вопрос. С.7.
[30] Братская помощь… 1897. С.VII. Разрядка автора.
[31] Амфитеатров А.В. Армянский вопрос. С.27. Исходя из численности армянского населения в Османской империи в 3 млн человек, А.В.Амфитеатров писал, что «курдами вырезано 10% армянского на-

силу, русские симпатии»[32]. «Мы холодно просмотрели в 1894 г. Сасун, где курды вырезали армян, а в 1896 г. европейская печать резко обвиняла нашего посла при султане, А.И.Нелидова, в попустительстве константинопольских кровавых репрессий <...>»[33].

Вторая часть тезиса: «Армянская крепость Зейтун в течение трех месяцев (октябрь-декабрь 1895 г.) противостояла усилиям турецкой армии, но в конце концов должна была уступить огромному превосходству сил» (Летопись. С.100). Сопротивление, оказанное туркам в Зейтуне, во многом объяснялось тем обстоятельством, что армяне составляли здесь большинство населения (согласно Л. де Контансону, во всех армянских областях, кроме «Сасунской области в Великой Армении и Зейтунской в Малой Армении» армяне составляли меньшинство)[34]. "<...> в Зейтуне и в некоторых деревнях в 1895 г. во время резни армяне проявили чудеса храбрости, и это было тогда, когда турки, отобрав у них предварительно оружие, бросили их на произвол диких курдов"[35].

В 1915 г. к своему переводу стихотворения "Зейтунский марш" Брюсов сделал такую сноску: «Зейтун – город, в горах, в пределах бывшего Киликийского царства, памятный мужественным восстанием против ига турок, в 1895 г.» (Поэзия Армении. С.117). В «Библиографиях» и сносках (см.: Летопись. С.115, 119; Поэзия Армении. С.497, 512) Брюсов несколько раз упоминал книгу одного из руководителей обороны Зейтуна Агаселения!». Там же. С.29. В другой статье А.В.Амфитеатров еще раз называет цифру 300 тысяч умерщвлённых. См.: «В моих скитаниях». С.62. Число 300 тыс. убитых приводит и М.М.Ковалевский, указывая на не зависимый от А.В.Амфитеатрова источник. См. Ковалевский М. Армянский вопрос. С.258.

[32] Амфитеатров А.В. Армянский вопрос. С.28.

[33] Амфитеатров А.В. Армянский вопрос. С.28.

[34] Л. де Контансон. Реформы в азиатской Турции. С.18. «Великая Армения» и «Малая Армения» – названия областей исторической Армении.

[35] Там же. С. 22.

си[36], которая послужила ему материалом для комментария к «Зейтунскому маршу»: «Последнее, самое серьезное восстание, в числе причин которого были и систематические избиения армян турками в других вилайетах, произошло в 1895 г. Против Зейтуна была отправлена огромная армия Эдхема-паши с осадной артиллерией. Зейтунцы героически оборонялись, но, лишенные подвоза боевых припасов, должны были уступить силе. Благодаря посредничеству России, Англии и Франции, условия сдачи были почетны: зейтунцам был гарантирован губернатор-христианин и т.под. Однако, впоследствии, турки большинства этих условий не выполнили» (Поэзия Армении. С.497). Обычно сдержанный в оценке современных ему авторов, Брюсов писал о книге Агаси - это «подлинно героическая эпопея, захватывающая читателя, как увлекательный роман и потрясающая, как скорбная действительность» (Летопись. С.115. Прим.).

Третья часть тезиса: «Наконец, неистовства турок в Армении вызвали вмешательство европейских держав. Турции был предложен ряд реформ, которые, однако, были выполнены лишь частью» (Летопись. С.100).

«Наконец» вбирает промежуток времени от августа 1894 г.[37] до апреля 1895 г., – т.е. когда Россия, Франция и Англия, образовав «следственную комиссию», составили коллективный доклад[38]. Незадолго до этого, а именно 11 мая 1895 г.,[39] послы этих стран вручили султану меморандум, в котором Турции был предложен ряд реформ. «Проект административных реформ» содержал «подробности административного, судебного

[36] Aghassi. Zeitoun, depuis les origines jusqu'a l'insurrection de 1895. Trad. d'Tchobanian. 2 ed. P. 1897.[Зейтун: от возникновения до вооруженного восстания 1895-го года]. Об Агаси см.: Армянский вопрос. С.10.

[37] См.: Братская помощь... 1897. С.93. Отд. II.

[38] См.: Там же. С.96. Отд. II.

[39] См.: Л. Де Контансон. Реформы в азиатской Турции. С.27-28, 35. Текст Меморандума см. в: Marcel Léart. P.38-43. Л. де Контансон писал: «Султан на представленный ему 11-го мая меморандум ответил им самим выработанным проектом, который Камбон (посол Франции в Османской империи – К.С.) называет «бессистемным трудом, не содержащим никаких серьезных улучшений, не представляющим никаких гарантий» (Там же. С.28).

и финансового устройства», которые должны были внести «в жизнь армян существенные улучшения»[40]. Эти действия Брюсов, по-видимому, и называет «вмешательством» держав. Декрет о реформах в Армении от 20 октября 1895 г., известный в литературе как «Султанское ираде»[41], не внес никаких изменений в положение армян. Брюсов же пишет, однако, что реформы были выполнены «лишь частью». Известные ему источники свидетельствовали, что реформы 20 октября 1895 г., остались «в области мечтаний»[42], «мертвой буквой», как написал в своем отчете посол России в Турции М.Н.Гирс[43]. «Мы поставили все наши деньги на плохую лошадь», – сказал в январе 1897 г. лорд Солсбери[44].

3. 1912-1914 гг.: перед геноцидом

«В 1913 г., – писал Брюсов, – Россия выступила с новыми энергичными представлениями, которые, в значительной части, и были приняты Турцией по акту 26 января 1914 г. Великая война наших дней прервала исполнение этого акта» (Летопись. С.100). Акту 26 января 1914 г. предшествовали следующие события.

Начавшаяся 12 октября 1912 г. Первая Балканская война, в которой на одной стороне выступили Болгария, Греция, Сербия

[40] Там же. С.27-28. Текст «Проекта» на французском языке см.: Marcel Léart. P.43-53.

[41] «Ираде» – приказ султана великому визирю для обнародования. См.: Словарь иностранных слов. СПб. 1907. С.206. Текст Декрета на русском языке см.: Положение армян в Турции.... С.436-443. Текст на французском языке см.: Marcel Léart. P.53-59. Л. де Контансон писал, что султан «утвердил новый, несколько видоизмененный проект реформ». См.: Реформы в азиатской Турции. С.28.

[42] Л. де Контансон. Реформы в азиатской Турции. С.35.

[43] Сборник дипломатических документов. Реформы в Армении. 26 ноября 1912 г. – 10 мая 1914 г. Птг. 1915. С.3. В дальнейшем: Реформы в Армении (с указанием страницы).

[44] См.: Уилбур Генри Сайберт. Справедливость дарования независимости Армении // Армянский вестник. 1917. 12 марта. N 10-11. С.7.

и Черногория, на другой – Османская империя, к середине ноября закончилась полным разгромом турецких войск[45].

Будущее европейских владений Турции должна была определить лондонская мирная конференция (см. «Русские ведомости», N 277, 1 декабря 1912 г.). В кулуарах конференции обсуждалась проблема раздела всей Османской империи. Корреспондент «Русских ведомостей» в Лондоне Дионео (псевдоним И.В.Шкловского), ссылаясь на «осведомленных людей», сообщал: «Турция должна стать маленьким нейтральным государством, которому европейские державы гарантируют существование. Азиатские владения Турции останутся под номинальным владением султана, но Россия, Германия и Франция разделят между собой «сферы влияния» <...> Россия получит азиатский берег Черного моря и Армению, Германия – центральную Малую Азию, а Франция – Сирию. При окончательной ликвидации турецких дел Англия, конечно, объявит окончательное присоединение Египта" («Русские ведомости». N 289. 15 декабря 1912 г.[46]). Такой план реально существовал[47]. Поводом для расчленения Османской империи могло стать положение в Западной Армении: «<...> мы заклинаем (! – К.С.) государственных деятелей Турции согласиться на введение сносного (! – К.С.) режима в Армении, чтобы таким путем уничтожить один из поводов к нежелательному разложению государства»[48].

Акт 26 января 1914 г. мог быть известен Брюсову только из «Сборника дипломатических документов». Помещенная здесь переписка М.Н.Гирса с министром иностранных дел С.Д.Сазоновым позволяла понять, как разворачивались события с конца 1912 г. 26 ноября посол сообщал: «С памятных годов

[45] Первая Балканская война завершилась 30 мая 1913 г. подписанием в Лондоне мирного договора между союзниками и Турцией. См.: БСЭ. Т.2. Изд. 3-е. М. 1970. С.575.

[46] Подобный план раздела Турции, но без участия Германии, выдвигался и раньше. Л.А.Камаровский писал в 1896 г.: «Недавно газеты толковали о предоставлении Армении – России, Сирии – Франции, а Египта (окончательно) – Англии» (См.: Камаровский Л.А. Восточный вопрос. М. 1896. С.52).

[47] См.: Л. де Контансон. Реформы в азиатской Турции. С.40.

[48] Там же. С.41.

1894-1896, когда армяне подверглись варварскому избиению в Малой Азии и в самом Константинополе, – положение это нисколько не изменилось к лучшему <...> Аграрный вопрос обостряется с каждым днем: большинство земель захвачено и захватывается курдами, и власти не только не препятствуют, но даже покровительствуют и содействуют этим захватам". Ниже в той же депеше: «Ныне Католикос всех армян, через Наместника Его Императорского Величества на Кавказе, взывает к России, как "к исконной защитнице христианских народов на Востоке и Именем Бога умоляет взять под свое покровительство многострадальный армянский народ, живущий в Турецкой Армении". На основании всего вышеизложенного я должен признать, что обращение Католикоса вполне верно отражает современное настроение армянского населения Турецкой Империи по отношению к России»[49].

В конце ноябре 1912 г. вопрос ввода русских войск в Западную Армению обсуждался в дипломатических кругах России. М.Н.Гирс писал, что «наша оккупация армянских вилайетов, о которой мечтают многие армяне, представляется мне в настоящий момент преждевременной»[50]. В «Доверительном письме» С.Д.Сазонову 17 декабря 1912 г. он же привел мнение константинопольского патриарха и «примыкающих к нему сфер»: «Наиболее действенной формой гарантий считается русская оккупация»[51]. «Аннексия, – писал Л. де Контансон, – самое радикальное разрешение, которого желают армяне, потерявшие всякую надежду выбиться из того плачевного положения, в котором их держит Европа более 30 лет, вопреки ложным обещаниям 61 статьи Берлинского трактата»[52].

[49] Реформы в Армении. С.4.
[50] Там же. С.5.
[51] Там же. С.14, 15.
[52] Л. де Контансон. Реформы в азиатской Турции. С.37. В связи с возможной аннексией Россией Западной Армении см. статью Ов.Туманяна «Армянский вопрос и его решение», опубликованную в «Оризон» 11-19 января 1913 г.: «Вновь русская пресса возбуждает армянский вопрос и снова русское войско стоит на границе чудовищной страны, где снова мечется под угрозой страшной резни армянский народ» (Ованес Туманян. О России и русской культуре. Ереван. 1969. С.55).

Угроза ввода русских войск в Западную Армению была настолько реальной, что Порта предприняла упреждающие меры. 15 декабря 1912 г. в «Русских ведомостях» (N 289) появилась заметка «Турецкий проект реформ в Армении», в которой сообщалось, что в провинциях, заселенных армянами и курдами в вилайетах Битлисском, Ванском, Диарбекирском, Мануретурганском, предполагается ввести должность генерального инспектора и что образуется комиссия из шести лиц – трое мусульман, двое армян, один халдей; председатель комиссии – иностранец, состоящий на турецкой службе. Однако проект реформ, сообщалось в заметке далее, совершенно не удовлетворял армянское население. «Порта, – телеграфировал М.Н.Гирс министру иностранных дел 11/24 декабря 1912 г., – очевидно осведомленная о намерении армян обратиться к иностранной помощи, выработала проект реформ для Армении <...> Правительственный проект считается однако армянами не отвечающим самым скромным их требованиям. К тому же некоторые турецкие газеты поместили по адресу армян угрожающие статьи»[53]. В приведенном ранее «Доверительном письме» посол сообщал министру, что турецкое правительство выработало этот проект «на скорую руку»[54]. Кроме угрозы со стороны России, турки могли опасаться и агрессивных действий со стороны своих недавних победителей в Балканской войне. «Если Европа, – писал Л. де Контансон, – будет упорствовать в игнорировании интересов армян, последним ничего более не останется, как обратиться за помощью к молодым соседним народам, живущим по ту сторону Черного моря в нескольких часах расстояния от Трапезунда <...>. В назидание следует напомнить, что было сказано в Лондоне балканскими делегатами при выходе их с мирной конференции 27-го декабря 1912 г., когда Турция, прежде чем прийти к примирительному соглашению, отвергла условия союзников. «Что бы ни случилось, отныне турки в нашей власти, их спокойствие и безопасность, как в Европе, так и в Азии будут

[53] Реформы в Армении. С.7-8.
[54] Там же. С.13.

зависеть от нас, от тесного союза с нами. В Азии мы, сами – полуазиаты, обратимся еще к содействию армян»[55].

Переговоры с Россией, в которые турки были вынуждены вступить, завершились подписанием 8 июня 1913 г. «Предварительного проекта реформ», пункт 1 которого гласил: «Образуется одна Область из следующих 6-ти вилайетов: Эрзерума, Вана, Битлиса, Диарбекира, Харпута, Сиваса, за исключением некоторых частей, расположенных на окраинах <…>»; пункт 2: «Генерал-губернатор (Вали Умуми) Армянской Области должен быть христианином – оттоманским подданным или, что предпочтительно, европейцем <…>»[56].

«Предварительный проект» был подписан по завершении Лондонской конференции и до начала Второй Балканской войны между Болгарией, с одной стороны, и Сербией, Грецией и Черногорией, с примкнувшими к ним Румынией и Турцией, с другой. Война закончилась поражением Болгарии, что несколько укрепило позиции Турции. При возобновлении переговоров с Россией о реформах в Западной Армении Турция при поддержке держав Тройственного союза (Германия, Австро-Венгрия и Италия), в особенности Германии, сумела изменить в свою пользу «Предварительный проект».

В деталях накал борьбы на новых переговорах России с Турцией описал российский поверенный в Делах Турции К.Гулькевич в письме 27 января 1914 г. министру иностранных дел[57]. По «Русско-турецкому соглашению по армянским реформам» от 26 января/8 февраля 1914 г. (Брюсов называет его Актом), вместо одной Армянской Области образовывались два «сектора Восточной Анатолии». Как и в Статье 61 Берлинского трактата, из параграфа договора исчезает этноним «Армения» («Армянская Область»), замененный турками топонимом «Восточная Анатолия». В один сектор входили вилайеты: Эрзерум, Трапезонд и Сивас, в другой – Ван, Битлис, Харпут и Диарбекир[58]. К.Гулькевич, сравнив оба документа, писал, что последний «не предоставляет армянам тех обширных прав самоуправления, которые хотел обеспечить за ними первоначальный Русский Проект»[59].

[55] Л. де Контансон. Реформы в азиатской Турции. С.38-39.
[56] Реформы в Армении. С.61-62
[57] См.: Там же. С.165-174.
[58] См.: Там же. С.162.

За пределами текста Брюсова остались важные политические эпизоды, предшествовавшие геноциду 1915-1916 гг., очевидно, по одной причине: в ходе Первой мировой войны, когда писались заключительные предложения «Летописи», русские войска уже стояли в Западной Армении, и имелись все предпосылки к тому, что «события текущей войны могут и должны бы привести к тому, что весь он (армянский народ – К.С.) будет объединен под одним скипетром»[60]. Брюсов не знал тогда, что автохтонного населения в Западной Армении уже не было.

4. Геноцид армян 1915-1916 гг.

В 1915-1916 гг., в первые три, возможно, четыре месяца 1917 г. ни сам Брюсов, никто из его соотечественников не представляли масштабов убийств, совершаемых в Турции.

Во вступительном очерке к «Поэзии Армении» (очерк был подготовлен к печати в конце 1915 – начале 1916 гг.)[61] Брюсов остановился на судьбе западноармянских поэтов Варужана и Сиаманто: « <...> есть горестные известия, будто оба молодых писателя трагически погибли в страшные дни начала великой войны (впрочем, есть и противоположный слух, утверждающий, что обоим им удалось спастись от турецкой резни)» (Поэзия Армении. С.88.). И в июле 1916 г. Брюсов не может сказать ничего конкретного: «Судьба этих поэтов, ко времени, когда редактируется это примечание (июль 1916 г.) остается невыясненной. Известно, что, в начале Великой войны, после Ванского восстания, они были арестованы турецким правительством, в

[59] Там же. С.170. «Соглашение» фактически восстанавливало право России на покровительство и защиту христиан Османской империи, отмененное Парижским договором 1856 г.
[60] Брюсов и Армения. Кн.2. С.133.
[61] «Поэзия Армении» была сдана в печать 27 февраля 1916 г. См.: Брюсов и Армения. Кн.2. С.220. Однако в типографию был передан не весь сборник, а какая-то его часть, вероятно, большая и основная. См.: письмо Брюсова П.П.Макинцяну от 29 марта 1916 г., где он говорит о примечаниях к сборнику в будущем времени. См.: Брюсов и Армения. Кн.1. С.308.

Константинополе, в числе 10000 армян (всей местной интеллигенции), и сосланы в глубь азиатской Турции[62]. <...> Есть известие, что на пути узники были убиты, но некоторые из беженцев оспаривают это» (Поэзия Армении, с.508)[63]. В феврале 1917 г. Брюсов уже твердо знал, что оба поэта погибли[64].

В марте 1917 г. «Армянский вестник» опубликовал статью Уилбура Генри Сайберта «Справедливость дарования независимости Армении». «Последние муки, – писал автор, – в конце 1915 г. превзошли все прежние жестокости турок. По всей вероятности, более миллиона мужчин, женщин и детей потеряли жизнь или имущество в этом ужасном взрыве оттоманской мести <...>». К этому тексту редакция сделала сноску: «Последние известия гласят, что автор сильно преувеличивает размеры бедствия»[65]. Как видим, и весной 1917 г. редакция не представляла истинного положения вещей.

Реальное представление о том, что происходило в Османской империи в 1915-1916 гг., могла дать «Синяя книга» – официальное издание британского правительства[66], важнейший источник по геноциду армян 1915-1916 гг., в котором собраны свидетельства очевидцев уничтожения армянского населения по всей территории Турции. В книге без малого 700 страниц, 149 документов: письма, отчеты, рапорты, показания и т.п. с совершенно жуткими подробностями убийств. Сборник был создан по инициативе, при прямом участии и под руководством председателя англо-армянского общества виконта Джеймса Брайса (Bryce)[67]. В "Синюю книгу" входил очерк истории Армении до 1915 г., написанный Арнольдом Тойнби (Toynbee), впоследствии всемирно известным историком[68]. К сборнику приложены таблицы национального состава шести армянских вилайетов – Эрзерума, Вана, Битлиса, Харпурта, Диарбекира и Сиваса по данным армянского патриархата Константинополя. В начале 1917 г. в «Армянском вестнике»[69] печатались сообщения А.Сафрастяна из Лондона, в которых излагалось содержание «Синей книги» – «Отношение к армянам в Турецкой империи в 1915-1916 г.». Однако из корреспонденций А.Сафрастяна трудно было составить представление о масштабах злодеяний.

В конце 1916 г.[70] вышло французское издание «Синей книги»[71], правда, с некоторыми отличиями от английской: изменена композиция (обзор истории Армении А.Тойнби был перемещен в начало сборника и следовал сразу за «Меморандумом» Джеймса Брайса), число документов сокращено, но добавлено три новых[72].

---

[62] Эти данные основаны на сообщении «Русских ведомостей»: 28 мая 1915 г. (N 121) газета писала, что «по распоряжению турецкого правительства из Константинополя высланы в разные местности Малой Азии около 10 тыс. армян, наиболее влиятельных и зажиточных».

[63] Варужан и Сиаманто были убиты по дороге в ссылку в 1915 г., Варужан – 26 августа, Сиаманто – в том же месяце. См.: Армянские поэты нового времени. Библиотека поэта. Большая серия. Л. 1983. С.274, 223.

[64] Готовя второе издание «Поэзии Армении», Брюсов внес исправление в текст: «<...> оба убиты турками, в дни массовых избиений армян...» (См.: Айвазян К.В. Работа В.Брюсова над вторым изданием «Поэзии Армении» // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван. 1963. С.369). К.В.Айвазян полагал, что Брюсов готовил это издание в феврале-октябре 1917 г. (см. там же. С.356). Однако 15 февраля 1917 г. в письме к К.С.Микаэляну Брюсов писал: «2-е изд. "Поэзии" мною почти подготовлено к тому, чтобы сдать "оригинал" в типографию» (См.: Брюсов и Армения. Кн. 1. С.320).

[65] «Армянский вестник». 1917. 12 марта. N 10-11. С.6.

[66] The Treatment of Armenians in the Ottoman Empire. 1915-1916. London. 1916. Издание имеет порядковый номер 31. «Синяя книга» – принятое название сборников дипломатических документов МИД Великобритании серии «Турция», выходившей с 1853 г. См.: Армянский вопрос. С.302.

[67] См. о нем: Там же. С. 84.

[68] См. о нем: Там же. С. 314.

[69] См.: Армянский вестник. 1917 г. N 2. 8 января. С.17-19; N 4. 22 января. С.5-7; N 10-11. 12 марта. С. 15-17.

[70] См.: Геноцид армян в Османской империи. Сборник документов и материалов. Под ред.М.Г.Нерсесяна. Изд.2-е, дополненное. Ереван. 1982. С.608. В дальнейшем: Геноцид армян в Османской империи (с указанием страницы).

[71] Le Traitment des Armeniens dans l'Empire Ottoman (1915-1916). Б.г., б.м. В дальнейшем ссылки на это издание даются с сокращениями.

[72] См.там же. С.505. Документы N 72-74.

Когда эти издания появились в России, неизвестно. Неизвестно также, каким из них пользовался Брюсов (мы ссылаемся на французское издание). Впервые «Синяя книга» упоминается им в брошюре «Как прекратить войну», в примечании, где речь шла о судьбе «турецких областей Армении»: «<…> турецко-армянские провинции предупредительно лишены своего коренного населения: по германскому совету (см. «Синюю книгу» по армянскому вопросу), турки вывели всех армян (кажется, около миллиона человек) из их родной земли и поселили в ужасающих условиях жизни, в Месопотамии и по другим местностям»[73]. Ранее в этой же брошюре Брюсов привел другие данные: «<…> армянский народ будет вырван из рук германо-турецкого владычества, которое, с жестокостью, неслыханной в самые черные исторические эпохи, занималось систематическим истреблением армян, избив, замучив и запытав за три года войны до полутора миллиона людей и обратив в дикие пустыни цветущие города и плодородные провинции <…>»[74].

В рамках одной статьи противоречащие данные: турки вывели, т.е. депортировали всех армян, – «кажется, около миллиона человек», и они же убили за три года войны «до полутора миллиона людей». Как понять эти расхождения?

К подзаголовку статьи «Как прекратить войну» – «О современном состоянии России» – Брюсов сделал примечание, в котором, в частности, писал, что «события в наши дни идут с такой быстротой, что нередко написанное вчера оказывается устаревшим, анахронизмом, сегодня. Во всяком случае, автор просит читателя помнить, что статья была сдана в печать еще до образования коалиционного министерства <…>»[75]. Коалиционное министерство было образовано 5 (18) мая 1917 г. (см.: «Русские ведомости» N 100 за то же число и год), т.е. очевидно, что основной текст был написан и сдан в печать до этой даты, а примечания вставлены позже, летом 1917 г., непосредственно перед тем как брошюра вышла из печати[76].

[73] Как прекратить войну. М. 1917. С.29.
[74] Там же. С.12.
[75] Там же. С.5.
[76] См.: Ходасевич Вл. Некрополь // Серебряный век. М. 1990. С.204.

До знакомства с «Синей книгой», предположительно летом 1917 г., Брюсову мог быть известен другой важный источник о геноциде армян – книга Иоганнеса Лепсиуса (Lepsius) «Отчет о положении армянского народа в Турции»[77]. Письмо д-ра Лепсиуса, предпосланное «Отчету», датировано апрелем 1916 г.[78], т.е. книга могла попасть в Россию много раньше сборника Джеймса Брайса. В «Отчете» автор приводит число «полтора миллиона человек»[79] высланных, описывая депортацию как смертоубийство. Возможно, зная «Отчет», но не имея его под рукой, Брюсов воспроизвел число «до полутора миллионов» по памяти. «Синяя книга» могла оказаться у Брюсова после 5 (18) мая, но опять-таки на короткое время. Ссылаясь на нее, он и в этот раз не имел книги под рукой и допустил неточность: между его данными («кажется, около миллиона человек») и «Синей книги», на которую Брюсов сослался, тоже есть расхождение. Арнольд Тойнби приводит такие цифры: от одного миллиона до миллиона двухсот тысяч или более – депортированных и убитых[80]. Ссылаясь на бюллетень «American Relief Committee» («Американский комитет помощи») от 5 апреля 1916 г., в котором называлось число оставшихся в живых после депортации приблизительно в 500 тыс. человек, Арнольд Тойнби писал: «Возможно, что эта цифра преувеличена, но она не противоречит двум нашим предшествовавшим выводам: общее число жертв армян по плану младотурок было по меньшей мере один миллион, из которых 50% мертвы. К сомнительным 500 тысячам выживших в трех вышепомянутых регионах (назывались Дамаск, Алеппо и Дейр-эль-Зор – К.С.) мы должны добавить незначительное число высланных в Мосул или тех, которые были еще в дороге в марте 1916 г.; это может увеличить общее число

[77] Bericht über die Lage des Armenischen Volkes in der Turkei. Potsdam. 1916. Изданию автор предпослал письмо, датированное апрелем 1916 г., то есть это издание могло дойти до России много раньше «Синей книги». Перевод фрагмента книги И.Лепсиуса см.: Геноцид армян в Османской империи. С. 386-393.
[78] См.: Bericht über die Lage… C.VIII.
[79] Геноцид армян в Османской империи. С.389.
[80] См.: Le Traitment des Arméniens… P.141. Здесь и далее перевод с французского наш.

жертв почти до 1.200.000, достоверно можно говорить об 1.000.000»[81].

Расхождения между данными Брюсова и «Синей книгой» возможно понять, если учесть следующие обстоятельства: примечание писалось второпях, и Брюсов не перечитал и не отредактировал заново всю статью; «Синей книги» в этот момент не было, и он был вынужден полагаться на память (отсюда и неуверенное «кажется», и приблизительное «около миллиона человек»).

Вторично «Синюю книгу» Брюсов упомянул в сноске к заключительному абзацу «Летописи» (С.100): «Как известно, в начале войны часть армянских земель (до области Вана) была занята русскими войсками, в других же турки продолжали свою прежнюю политику, не останавливаясь перед такими грандиозными избиениями, на которые не отваживался и Ленгтимур». К этому тексту Брюсов сделал примечание: «Мы уже не имели возможности использовать “Синюю книгу” 1915 г., по армянскому вопросу, где собраны факты, поистине ужасающие по своей невероятной жестокости. Что бы ни говорили защитники турок, как бы ни ссылались на доводы “государственной необходимости”, ничто не может оправдать массовых избиений, опустошения целых провинций, обрекания на голодную смерть изгоняемого населения деревень и городов и т.под. Вовсе не фантастичен подсчет, указывающий, что в начале современной войны в турецких областях, от казней, от убийств, от голода, от истощения, в пожарах, на пути в ссылку, в пустынях, назначенных для жительства, и т.под. погибло *свыше миллиона душ* армянского населения (другие источники указывают до 2.000.000 человек)» (Летопись. С.115)[82]. Если основной текст несколько

[81] Там же. Р.143.

[82] Примечание было написано в конце 1917 – начале 1918 гг. Основанием к такому утверждению служит его заключительная часть, не приведенная здесь, где Брюсов говорит о ближайшем политическом будущем Армении. Не вдаваясь в детали, скажем, что рассматривать четыре возможных варианта этого будущего возможно только либо перед началом Брест-Литовских переговоров между большевистской Россией и Германией, Австро-Венгрией и Турцией, либо в их процессе, т.е. в начале декабря 1917 г. по старому стилю или в январе 1918 г. по новому стилю.

декларативен, то примечание к нему, как видим, конкретно. Из него следует, что Брюсов предполагал использовать «Синюю книгу», т.к. уже летом 1917 г. знал, что через летопись судеб армянского народа прошла страшная черта, отделившая его прошлую историю от будущей, но использовать все известные ему факты геноцида армян 1915-1917 гг. по обстоятельствам времени он уже не мог.

Брюсов называет здесь число «свыше миллиона душ» погибших армян, которого нет ни в одном источнике. Д-р Лепсиус приложил к «Отчету» таблицу «Число армян, депортированных или убитых в 1915 г.» по всем вилайетам и населенным пунктам Османской империи; в итоговой графе таблицы приведена цифра 1.396.350 с оговоркой: «В числе депортированных или убитых (последняя графа) не указаны те, которые были исламизированы»[83]. Арнольд Тойнби включает в общее число жертв и убитых, и депортированных. Другие авторы указывают такие данные. Герберт А.Гиббонс назвал цифру «до миллиона» человек[84], Уилбур Г.Сайберт – «более миллиона», включая и тех, кто потерял жизнь, и тех, кто потерял имущество. «В турецких владениях, – писал Дионео, – было 1.800.000 армян. Шестьсот тысяч убиты или спаслись бегством, шестьсот тысяч остались в живых, хотя положение их отчаянное, и шестьсот тысяч насильственно обращены и ислам»[85].

Откуда у Брюсова появились числа «до полутора миллионов людей» («Как прекратить войну») и «свыше миллиона душ» («Летопись»)? При этом он еще ссылается на некий неназванный источник и указывает цифру 2.000.000 человек. Это число могло включать и другие этнические и конфессиональные группы населения Османской империи – ассирийцев (айсоров), греков, езидов, цыган и некоторых других, уничтожавшихся заодно

[83] Геноцид армян в Османской империи. С.393.

[84] Гиббонс Герберт Адамс. Последние избиения в Армении. Птг. 1916. С.15. Как можно заключить по предисловию автора, это были данные на 1 декабря 1915 г. См.: Там же. С.6.

[85] Армянский вестник. 1917. N 4. 22 января. С.14.

с армянами. Но Брюсов, судя по тексту, имел в виду только армян. Нельзя исключить, что Брюсов вывел эти страшные цифры, основываясь на статистических данных численности армянского населения Османской империи, которые он мог найти в известных ему источниках.

5. Заключение:

1. Лапидарный текст «Летописи» Брюсова приобретает глубину и точность при анализе источников, лежащих в его основе.

2. Новейшую историю Армении Брюсов ведет с русско-турецкой войны 1877-1878 гг., завершившейся подписанием Берлинского трактата. Статья 61 этого трактата предопределила геноцид армян конца XIX века, когда Османская империя, по выражению А.В.Амфитеатрова, стала для них «Дантовым адом на поверхности земли»[86] .

3. Со времени выхода «Летописи» в свет в августе 1918 г.[87], ее переиздания в 1940 г.[88] и до начала 60-х годов XX в., когда в Армении стали возможны публикации о геноциде армян в Турции, сведения Брюсова о числе убитых в Османской империи были единственным в СССР печатным источником о жертвах 1915-1916 гг. в Османской империи.

4. Определив в конце 1917 – начале 1918 гг. четыре варианта возможного политического будущего Армении (см. Летопись. С.115), Брюсов спрашивал: «Чем будут вознаграждены Армении эти непомерные испытания»? Ответа на этот вопрос в 1918 г. не было.

---

[86] Амфитеатров А.В. Армянский вопрос. С.11.

[87] См.: Брюсов и Армения. Кн. 2. С.107. Письмо П.Н.Макинцяна Брюсову от 21/VIII 1918.

[88] Брюсов В. Летопись исторических судеб армянского народа. Ереван. 1940.

А.В. ЛЕДЕНЁВ

ОТ ВЛАДИМИРА ДАРОВА – К «ДАРУ» ВЛАДИМИРА: В.БРЮСОВ И В.НАБОКОВ

Тема творческих связей Набокова с «серебряным веком» – не новость в набоковедении. Обсуждение этого аспекта эстетической родословной писателя восходит к тем оценкам отношения Набокова к русской художественной традиции, которые были высказаны эмигрантской критикой. Диссонансом преобладавшему мнению о «нерусскости» молодого писателя, о его чужеродности отечественным традициям и принципиальном «западничестве»[1] прозвучало утверждение Г.Струве, который еще в 1930 г. указал на преемственность Набокова по отношению к наследию Андрея Белого, а позднее повторил эту оценку в книге «Русская литература в изгнании»[2]. Вслед за ним на тематические или стилистические параллели прозы Набокова с произведениями его русских предшественников или старших по возрасту современников стали эпизодически указывать и другие критики-эмигранты. Чаще других Набокова ставили рядом с Иваном Буниным, однако проводились и другие параллели, например, с Леонидом Андреевым[3] или Федором Сологубом[4].

---

[1] «Западничество» Сирина-Набокова оценивалось как негативно (например, Г.Ивановым), так и позитивно. Так, Н.Андреев в статье 1930 г. ставил в заслугу Сирину тематическую и стилистическую близость его произведений лучшим западным образцам (См.: Андреев Н. Сирин // Pro et Contra. Личность и творчество Владимира Набокова в оценке русских и зарубежных мыслителей и исследователей. Антология. Т.I. СПб, 1997. С.220-230). Показательно, тем не менее, почти полное единодушие критиков в определении «западноевропейского» художественного контекста как якобы наиболее органичного для индивидуальности Сирина.

[2] См.: Струве Г. Творчество Сирина // Россия и славянство. 17 мая 1930 г.; Струве Г. Русская литература в изгнании. 2-е изд. Париж. 1984. С.284.

[3] М.Цетлин отмечал общие для Набокова и Л.Андреева тематическую склонность к «трагическим уродствам жизни», а также «редкий теперь дар фабулы» и «впечатление искусственности». См.: Цетлин М.

Сам писатель почти не вмешивался в споры о стилевых истоках его творчества. Впрочем, отвечая в 1932 г. на прямой вопрос Андрея Седых об отношении к обвинениям в «нерусскости», Набоков не стал отрицать своей близости «западной культуре»[5]. Правда, он уточнил, что речь может идти о «французском», но никак не «немецком» влиянии, и назвал в числе любимых писателей Флобера и Пруста. Самыми близкими себе русскими писателями Набоков признал в этом интервью Гоголя и Чехова, ни словом не обмолвившись о художниках начала XX века. Говорить о своих литературных «учителях» было не в характере Набокова, предпочитавшего, как это вообще свойственно первоклассным мастерам, имидж самодостаточного и независимого художника. К тому же в писательских автокомментариях, проливавших свет на его отношение к ближайшим по времени «предтечам», в пору расцвета литературы русского зарубежья не было особой необходимости, потому что эта литература непосредственно продолжала традиции «серебряного века». Опираясь на эстетический фундамент, заложенный в первые два десятилетия века, она видела свой главный «повелительный наказ», полученный от нации, именно в сохранении культурного наследия, завещанного «серебряным веком»[6]. Разумеется, смысл

В.Сирин. Возвращение Чорба. Рассказы и стихи // Pro et Contra. Т.1. С.219.

[4]Г.Адамович писал о преемственности набоковского романа «Отчаяние» по отношению к роману Ф.Сологуба «Мелкий бес». См.: Адамович Г. < Рец.> «Современные записки», книга 55 // Классик без ретуши. Литературный мир о творчестве Владимира Набокова / Под общ. ред. Н.Г.Мельникова. М. 2000. С.119.

[5] Интервью было опубликовано в рижской газете «Сегодня» 4 ноября 1932 г. См.: В.Набоков. <Интервью, данное Андрею Седых> // Pro et Contra. Т.2. СПб. 2001. С.145-146.

[6] Кстати, традиция называть эпоху конца XIX – начала XX вв. в России «серебряным веком» (или «русским культурным ренессансом») возникла именно в русском зарубежье. Эта историко-культурная метафора была предложена, по-видимому, поэтом Н.А.Оцупом в 1933 г. (см.: Оцуп Н. «Серебряный век» русской поэзии // Оцуп Н. Океан времени: Стихотворения. Дневник в стихах. Статьи и воспоминания о

этого «наказа» интерпретировался разными писателями зарубежья по-разному, но его источник был очевиден и о нем не было нужды напоминать.

Правда, в самом начале своего эмигрантского писательского пути, в первой половине 20-х годов, еще будучи «подмастерьем», Набоков открыто декларировал свою преемственность по отношению к «серебряному веку», выполняя тем самым традиционный для начинающих «неоклассицистов» символический ритуал «присяги» на верность учителям. В ранней поэзии Набокова проявлением этого ритуала было откровенное подражание таким разным поэтам предшествующего поколения, как А.Блок и И.Бунин, имена которых фигурируют в заголовках или посвящениях его лирических стихотворений (мы увидим ниже, сколь значимой для его становления окажется вся плеяда поэтов с именами на "Б").

Да и первые образцы набоковской прозы, созданной на английском языке[7], кажутся вольным переводом фрагментов «серебряновечного» художественного дискурса. Вот, например, фраза из эссе «Расписное дерево», будто выписанная из «Условностей» М.Кузмина: «Искусство сопрягается с природой столь удивительным путем, что трудно сказать – то ли закаты создали Клода Лоррена, то ли Клод Лоррен создал закаты»[8].

Однако с середины 20-х годов эксплицитные упоминания предшественников и прямые переклички с узнаваемыми образами поэзии Блока, Гумилева, Бунина и других «учителей» в текстах Набокова почти сходят на нет. После написанного в 1925 г. романа «Машенька», заставившего критику говорить о

писателях. СПб. 1993. С.549-558, 609). Благодарим С.И.Кормилова за эту точную историко-литературную справку.

[7] Эссе "Laughter and Dreams" («Смех и мечты») и "Painted Wood" («Расписное дерево») появились во втором номере берлинского журнала «Карусель» за 1923 г. (в его англоязычном варианте). См. об этом: Набоков В. Эссе и стихи из журнала «Карусель» (вступит. заметка Н.Толстой; перевод Н.Толстой и С.Степанова) // Звезда. 1996. N11. С.42-45.

[8] Набоков В. Расписное дерево // Там же. С.44. Помимо близости эстетических установок показательна апелляция обоих писателей к живописи французского классицизма.

стилистической близости Набокова Бунину, писатель на время уходит от сугубо «ностальгической» тематики, а главное – вырабатывает такую прозаическую стилевую манеру, которая не имеет прямых аналогов в творчестве ближайших предшественников. Не удивительно, что эмигрантская критика в поисках стилевых параллелей гораздо чаще сопоставляла молодого писателя с Гоголем, Достоевским, Чеховым и даже Салтыковым-Щедриным, чем с художниками начала XX века.

Действительно, в зрелой набоковской прозе «контактные» влияния, связанные с усвоением конкретных индивидуальных стилей начала XX века или персонально окрашенных тем, менее заметны, чем в его ранней поэзии. Прежде всего потому, что наследовал Набоков-прозаик не столько мастерам художественной прозы, сколько первоклассным поэтам, будто перенося или «переводя» в иную жанрово-родовую сферу их находки, совершенные в области поэтической выразительности. Важно и то, что подобная «гибридизация» прозы ни в коем случае не шла по линии избирательного усвоения приемов того или иного конкретного мастера: по отношению к индивидуальным стилям Набоков почти всегда предпочитал тактику пародирования. Для Набокова было более характерно не столько прямое или скрытое цитирование тех или иных «персональных» образных знаков, сколько тонкое использование самих принципов лирической поэтики. А потому наиболее интенсивно обновлялись в набоковских рассказах и романах глубинные, так сказать, лирические компоненты стиля – не столько сюжетно-фабульные связи или образный строй, сколько субъектная организация, ритмика, фонетическая ткань текста.

Все это помогает понять, почему приведенное выше суждение Г.Струве о близости набоковского стиля поискам Андрея Белого не получило поддержки и развития в эмигрантской критике. Сам же Набоков, как уже было сказано, внешне занимал позицию молчаливого невмешательства или даже подчеркнутого равнодушия по отношению к оценкам критики. Таинственность писательского «происхождения» и – в связи с этим – непредсказуемость его творческого будущего, как представляется, уже в 20-е годы стали для Сирина-Набокова важным компонентом его публичной «персоны», существенной гранью его художнической самоидентификации, едва ли не основой творимого персонального мифа. Писатель сделал главного героя своего первого романа Ганина обладателем двух паспортов: подлинного русского и подложного польского. Намного позднее, в одном из интервью 60-х годов, автор «Лолиты» скажет: «Искусство писателя – вот его подлинный паспорт»[9].

Однако почти через четверть века после создания «Машеньки» (в 1949 г.) Набокову придется недвусмысленно, без околичностей указать на стилевые истоки своего дара. Резко оспорив мнение своего американского корреспондента об «упадке» русской литературы в 1905–1917 гг., писатель назовет себя «продуктом того периода», когда «свои лучшие вещи» создали Блок, Белый, Бунин и другие поэты; скажет о себе, что был «взращен» и сформирован интеллектуально-эстетической атмосферой той эпохи[10].

Брюсов в приведенном набоковском перечне – один из «других поэтов»: он впрямую не упомянут, как, впрочем, отсутствуют в романистике и новеллистике Набокова и явные отсылки к «тузовым» текстам бывшего лидера символистов. Если на поверхности набоковской прозы и проступают следы его «полилога» с серебряным веком, то, как правило, они отсылают к наследию А.Блока (особенно часто – к его «Незнакомке»), Андрея Белого (здесь сверхзначимы «Петербург» и стиховедческие штудии), Н.Гумилева (явный фаворит Набокова – «Заблудившийся трамвай»), несколько реже – Ф.Сологуба и М.Кузмина[11]. Правда, в лучшем из русских романов Набокова

---

[9] Nabokov V. Strong Opinions. N.Y. 1990. P.63.

[10] The Nabokov – Wilson Letters: 1940-1971. / Ed. By S.Karlinsky. N.Y. 1979. P.220.

[11] Этот аспект отношений Набокова с серебряным веком наиболее глубоко исследован Д.Бартоном Джонсоном, А.Долининым и О.Сконечной. См., например: Johnson, D.Barton. Belyj and Nabokov // Russian Literature. IX (1981); Долинин А.А. Набоков и Блок // Тезисы докладов научной конференции «А.Блок и русский постсимволизм». Тарту. 1991; Сконечная О. Черно-белый калейдоскоп: Андрей Белый в отражениях Набокова // Литературное обозрение. 1994. N 7-8; Сконечная О. Люди лунного света в русской прозе Набокова // Звезда. 1996. N 11. О функциях пародий Набокова на Куз-

«Дар» есть косвенное упоминание о Брюсове – в составе вспоминаемых Федором «всех пятерых, начинающихся на "Б"» поэтов, чье творчество его «сознание воспринимало восхищенно, благодарно». Чуть ниже Федор, используя броскую метафору, называет этих своих предшественников «пятью чувствами новой русской поэзии» (4, с.258)[12]. Тем не менее, на фоне остальной четверки поэтов Брюсов, как до сих пор принято считать в набоковедении, реже других оказывался для Набокова источником реминисценций или объектом аллюзийной игры.

Значит ли это, что Набоков оставался индифферентным к творческим урокам Брюсова или что «брюсовская доля» полученного Набоковым от серебряного века «наследства» незначительна? Думается, нет. Роль Брюсова в формировании эстетики Набокова и становлении его стилистической манеры, как нам представляется, до сих пор недооценена. Разумеется, говорить о непосредственном, «контактном» влиянии московского символиста на петербургского «неоклассициста», каким был в ранний период творчества Набоков, было бы по меньшей мере натяжкой. Тем не менее, сопоставительное прочтение брюсовских и набоковских текстов дает в качестве результата немало типологических параллелей, которые, в свою очередь, позволяют различить приметы родовой общности в самом типе писательских темпераментов, в «стилистике» творческого поведения, наконец, в общеэстетических воззрениях Брюсова и Набокова.

Так что, возможно, не так уж случайна поразительная перекличка – между именем героя-протагониста ранней брюсовской пьесы «Проза» (запомним этот «знаковый» заголовок) – и названием самого крупного из набоковских русских романов, главной «героиней» которого, по словам самого Набокова, стала

мина и Анненского см.: Леденев А. Пародия как доказательство «наследственных прав»: Рассказ В.Набокова «Уста к устам» в контексте эмигрантских споров о наследниках «серебряного века» // Русская культура XX века на родине и в эмиграции. Имена, проблемы, факты. Вып. 1. М. 2000.

[12] Набоков В.В. Русский период. Собрание сочинений. В 5 т. Т.4. СПб. 2000. С.258. Здесь и далее цитаты из русскоязычных произведений Набокова приводятся по этому изданию с указанием в скобках тома и страницы (арабскими цифрами).

русская литература[13]. Грамматический корень фамилии брюсовского героя не только воспроизводится в названии «Дара», но и поддерживается «латинской» внутренней формой имени главного героя (Федор, или Теодор – дар Бога).

Под маской «Владимира Дарова» (как и под другими псевдонимами) Брюсов выступил во втором и третьем сборниках РС. Любопытно, что среди придуманных Брюсовым «авторов» РС-2 и РС-3 помимо Владимира Дарова присутствует Зинаида Фукс, тоже практикующая сонетную строфику, – строфику, которая во многом определяет композиционный рисунок «Дара», в особенности его четвертой главы («Жизни Чернышевского») и финала всей книги. «Мерцающие» смысловые рифмы имен брюсовских и набоковских героев, неочевидный, но тем более заслуживающий внимания параллелизм композиционных предпочтений[14], книга как модель (пере)созданного художником мира и, конечно же, явное сходство выстроенной Брюсовым и Набоковым субъектной иерархии – ротация инстанций автора и повествователя (у второго) или двойственность субъектного статуса героя в «ролевой» лирике (первого) – все это слишком серьезно, чтобы продолжать игнорировать «брюсовский» контекст в разговоре о Набокове.

Конечно, Набоков не мог знать текста не публиковавшейся брюсовской «Прозы» (в его знакомстве с РС сомневаться не приходится). Однако нетрудно предположить, что его учитель литературы, в прошлом петербургский поэт-символист

[13] Владимир Даров – главный герой небольшой пьесы Брюсова «Проза» (1893), осознающий себя новатором молодой поэт, которому приписано авторство сонета «Гаснут розовые краски...». Чуть позднее (1894) Брюсов включил это стихотворение в РС-1 («Русские символисты», I-е издание), уже за собственной подписью. См. об этом: Гиндин С.И. Валерий Брюсов // Русская литература рубежа веков. Кн.2. ИМЛИ РАН. М. 2001. С.5-9.

[14] Тенденция к «закольцовыванию» фрагментов текста, придание им статуса относительно самостоятельных в структуре романного целого у Набокова в этом смысле параллельна брюсовскому принципу «смыслового монтажа», определяющему состав стихотворных сборников.

Вл.Гиппиус, лично знакомый с Брюсовым[15], не мог не повлиять на литературный кругозор своего писавшего стихи и практиковавшего стихотворный перевод ученика. По состоянию на январь 1911 г. (начало учебы Набокова в Тенишевском училище[16]) Брюсов – уже не только лидер переживающего кризис символизма, но и писатель общенационального масштаба, автор новаторских работ о Пушкине, Гоголе, Тютчеве и других русских классиках, а также активно работающий переводчик, что особенно важно в контексте ведущегося разговора. Кстати, именно в 1911 г. в петербургском издательстве «Стелла» вышла в свет книга «Стихотворения Эдгара По в лучших переводах под ред. Н.Новича[17]». Историко-литературный смысл этой частности будет прояснен в финале статьи, а пока обратимся к самым общим

[15] Это знакомство состоялось еще в июне 1894 г., когда Вл.Гиппиус вместе с А.Добролюбовым посетили Москву и, явившись к Брюсову, обсуждали с ним (сильно расходясь в конкретных оценках) предполагаемый состав РС-2. Через два года в Петербурге Брюсов вновь встречался с Гиппиусом, о котором у него сложилось сильное впечатление («…о, это человек победы!.. Через год он будет читаться, через пять лет он будет знаменитостью»). Встречи с петербургскими символистами описаны Брюсовым в Дневниках (с.17-18, 24, 42 и др.). См. также: Литвин Э.С. Пять писем Брюсова к Владимиру Гиппиусу // Брюсов В. и литература конца XIX – XX в. Ставрополь. 1979. В 1910-е годы петербуржец Гиппиус, бывший по месту рождения почти москвичом (подмосковные Химки), продолжал внимательно следить за творчеством бывшего союзника-оппонента по символистскому Sturm und Drang'у, о чем свидетельствует его статья о Брюсове в петербургской газете «Речь» (11 ноября 1913 г.). Тема творческих отношений В.Гиппиуса и Набокова, до сих пор практически не исследованная, как нам представляется, важна для понимания историко-литературных подтекстов «Дара» (в частности, в новом свете могут предстать фигуры Мортуса и Кончеева).

[16] Между прочим, именно в первый «тенишевский» год юный Набоков перевел александрийским стихом «Всадника без головы» Майна Рида на французский язык. См.: Boyd B. Vladimir Nabokov: the Russian years. Princeton. 1990. P.81.

[17] Заметим, что немало переводов в книге принадлежат Брюсову, и что редактор издания Н.Нович был участником РС-2 и РС-3, своего рода «соавтором» виртуального В.Дарова и реального В.Брюсова.

слагаемым типологического параллелизма, явленного наследием Брюсова и Набокова[18].

Прежде всего обращает на себя внимание частое в текстах Набокова использование центрального для эстетики Брюсова образного концепта «ключей тайн». Согласно Брюсову, земная жизнь, эта «голубая тюрьма», к счастью, не является единственной реальностью: «Из нее есть выход на волю, есть просветы. Это просветы мгновений экстаза, сверхчувственной интуиции, которые дают иные постижения мировых явлений, глубже проникают за их кору, в их сердцевину. Исконная задача искусства и состоит в том, чтобы запечатлеть эти мгновения прозрения, вдохновения (VI, с.92). Но ведь именно эта идея побега из «тюрьмы» псевдореальности определяет сюжетную логику многих набоковских романов (а в «Приглашении на казнь» даже реализована – в финале книги). Более того, мотивы творческих «ключей» к счастью и «просветов» – едва ли не самые частотные в набоковском мотивном репертуаре.

Подспудное звучание мотива «ключей» (в буквальном смысле – ключей от дверей, в переносном – источников поэтического вдохновения, в «интертекстуальном» – подсказок-намеков читателю) в набоковских текстах особенно эффектно разрешается в финале «Дара». Предвкушающие свое общее счастье Федор и Зина стоят перед готовой открыться дверью, не зная, что ключей-то у них как раз нет: принадлежащая Зине связка ключей забыта ее матерью в запертой квартире и, следовательно, кульминации отношений Федора с Зиной суждена отсрочка[19]. Однако, вероятно, именно эта отсрочка поможет окончательному рождению читаемого нами романа – ключом к успеху для Федора станет новый приступ творческого вдохновения.

[18] Объем публикуемой статьи не позволяет развернуть подробную фактологическую аргументацию или представить сколько-нибудь пространные интерпретации брюсовских и набоковских произведений, поэтому главная цель настоящей статьи – контурно очертить направления взаимодействий между художественными мирами Брюсова и Набокова.

[19] Подробнее о многозначном мотиве ключей в «Даре» см.: Johnson, D.Barton. Worlds in Regression: Some Novels of Vladimir Nabokov. Ann Arbor, Michigan, 1985. P.93 – 107.

Набоков оставляет своего героя в тот момент, когда он уже готов переступить отделяющую его от автора («антропоморфного существа» из высшей реальности) черту: «...и для ума внимательного нет границы – там, где поставил точку я: продленный призрак бытия синеет за чертой страницы, как завтрашние облака, – и не кончается строка» (4, с.541). Авторская точка («я» в этом пассаже отсылает уже не к Федору, а к писателю Сирину) функционально оказывается запятой, потому что приглашает вернуться к первому предложению романа и перечитать весь текст «Дара» как авторский беловик, написанный поверх черновика Федора. Ключом к «следующему по классу измерению» (4, с.191), т.е. к подлинной, пересотворенной реальности искусства оказывается поэзия. Вот в чем, помимо прочего, функция венчающей роман онегинской строфы, записанной, впрочем, прозаическими строчками. Форма сонета (в его пушкинской, «онегинской» модификации) – и есть строфический код и одновременно эстетический «ключ тайны»[20] романа, тайны преображения даровитого стихотворца в подлинного

[20] Заслуживает упоминания и еще одно знаковое появление сонетного шифра, вновь в сильнейшей, финальной позиции – в концовке «Лолиты»: «Говорю я о турах и ангелах, о тайне прочных пигментов, о предсказании в сонете, о спасении в искусстве. И это единственное бессмертие, которое мы можем с тобой разделить, моя Лолита» (375). Заметим, что «Лолита» начинается и завершается именем героини, т.е. названием самой книги, что маркирует характерную и для Брюсова, и для Набокова идею самодостаточности и суверенности мира как книги (и книги как мира). Кстати, самое частотное в романе число 342 может быть шифрованным самоописанием текста, уподобляющего себя форме сонета: (3x4) + 2 или (3+4)x2. В таком случае неоднократно упоминаемые в тексте «предтечи» Гумберта, великие мастера сонетов Шекспир, Э.По (особенно значим его сонет «К науке»), Данте и Петрарка – не просто следствие тщеславного желания Гумберта продемонстрировать свою эрудицию или обеспечить себе «эстетическое алиби» ссылками на историко-культурные прецеденты страсти к нимфеткам. Это еще и один из самых выразительных и многозначных маркеров авторского присутствия в тексте. Цитаты из «Лолиты» (номера страниц даны в скобках) приводятся по изданию: Набоков В.В. Американский период. Собрание сочинений. В 5 т. Т. 2. СПб. 1997. С.375. Выделения в тексте принадлежат автору настоящей статьи.

мастера прозы (историко-литературная параллель к отношениям героя «Дара» Федора и его автора Владимира Сирина — отношения «Владимира Дарова» и Брюсова в его ранних произведениях).

Оппозиция беловика и черновика – параллель к инвариантной схеме двоемирия (или «биспациальности»), которая давно выявлена набоковедением как важнейшая составляющая метафизики и стиля писателя. Сам Набоков предпочитал образ лицевой и изнаночной сторон «мировой ткани» или «жизненной материи». В любом случае, в «Даре» в еще большей степени, чем в других романах, используются амбивалентные образно-композиционные построения (взаимоналожение сна и яви; оригинала и стилизации, поэзии и прозы). В этой связи вполне «работающими» по отношению к его тексту оказываются категории «перевода» или «интерпретации»: «мимикрии» поэзии под прозу, пародийного пересоздания чужого текста, воссоздания (как припоминания или как подлинного художнического прозрения). Все это – явные типологические параллели к творческой практике Брюсова.

По меньшей мере типологически родственной по отношению к символизму брюсовского типа является и набоковская интерпретация мотива «просветов». Приведем лишь одну, возможно, самую показательную стихотворную цитату:

…Как я люблю тебя! Есть в этом
вечернем воздухе порой
лазейки для души, просветы
в тончайшей ткани мировой.
Лучи проходят меж стволами.

Как я люблю тебя! Лучи
проходят меж стволами, пламенем
ложатся на стволы. Молчи.
Замри под веткою расцветшей,
вдохни, какое разлилось, –
зажмурься, уменьшись и в вечное
пройди украдкою насквозь
(3, с.662).

Идея транзитивности, перехода в иное измерение бытия не только выражена в этом написанном в апреле 1934 г. стихо-

творении максимально открыто, но и поддержана тонкими техническими эффектами – в частности, стиховыми переносами, имитирующими саму динамику перехода. Именно в этот момент, в 1934 г., писательские возможности Сирина-Набокова достигают своего akmé, его прозаический стиль обретает предельную отточенность и смысловую сверхплотность, свойственные скорее поэзии, чем прозе. Не случайно именно в это время рождаются замыслы двух вершинных достижений Сирина – его «поэмы в прозе» «Приглашение на казнь» и синтетического в жанрово-родовом смысле «Дара». Именно в апреле 1934 г. он упорно преодолевает сопротивление самого «непоэтического» материала – пишет будущую четвертую главу «Дара» («Жизнь Чернышевского»), замыкая ее сонетным кольцом и наглядно демонстрируя саму возможность творчески результативных реверсов от прозы к поэзии, т.е. от вязнущей в «истории» жизни – к напоминающей о вечности «тайне сонета». Его нарративные тексты все последовательнее обретают новаторские для русской литературы статус и форму – «прикидывающейся» прозой поэзии. А вскоре, отвлекаясь от «Дара», Набоков стремительно, одним мощным лирическим усилием создает «Приглашение на казнь», метко охарактеризованное А.Долининым как «своего рода поэтический конденсат “Дара”»[21]. Это время и стало для Набокова точкой окончательного обретения тех самых «ключей тайн», о которых ровно три десятилетия назад вдохновенно писал Брюсов.

Не имея возможности подробно характеризовать мотивные и мифопоэтические параллели творчества двух писателей, остановимся на том, что представляется самым существенным в их творческих индивидуальностях, и тезисно предложим возможные маршруты дальнейших сопоставительных исследований.

Обращает на себя внимание «неоклассицистический» характер литературной позиции двух писателей. Это сказывается в программно утверждающей тональности большого количества текстов, претендующих на создание совершенных образцов

[21] Долинин А. Истинная жизнь писателя Сирина // Набоков В.В. Названное издание. Т. IV. С.29.

«новейшей» поэзии или прозы. В отношениях с литераторами-современниками у Брюсова и Набокова отчетливо проступают менторские амбиции. Обоим свойственны дух литературного «конквистадорства» и претензии на «пионерский» статус их произведений. У обоих писателей ощутимы динамика поиска, лирическая «пассионарность» и «харизматичность». При этом и Брюсов, и Набоков не отказываются от продуманности, ясности концепций и точности расчета лирического дискурса – в пользу игры воображения или энергетической мощи подсознания, на что делали ставку «дионисийствующие» мифотворцы (Бальмонт и младосимволисты) или некоторые поэты-эмигранты «парижской ноты» (особенно показателен опыт Б.Поплавского и Г.Иванова как авторов прозы).

В наиболее совершенных созданиях Брюсова и Набокова присутствуют жанровые компоненты «исследовательского открытия» и «учебника творчества». Таковы брюсовские сборники 900-х годов и «Дар» Набокова: в них точно соблюдены пропорции лирической вовлеченности в изображение и остраненного, ясного его видения. Интересны переклички в самой логике творческой эволюции писателей: тенденция к самоутверждению и самоканонизации на, соответственно, раннем и среднем этапах развития, но усиление самопародирования на завершающем этапе творчества. Примеры последнего – роман «Посмотри на арлекинов» Набокова и «Бреды» Брюсова (финальный раздел сборника «Меа»).

Черта, безусловно объединяющая Брюсова и Набокова, – гармоничное совмещение «своего» и «чужого» восприятий в пределах одного текста (романа или сборника стихов), позволяющее реализовать то, что Федор в «Даре» называет своей уникальной способностью к «многопланности мышления». Это и последовательный интерес к инонациональным культурным пластам, и обращение к проблематике взаимодействия «своего» и «чужого» в человеческом сознании, и лингвоэстетический глобализм устремлений позднего Брюсова («Сны человечества») и позднего Набокова («Ада, или страсть»), типологически сходные попытки выявить универсальные, надъязыковые инварианты существования человека в культуре. Частное проявление этой тенденции – активная переводческая деятельность, причем

направление эволюции переводческих принципов у Брюсова и Набокова почти идентично: от переделок и адаптаций раннего периода – к строгому переводческому буквализму последнего этапа творчества.

Очевидно и сходство историко-литературных симпатий москвича и петербуржца: для обоих чрезвычайно важны Пушкин, Гоголь, Тютчев, Данте, Шекспир, Флобер, Верлен, Э.По. Продолжение Брюсовым пушкинских «Египетских ночей» находит свою параллель в набоковском опыте – окончании пушкинской «Русалки». Оба проявили себя видными пушкинистами и предложили новаторские для своего времени интерпретации наследия Гоголя.

В плане литературной тактики и способа утверждения себя в литературе равно показательны для лидера символизма и самого яркого из молодых прозаиков эмиграции использование мифотворческой «маски» волшебника, мага, демонической личности; любовь к мистификациям, к проведению победных блицпоединков с соперниками (Брюсова с Белым, Набокова с Г.Ивановым и Г.Адамовичем); сознательная работа по созданию персональных мифов.

Не менее интересная напрашивающаяся параллель – общее для Брюсова и Набокова (и выделяющее их из ближайшего каждому из них «направленческого» контекста) отсутствие недоверия к научному дискурсу, элементы сциентизма в эстетике при опять-таки общем устремлении к «пределам», к непознанному (темы алхимии, магии, чернокнижничества, жанровые формы травелогов и «магической географии» в «Огненном ангеле» и «Лолите»).

Сходно у Брюсова и Набокова и отношение к концепту времени. Порывая с временным упорядочиванием текста (или с принципом временного развития характера), брюсовская и набоковская версии модернизма тяготеют к синхронизации, к пространственному, как бы «веерному», рядоположенному видению разнородного опыта (в этом смысле промежуточное между Брюсовым и Набоковым историко-литературное звено – творчество другого тенишевца и бывшего ученика Вл.Гиппиуса – О.Мандельштама, особенно его проза 20-х годов).

Для художнического сознания как Брюсова, так и Набокова характерно, что полярности, существующие между личностями, переводятся в их произведениях внутрь единого сознания героя, соотносятся с противоположными полюсами внутри отдельной личности (потому столь значимы для обоих темы двойничества, теневого соперничества двух «я» одной индивидуальности). Еще одна роднящая стили Брюсова и Набокова черта – та особенность их лирических и нарративных текстов, которую можно условно назвать «провокацией комментария»: тексты интригуют и читателей, и исследователей, и в этом отношении, безусловно, предвосхищают постмодернистские дискурсивные практики.

Но, пожалуй, самое глубинное родство поколенчески разных писателей – своеобразная «эротичность стиля»[22]. Причем речь идет не только о сильнейшей тенденции к тематизации страсти (именно у Брюсова и Набокова темы страстного, а порой даже патологического желания сверхзначимы), но и о своеобразной стратегии «обольщения» эрудированного читателя (а другой тип читателя, в общем, и не предполагается), выражающейся в технике серийных, ускользающе-заманивающих, бесконечно разбегающихся аллюзий и недоговоренностей. При этом исход интеллектуального ристалища между автором и читателем, финал страстной читательской погони за «итоговой смысловой отмычкой» всегда предрешен в пользу первого – единственного монарха созданного им мира.

Показательны в этом отношении «шифры ласковых имен», одинаково значимые как для Брюсова, так и для Набокова: зачастую сама фонетико-акустическая форма имени героини оказывается сильнейшей детерминантой композиции, невидимой, но отчетливо слышимой опорой многоуровневых ас-

---

[22] Об эротическом потенциале набоковских аллюзий интересно пишет Морис Кутюрье. См.: Couturier, Maurice. Roman et censure, ou la mauvaise foi d'Eros. Seyssel:Champ Vallon. 1996. Заключительная глава этой книги посвящена «поэ-ротическому» (неологизм исследователя) слою «Лолиты» и «Ады». Наша трактовка «эротики» у Набокова несколько расходится с предложенной М.Кутюрье.

социативных связей в текстах (таковы, например, имена «Нелли» и «Лолита»; «Цинциннат» и «Цецилия Ц»; «Мария» у раннего Брюсова и «Шейд» у позднего Набокова). В этой стилистической перспективе наивными, а порой даже инфантильными выглядят нередко предпринимаемые в набоковедении попытки найти «решающую», всеобъясняющую аллюзию или универсальный набор криптограмматических «отмычек» к его текстам.

Увы, «ключи тайн» остаются недоступными соблазненному или соблазненной, а «удовольствие от текста» потенциально может обернуться интеллектуальной драмой для «очарованного» странника по набоковскому миру: следующий интерпретатор с такой же страстью ринется на соседнюю «аллюзийную» тропинку, с какой его – уже безжалостно покинутый – предшественник недавно следовал за родившемся в его сознании (не без помощи всемогущего автора) фантомом «реального» объяснения. Финального счастливого обладания истиной в зрелых произведениях Брюсова и Набокова, как правило, не предусмотрено, потому что движение и преследование для них неизмеримо важнее, чем окончательно полоненная цель.

Каким бы рискованным ни показалось это сравнение, читатель Набокова должен знать, что его могут подстерегать разочарования, подобные тому, что испытал Гумберт Гумберт в «чертоге Зачарованных Охотников». Как известно, каждый охотник желает знать, где сидит фазан. Что же это такое, как не лукавая подпись обладателя райской, радужной фамилии-псевдонима? А посему «смысловой итог» «Лолиты», как нам представляется, полнее и точнее всего может быть выражен одним (и только одним) словом – акустикой самого заглавия романа. «Лолита…»; «Ло. Ли. Та»; «…Лолита. Конец». Как говаривал любимый Набоковым шекспировский персонаж, "the rest is silence" (последняя реплика Гамлета). Так лирический звук победно торжествует над статичным «здравым смыслом», обещая смычку прикосновение к струнам[23] и возвращая набоковскую новаторскую прозу в лоно ее главного стилевого источника – поэзии русского серебряного века. Так устанавливается искомая Набоковым «ничья меж смыслом и смычком»[24], своего рода «патовая» шахматно-литературная вечность.

[23] Аллюзия на стихотворение И.Анненского «Смычок и струны» – центрального в «Трилистнике соблазна». В дальнейшем мы надеемся показать, сколь значим для Набокова и совершенно противоположный брюсовскому опыт И.Анненского-лирика.

Как видим, интуиция в мире Набокова (а думается, и в мире Брюсова, вопреки укоренившемуся шаблону считать его прагматиком и рационалистом) богаче слова, музыка, весьма далекая от бальмонтовских «аллигаторских аллитераций» (4, с.527), обещает больше, чем, казалось бы, послушная руке мастера графика и живопись. Набоков не устает напоминать об условности любого способа выражения, любого приема и конструкции. Безусловно чувство, но всегда условен способ его выражения, а потому неизбежны «муки немоты». Высокое косноязычие лирики приобретает в его «прозо-поэтических» текстах форму «перекрученной» композиции, взаимоналагающихся проекций. Исток косноязычия – вынужденная смысловая перегрузка: слово будто гнется под грузом предполагаемой бесконечности разбегающихся смыслов. Но лирическая тяга, «воление» преодолеть законы земного тяготения, отменить конечность, выйти в плоскость вечности – неустранимы.

Особенно поразительно, что такая глубина, многоуровневость и оркестровое разнообразие семантических ореолов слова у Набокова, как до него (разумеется, в менее интенсивной форме) у Брюсова, не приводит к, казалось бы, неизбежной футуристической «сдвигологии» и образно-фонетической зауми. Типичная брюсовско-набоковская стилевая комбинация – сочетание предельно рискованных тематических компонентов – всего того, что связано с духовной или физиологической одержимостью, а также (псевдо)творческим или интеллектуальным исступлением – и «аполлонически» отделанных композиционных структур, выверенных образных пропорций, отшлифованной словесной поверхности. Именно этот «внутренний конфликт» раскованной, «дионисической» тематики и устойчивой, надежно сбалансированной, едва ли не «парнасской» образной оболочки

[24] Набоков В. Стихи. Ann Arbor: Ardis, 1979. С.287. По сути, это формула эстетического совершенства в трактовке Набокова.

можно считать главным энергетическим ресурсом лучших брюсовских и набоковских творений.

Элементы видимой нефункциональности, «сюрреалистических» смещений и как бы стилевых «ошибок» (сбоев, передергиваний, самоповторов) на поверку почти всегда оказываются у Брюсова и Набокова математически точно просчитанной игрой с читателем и интерпретатором. Именно это свойство набоковской прозы одна из исследователей окрестила «семантическим тоталитаризмом»[25].

Нечто подобное можно наблюдать и в произведениях Брюсова, который, как нам представляется, был одним из тех, у кого Набоков мог научиться авторскому всевластию в пределах создаваемого им творческого мира, способам возвести Автора в сан одинокого короля, хорошо охраняющего свои границы королевства. Эти границы, как правило, кажутся внешне преодолимыми, но на поверку окольцованная ими территория оказывается заповедной для слишком наивного комментатора, и, что особенно важно, держится на неотмыкаемом для любителя интимных подробностей жизни писателя замке, хотя не перестает провоцировать на поиски «психоаналитических» интерпретаций.

К какому же типу взаимодействий отнести отношения между наследием Брюсова и корпусом текстов Набокова? Объяснять ли многочисленные параллели (вплоть до совпадения названий, как в случае со стихотворением Брюсова “Ultima Thule” и одноименным рассказом Набокова) прямым влиянием Брюсова на Набокова или вести речь о сугубо типологических связях и дистантных перекличках? Думается, второй тип связей важнее, чем первый, но полностью сбрасывать со счетов возможность «учительского» воздействия «старшего» на «младшего» все же не стоит. Если говорить о прямом влиянии Брюсова на Набокова, то его, видимо, почти не было или оно было сильно опосредовано «промежуточными» воздействиями на петербуржца (а потом берлинца-парижанина-американца) творческих практик Андрея Белого, Мандельштама, Гумилева и – в особенности – Ходасевича. Тем не менее, нельзя исключить и ретроспективно-реверсивного соперничества «нового лидера» молодой русской прозы с признанным Вожатым становившейся в 20-30-е годы уже классикой символистской поэзии. Не имея себе равных в ближайшем, поколенческом окружении, Набоков, с его «ревнительностью» и по-спортивному неуемной жаждой сражаться и побеждать, мог вступить – поверх барьеров времени – в литературную схватку с главным, более того – модельным, почти идеальным воплощением самого архетипа Победителя в поколении набоковских «отцов», даже звуковой формой имени и фамилии напоминавшим о литаврах и торжестве, а своим ранним псевдонимом (Даров) посягнувшим на суверенную территорию набоковского любимого детища.

Как и позднее в случае с Пастернаком[26] Набоков не мог равнодушно взирать на, пусть и оставшуюся в прошлом, но в свое время весьма решительную экспансию первоклассного (и, что еще важнее, более сильного, чем Набоков) поэта в область прозы (вспомним, что Владимир Даров впервые появляется в брюсовской «Прозе»), где даже Бунин готов был уступить «мальчишке» Сирину пальму первенства. Тем более дразнящими для Набокова могли выглядеть конквистадорские набеги в эту область не Бунина, а другого из упомянутых в «Даре» «пятерых, начинающихся на “Б”». Тем более, что он, этот другой, согласно распространенному эмигрантскому мифу, стал абсолютно «советским» писателем. Заметим, сколь силен в набоковском мире запрет на прямое упоминание «советских» писателей, которые будто переходят для него в царство теней (исключения немногочисленны). Если двусмысленная эмигрантская репутация даже столь сильной и интересной для Набокова поэтессы, как Цветаева, препятствовала его открытому художественному диалогу с ней, то что говорить о том, о ком сама Цветаева силь-

[25] Речь идет об И.Паперно. См. ее работу «Как сделан "Дар" Набокова» // Pro et Contra. Т.1. С.491-513.

[26] Интересные, методологически продуктивные наблюдения о соперничестве Набокова и Пастернака содержатся в работе А.Эткинда «Авторство под луной: Пастернак и Набоков». См.: Эткинд А. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М. 2001. С.316 -415.

но и резко, хотя, разумеется, не вполне справедливо написала в блестящем мемуарном эссе «Герой труда»?

Брюсовский «советский» жизненный финал обусловил исключение Набоковым его имени из «синодика» учителей и предшественников. Но, вероятно, существует не только «память жанра» (в терминологии М.М.Бахтина), но и в еще большей мере память стиля и память о соперниках по излюбленному мотивно-тематическому комплексу (речь идет прежде всего о «страсти»). Не этим ли объясняется пусть едва ощутимое, но чрезвычайно показательное «теневое» присутствие сильно преломленных отражений «брюсовского мифа» в самой главной книге Набокова о преступной страсти?

Разумеется, заявленный тезис нуждается в тщательной текстологической верификации, на что в рамках статьи места нет. Укажем лишь на несколько потенциальных «аллюзийных узелков» «Лолиты», которые, возможно, имеют прямое отношение к тому «поэтическому возмездию», которое Набоков неизменно учинял по отношению к своим прошлым и настоящим соперникам.

В кульминационном эпизоде поединка Гумберта с его «тенью» и alter ego Клэром Куильти неожиданно воспроизводится тот же набоковский прием, что уже знаком читателям «Дара», – использована сюжетная реализация метафоры «ключей тайн». Чтобы застраховать себя от побега Куильти и тем самым гарантировать искомое «поэтическое возмездие», Гумберт «поворачивает ключи в замках, свободной рукой суя их в левый карман»; Куильти при встрече с Гумбертом принимает его то за «брата Брюстера», то за «иностранного литературного агента», а потом – в контексте разговора об эротических играх – ссылается на «известную путешественницу и психоаналистку Меланию Вейсс» (греч. «черная» и нем. «белая»). Возникает нечто вроде аллюзийного мерцания, проступают отдаленные подобия мифологических образов Брюсова и Белого и их романных проекций в «Огненном ангеле». Куильти предлагает Гумберту в качестве компенсации «старомодный поединок, на саблях или пистолетах». Вслед за этим Гумберт именует Куильти на латинский манер «Кларием Новусом», а потом сравнивает его прыжки с прыжками «сумасшедшего Нижинского».

Учитывая, что роли «черного» и «белого» участников поединка взаимообратимы[27], нельзя однозначно соотносить «брюсовский» компонент этой картины с конкретным персонажем. Возможно, он есть одновременно и в Гумберте, и в Куильти, а может быть, все это – лишь еще один пример «соблазняющей» стратегии текста, и в таком случае сказанного достаточно, чтобы не попасть в еще более изощренную ловушку. Тем не менее, напоследок – о самом загадочном топониме книги – месте смерти Лолиты.

Об этом топониме – «далеком северо-западном поселении Серой Звезде» – сообщает выступающий в роли «приятного во всех отношениях Джона Рея» автор романа Владимир Набоков. Согласно наиболее ясному комментарию А.Долинина, Серая Звезда – не что иное, как серое вещество, т.е. мозг создателя «Лолиты», верховного властителя романной вселенной. Действительно, фраза о том, что «Грей Стар» – столица книги, принадлежит самому писателю и произнесена им в послесловии к американскому изданию. Более того, Набоков включает этот топоним в перечень самых дорогих для него образов книги, в число «тайных точек, подсознательных координат ее начертания».

Не оспаривая вполне адекватного толкования А.Долинина, предложим еще один комментарий, возможно, проливающий свет на истоки самого образа «Серой Звезды». Как известно, Гумберт Гумберт не упускает случая сослаться на историко-культурные прецеденты страсти к нимфеткам. Среди исторических лиц и литературных персонажей, с которыми ассоциирует себя автор «Исповеди белокожего вдовца», центральное место занимает Эдгар По: история его любви к Вирджинии и знаменитое стихотворение «Аннабель Ли». Причем сама звуковая форма

---

[27] Невозможно удержаться от соблазна еще одной цитаты: «Мы опять вступили в борьбу…он перекатывался через меня. Я перекатывался через него. Мы перекатывались через меня. Они перекатывались через него. Мы перекатывались через себя…Он мелькнул в соседнем зальце, и в следующее мгновение мы с двух сторон тянули друг у друга…дверь, ключ от которой я проглядел» (364-368).

имени «предшественницы» Лолиты послужила «путеводной нотой», музыкальной тональностью для изобилующего фонетическими эффектами текста.

Весьма вероятно, что в годы ученичества в Тенишевском училище будущий автор «Лолиты» мог впервые познакомиться с текстом «Аннабель Ли» по вышедшему в свет в 1911 году изданию – книге «Стихотворения Эдгара По в лучших переводах под ред. Н.Новича», среди которых, как уже говорилось немало принадлежало перу Брюсова. Книга была издана в Санкт-Петербурге, так что российскую столицу – в духе игры с читателем – вполне можно назвать «далеким северо-западным поселением». Самое поразительное, что выпустившее ее издательство называлось «Стелла». Именно эта латинско-итальянская «звезда» (вспомним о соответствующих мотивах жизни и творчества Брюсова) и серая обложка книги могли сохраниться в памяти Набокова и подсказать ему название «столицы» созданного им романа.

«Стиль – это человек» – вот одно из самых частотных набоковских «твердых мнений». Но самой нерушимой устойчивостью, как известно, обладают глубинные, языковые слои художественного мышления. Становление Набокова-писателя проходило именно на том художественном языке, основы которого закладывал параллельно с другими символистами Брюсов. Его «человеческая» и художническая стилистика (возможно, поверх рациональных запретов негодующей набоковской памяти) не могла не проникнуть в пределы созданного Набоковым мира, даже когда этот мир претерпевал самые глубинные художественные и лингвистические метаморфозы. В целом, как нам представляется, в эстетической родословной Набокова, где так много гибридов и пересечений, есть и, пусть радикально трансформированная, брюсовская наследственная линия. И главный ее опознавательный знак – исследование тех самых «бездн» человеческого сознания и того «ада» человеческой страсти, на которые одним из первых в русской литературе указал Брюсов.

И.А. АТАЖДАНЯН

ОТРАЖЕНИЕ РОССИЙСКОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я.БРЮСОВА

В литературоведении существует точка зрения, что Брюсов в своем творчестве мало внимания обращал на изображение российской жизни. Отмечая, что «... одна из магистральных дорог брюсовского творчества – историзм», Шервинский считает, что Брюсов в своем творчестве «прошел мимо… XVIII века»[1]. Брюсов больше говорил о будущем, и трудные времена России, описанные Лермонтовым, Некрасовым, Тютчевым и другими, мало что говорили Брюсову, что темы Русской истории сравнительно мало увлекали его. Он отмечает, что такие исключительные личности, как Иван Грозный или Петр I, не нашли в творчестве Брюсова достойного отражения.[2]

Шервинский считает также, что Брюсов не отразил в своем творчестве русскую природу. Он пишет: «Может быть, он просто недостаточно знал Россию негородскую. Он воспринимал природу как горожанин, выезжавший летом на дачу, смотрел на русские раздолья через ее забор (подчеркнуто нами – И.А.)».[3]

Бальмонт в своем письме к Брюсову, который раскритиковал его сборник «Жар-птица», писал: «Ты ведь не умеешь отличать кукушкины слезки от подорожника. Тебе ли говорить о понимании до глубины Русской стихии этой Великой Державы? <...> Ты проклят городом и отравлен им».[4]

Нельзя согласиться также с категорическим выводом А.Ильинского: «В то время как темы из древнеримской жизни являются любимым замыслом Брюсова со школьной скамьи до последних его дней, совершенно случайными являются темы

---

[1] Шервинский С.В. Валерий Брюсов // Лит. наследство. Т. 85. С.12.
[2] Там же. С.16.
[3] Там же.
[4] Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С.260-261.

его исторических рассказов, повестей, романов и драм из русской жизни».[5]

Историк по образованию и по сердечной привязанности, Брюсов редко выступал как ученый – историк, но основной темой своих произведений делал часто исторические факты. Он интересовался историей Рима периода упадка; древнейшей культурой и цивилизацией; Кавказом и Средиземноморьем; средневековой Европой. Наряду с этим, и отечественная история занимает немаловажное место в его литературном наследии.

Знакомясь с творческим наследием Брюсова, с его незавершенными работами, приходишь к выводу, что утвердившаяся точка зрения не верна и тема России, русской истории и природы не чужда Брюсову; тема эта представлена как в прозе и в поэзии, так и в драматургии и публицистике. Это дает нам основание не согласиться с распространенным в брюсоведении мнением о «чужестранности» (М.Цветаева) Брюсова.

В русской истории Брюсова более всего привлекали XVII век (смутное время), эпоха Петра I, шестидесятые годы XIX века. Неизменным был его интерес к Москве. Московской историей он начал заниматься в середине 1890-ых годов, когда писал свою работу «История русской лирики» (начиная с лирики XVII века).

Его перу принадлежат заметки «Москва XVII столетия», «Женская жизнь в терему», «Улицы», «Межи», «Церкви», «Местничество», «Церковная служба» и другие.[6] Но, к сожалению, эти замыслы не были доведены до конца, что для Брюсова было скорее правилом, чем исключением. Еще в 1916 году он писал: «Не имея времени (а может быть и мужества) работать над рукописями, которые пока нет надежды напечатать, я принужден свои самые любимые (подчеркнуто нами – И.А.) замыслы оставлять в набросках, в планах или прятать написанное к себе в стол».[7]

[5] Ильинский А.А. Литературное наследство Валерия Брюсова // Лит. наследство. Т. 27/28. М. 1937. С. 470.

[6] См.: Ашукин Н.С. Из комментариев к стихам Валерия Брюсова (по неизданным материалам) // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964. С.531-533.

К незавершенным работам Брюсова по отечественной истории относится пьеса «Петр Великий». К образу Петра Великого Брюсов обратился в 1900 году. Это был период, когда его привлекали вопросы внешней и внутренней политики России и вопросы международных отношений. Брюсова занимали мысли о Российской империи как могучей силы, как о «Третьем Риме». Брюсов мечтал о величии России, о её мировой роли.

Следует отметить, что Брюсов, обращаясь к истории России, искал героическое, которое противопоставлял будничной повседневности. Он не оплакивает ушедшее, для него Петр I – не злой гений России, а созидатель, насаждавший культуру, укрепивший мощь Русского государства. В политике Петра I он видел возможность преодолеть отсталость России, вывести ее из ограниченного в себе мира на мировую арену. Брюсов, по всей видимости, склонен был показать исторически прогрессивные преобразования Петра I. Об этом свидетельствует план драматических сцен пьесы «Петр Великий»[8]: «Пир Петра Великого», «Восхищаются Петром», «Конец Северной войне», «Основание П<етер>бурга», «Мир».

Обращаясь ко времени правления Петра I, Брюсов не оплакивает ушедший «бурный XVIII век», не мечтает о возвращении к тем временам, он смотрит вперед и выражает свои симпатии ко всему прогрессивному. По плану, сохранившемуся в архиве, Брюсов намеревался запечатлеть многогранный образ Петра I, которого представлял как «властелина судеб», отличающегося выдающимися и разносторонними способностями, энергией и настойчивостью в достижении намеченных целей.

По-видимому, центральная роль в пьесе должна была принадлежать Петру I (Брюсов, конечно, понимал, что все успехи в экономике, победоносном завершении Северной Войны – результат трудовых и военных подвигов широких масс народа), который должен был предстать «властелином судеб» как рус-

[7] Там же. С.474

[8] Рукописный отдел РГБ. Фонд 386, карт. 30, ед. хр. 11. Далее в тексте указаны картон и единица хранения.

ского государства, так и русского народа. «Властелином судеб» русского народа предстает перед нами образ Петра I (Медного Всадника) в произведении «Вариации на тему «Медного Всадника»[9].

Еще в заметке из цикла «Miscellanea» («Смесь») Брюсов, говоря о Москве, отмечает роль Петра I в развитии России: «Петр был прав, повернув Русь к Балтийскому морю: он вдруг ввел Россию в семью «северных держав», презрев всю её историю, которая её тянула к югу. Екатерина пыталась исправить это «греческим проектом», но, должно быть, уже поздно»[10].

К образу Петра I Брюсов обратился и в стихотворении 1915 г. «Петербург – Петроград – Петрополь (В ответ К.Бальмонту и Вяч.Иванову)». Он показывает Петра I великим творцом, божеством, создателем величественного града – Петербурга. Сравнивает его с магом, который способен подчинять своей воле действия духов и богов:

Верша пред миром подвиг демиурга,
В Россию Петр преобразил Москву,
Громя врагов, законы естеству
Он полагал с могуществом теурга.[11]

В стихотворении «Петербург» Брюсов вновь обращается к образу Петра I:

Здесь снов не ваял Сансовино,
Не разводил садов Ле-Нотр,
Всё волей мощной и единой
Предначертал Великий Петр.
Остановив в болотной топи
Коня неистового скок,
Он повернул лицом к Европе
Русь, что смотрела на Восток
(II, с.186)

Брюсов выражает свой восторг гением Петра I и считает, что его дела, его творения вечны:

[9] Брюсов В.Я. Собрание сочинений. М. 1973-1975. Т. III. С.188-189. Далее в тексте указанны том и страница данного издания.
[10] «Москва». 1918. N 1. С.4.
[11] Валерий Брюсов. Неизданное и несобранное. Сост. и коммент. В.Молодякова. М. 1998. С.42.

В нем властен твой холодный гений,
Наш Кесарь – Август, наш Литург!
И отзвуком твоих стремлений
Живет доныне Петербург!
(II, с.187)

В стихотворении 1913 года «Три кумира» он восхищается образом Петра I, называет его одним из трех кумиров России (Петр I, Николай I и Александр III, – конные памятники которым установлены «в этом мутном городе туманов»):

Попирая, в гордости победной,
Ярость змея, сжатого дугой,
По граниту скачет Всадник Медный,
С царственно протянутой рукой.
(II, с.187)

Символом Петрограда, построенного «Мощью Петра, / Тайной – змеиной!», («К Петрограду» – II, с.217) города, который Брюсов считает «мозгом всей России», признает Петра I, воплощенного в Медном Всаднике:

Вспомни свой символ: Всадника Медного!
Тщетно Нева зажата гранитами,
Тщетно углы
Прямы и строги;
Мчись к полосе луча заповедного,
Злого дракона сбросив копытами
В пропасти мглы
С вольной дороги!
(II, с.217)

С историей Москвы XVII века связан и неосуществленный план Брюсова – историческая драма «Марина Мнишек», о которой он упоминает в дневниковой записи от 15 марта 1897 года.[12]

В 1910 году он начал писать драму «Фауст в Москве». Сюжет драмы навеян народной книгой XVI в. об удивительной личности доктора Фауста, который продал душу черту в обмен на полноту земного могущества, знания, наслаждения жизнью. Согласно плану, Фауст появляется при дворе княгини Елены Глинской – матери Ивана Грозного.

[12] См.: Брюсов В. Дневники. С.28.

К неосуществленным замыслам относится также «Путеводитель по Москве».

Но не только историческое прошлое, но и события начала века входили в круг интересов Брюсова. Заслуживает внимания прозаическое произведение «Обручение Даши», в котором Брюсов описывает жизнь московского купечества последней четверти XIX века. В повести изображены бытовые подробности жизни того периода, раскрыта участь женщины, показана связь героя с разночинной интеллигенцией, дана жизнь молодежи того периода. В повести отражена история семьи Брюсовых. Прототипом образа Власа Терентьевича Русакова послужил дед писателя, Кузьма Андреевич Брюсов, который в 1844 году выкупился у помещицы из крепостных, стал преуспевающим купцом. Образу Кузьмы Русакова Брюсов придал черты своего отца Якова Кузьмича.

При написании повести Брюсов пользовался материалами семейного архива. Он писал: «У отца сохранились записки, которые он вел в юношестве; они лучше всего характеризуют их жизнь в 50–ых годах. Это обычная жизнь мелкого московского купечества, быт, запечатленный Островским».[13] Связь героя повести с разночинной интеллигенцией также имеет аналогии в биографии Я.К.Брюсова. Поэт сообщает в краткой биографии: «В 60-ых годах мой отец поддался общему движению и деятельно занялся самообразованием ... сблизился с кружком тогдашних революционеров, идеям которых оставался верен до конца жизни».[14]

Обращение к истории Отечества у Брюсова не случайно. В этот период, когда действительность не давала пищи для яркого изображения, русские писатели обращались к истории и искали в ней образы героических людей и великие события, они противопоставляли это героическое будничной повседневности.

В переломный для России период, в период перехода от революционной романтики к НЭПу, Брюсов, который решительно отвергал НЭП как «торговый строй», пишет поэму «Агасфер в Москве». Как указывает Л.Долгополов, поэма «Агасфер в

[13] Брюсов В.Я. Из моей жизни. М. 1927. С.10.
[14] Брюсов В.Я. Избранные сочинения. В 2 т. М. 1955. Т. I. С.35.

Москве» навеяна поэмой Пушкина «Медный всадник» и поэмой австрийского поэта Роберта Гамерлинга «Агасфер в Риме» (1866 год). Л.Долгополов верно отмечает, что «...если Пушкин натолкнул Брюсова на мысль о судьбе личности в момент великих исторических потрясений, то Гамерлинг мог подсказать ему характер исторической коллизии и ее философское решение».[15] На наш взгляд тут имеется ввиду параллель между образом Агасфера и Петра I в «Медном всаднике» Пушкина как «властелина судеб», каким представлял Брюсов Петра I в своих произведениях, посвященных ему. Брюсов берет Агасфера как тип мировой литературы. И согласно поэме Гамерлинга «Агасфер в Риме», «вечный жид» воспринимается не как еврей, который отогнал от дверей своего дома Иисуса, несущего крест, но как «первобытный, древний Агасфер», то есть библейский Каин, который первый ввел на земле смерть, и потомки его были прокляты навсегда.[16]

Я – странник вечности, я – Агасфер бездомный.
.....
Я, Агасфер, тебе,
Ночь новая, холодная, нагая,
Кричу о роковой судьбе.[17]

Говоря о теме «родной действительности» в лирике Брюсова, Г.Дербенев пишет: «Исходя из высоких представлений об «идеале человека» и не находя воплощения этого идеала в России 90-х годов, Брюсов осознает эпоху как чуждую себе и отворачивается от нее».[18] Поэтому любовь к Родине, отрицать которую невозможно, проявляется у Брюсова в парадоксальной форме ненависти:

Как ненавидел я всей этой жизни строй,
Позорно мелочный, неправый, некрасивый...
(I, с.422)

[15] Долгополов Л.К. Поэмы Блока и русская поэма конца XIX – начала XX века. М.– Л. 1964. С.65-67.
[16] Автограф Брюсова к поэме. 12. 10. 43.
[17] Валерий Брюсов. Неизданное и несобранное. С.238.
[18] Дербенев Г. К вопросу о поисках «родной действительности» в лирике Валерия Брюсова // Брюсовский Сборник. Ставрополь. 1975. С.50.

Как отмечает Дербенев, Брюсов в 90-ые годы не мог видеть сил, противостоящих чеховским «людям в футляре»; горьковским «свинцовым мерзостям русской жизни», поэтому взор свой обращал к тем эпохам, когда человек проявлял близкое ему волевое начало.[19]

В публицистике Брюсова 900-х годов мы сталкиваемся со статьями Брюсова о русско-японской войне, о революции 1905-1907 годов, о событиях на Балканах и о империалистической войне 1914-1916 годов, когда Брюсов был военным корреспондентом в Привислинском крае. Это статьи: «К несчастью с «Петропавловском» (36.7), «Мысли о войне» (36.8), «Перед <открытым> <поднятым> опущенным занавесом» (автограф, 1910, 36.10), «Эпоха чудес» (вырезка из газеты «Новая жизнь» 36.23), «Грозные дни Варшавы», «В тылу боя», «Ночь в мертвом городе» (36.14).

После революции 1905 года ситуация меняется. Он пишет цикл стихов «Современость». В стихотворении «Близким» он формулирует свой максимализм:

Нет, я не ваш! Мне чужды ваши цели,
Мне странен ваш неокрыленный крик …
Ломать – я буду с вами! строить – нет!
(III, с.289)

Говоря о февральской революции 1917 года Брюсов пишет: «Не может быть двух мнений о совершившемся в России перевороте. Только духовные слепцы могут не видеть, как величественно прекрасно совершившееся, только враги Родины могут отрицать его всемирно-историческое значение» и завершает статью призывом: «Должно окончить войну!... Нам нужен мир» (36.21).

Февральскую революцию он приветствует радостно, но с опаской. В стихотворении «В мартовские дни» он пишет:

Приветствую Свободу … Чего ж еще хотеть!
Но в золотое слово влита, я знаю, медь:
Оно, звуча, не может, как прежде, мне звенеть!
Приветствую Победу … Свершился приговор…
Но, знаю, не окончен веков упорный спор,
И где-то близко рыщет, прикрыв зрачки, Раздор.

[19] Там же. С.53.

Нет, не могу безвольно сливаться с этим днем.
(II, с.220-221)

И, продолжая эту тему в стихотворении «Свобода и война», он пишет:

Довольно! Не кончено дело свободы,
Не праздник пред нами, а подвиг и труд,
Покуда, в оковах, другие народы,
С надеждой на нас, избавления ждут!
(II, с.223)

После Октябрьской революции, ощутив, что теперь задача не в разрушении старого, а в строительстве нового, Брюсов принял участие в этом строительстве, осознав свою эпоху как наиболее «родственную» из всех эпох («Октябрь 1917 года»):

Сверкаешь ты, слепительный Октябрь,
Преобразовавший сумрачную осень
В ликующую силами весну,
Зажегший новый день над дряхлой жизнью
И заревом немеркнущим победно
Нам озаривший правый путь в веках.
(III, с.104)

В стихотворении «У Кремля», которое восхищало А.В.Луначарского, он пишет:

Гул над землей метет молва,
И, зов над стоном, светоч в темень, –
С земли до звезд встает Москва!
А я, гость лет, я, постоялец
С путей веков, здесь дома я;
Полвека дум нас в цепь спаяли,
И искра есть в лучах – моя.
(III. с.164)

Как отмечалось выше, некоторые критики считали, что Брюсов не достаточно знал «Россию негородскую», русскую природу. Но знакомство с произведениями Брюсова, в том числе и неопубликованными до последнего времени, убеждает нас в обратном, что Брюсов не только мог «отличить кукушкины слезки от подорожника», но и знал и любил русскую деревню, русскую природу. В этом плане особенно заслуживают внимания стихи 1910-1924 годов. В книге стихов «Зеркало теней» поэта увлекает русский пейзаж всех времен года. Книга открыва-

ется циклом «На груди земной» и взор поэта устремлен в будущее. В этом цикле Брюсов неоднократно обращается к изображению России, звучит вера в будущее, он старается показать, что в русскую жизнь «врывается темп XX-го века» («Веселый зов весенней зелени», «Снова с тайной благодарностью», «В моей стране», «Цветок засохший, душа моя», «По меже»).

Природа в поэзии Брюсова уже не такая, какой она была прежде, когда поэт обращался к изображению экзотической природы. Природа стала близка людям. Как отмечает Д. Максимов, от «высокой, уединенной, редкой природы Брюсов начинает обращаться к природе полевой, русской, повседневной»[20]. Он описывает природу у старой усадьбы, у церкви Бориса и Глеба. В стихотворении «По меже» Брюсов пишет:

Как ясно, как ласково небо!
Как радостно реют стрижи
Вкруг церкви Бориса и Глеба!
По горбику тесной межи
Иду, и дышу ароматом
И мяты, и зреющей ржи.

(II. с.30)

Поэт как бы возвращается в «отчий дом»:

Итак, я вернулся, я – дома.
Так здравствуй, июльская тишь,
И ты, полевая истома...

(II, с.30)

Особенно отчетливо тема возвращения в отчий дом звучит в цикле «Родные степи». Возвратившись в отчий дом, поэт размышляет о прошлом и будущем России. Поэт связывает некоторые особенности личной жизни с пейзажными зарисовками, он выражает веру в будущее, в воскрешение. Это звучит в стихотворении «Предчувствие».

Ужели осень? Даль полей пуста,
Последний мотылек над нивой сжатой.
Напрасно грезит опьяниться мятой.
Но почему вдыхает май мечта?
И почему все громче, откровенней
О счастии шепчет вздох глухой, осенний?

[20] Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л. 1940. С.228.

(II, с.43)

В цикле стихов «В родных полях» все стихотворения объединены особым чувством любви к русской природе, которая представлена в многоцветье:

Дышат ирисы чуть внятно,
Дышит, скошена, трава...
Зелень, блеск, цветные пятна
Белизна и синева!

(II, с.275)

Брюсов любит одухотворять природу, у него природа действительно «дышит». В его произведениях редко можно встретить природное явление, в определенной степени не одухотворенное. Все стихотворения этого цикла овеяны глубокой грустью, в них чувствуется внутренняя опустошенность автора, его неудовлетворенность жизнью.

Но весьма характерно стихотворение «Снежная Россия», в котором превалирует белый цвет, наполняя стихотворение безысходной тоской:

За полем снежным – поле снежное,
Безмерно-белые луга;
Везде – молчанье неизбежное.
Снега, снега, снега, снега!

(II, с.269)

Вспоминая историю России и обращаясь к ней, Брюсов в стихотворении «Царьград» с гордостью пишет:

Трудна и далека дорога!
Столетия по ней мы шли.
Но до конца – уже немного,
И свет сияет – не вдали!
Царьград! Царьград! Путем Олега
Дойдем мы к берегам твоим,
Мы, кто в стране ночей и снега
Давно воздвигли Третий Рим![21]

Особый интерес Брюсова к русской истории, к образу Петра I, к русской природе позволяет нам говорить о том, что Брюсов в своем творчестве не «прошел мимо XVIII века из жизни России», что его увлекал образ Петра I, что он увидел в исто-

[21] Валерий Брюсов. Неизданное и несобранное. С.40.

рии России интересные факты, достойные отражения в художественных произведениях.

Э.С. ДАНИЕЛЯН

В.Я.БРЮСОВ И Д.С.МЕРЕЖКОВСКИЙ

Имена Брюсова, Мережковского, Гиппиус поставленные рядом, сразу вызывают ассоциации с их личными отношениями, связанными с изданием журнала «Новый путь» и разрывом Брюсова с Новым религиозным сознанием. Задача нашей работы имеет другую направленность – нам хочется проследить литературоведческий аспект их отношений, те взаимные оценки литературных произведений, которые они высказывали официально (в статьях и рецензиях) и неофициально (в письмах, в дневниковых записях).

О Д.Мережковском в советском литературоведении было очень мало исследований, его имя было под запретом из-за пребывания в эмиграции и ярко выраженной оппозиции по отношению к Советской России. Но одной из причин скудности информации о Мережковском была и его принципиальная позиция самому о себе ничего не сообщать (Им самим написана биография для книги: «Русская литература XX века». Под ред. С.А.Венгерова. (Т.I. М. 1914). Необычайную замкнутость Мережковского отмечала и его жена, З.Н.Гиппиус, посвятившая свои последние годы описанию жизни писателя, она пишет: «Он был не то, что «скрытен», но как-то неестественно закрыт в себе, и даже для меня... Его всегда занимало что-нибудь большее, чем он сам, и я не могу представить себе его, говорящего с кем-нибудь «по душам», интимно, о себе самом...»[1]

Мережковский не любил писать письма, они у него носят почти всегда деловой характер, он признавался, что «питал отвращение к этого рода обмену мнениями»[2]. В отличии от Брюсова и Гиппиус он не вел дневников, не делал никаких личных записей.

---

[1] Гиппиус З. Дмитрий Мережковский // Мережковский Д. 14 декабря. М. 1990. С.373.

[2] См.: «Лица». Биографический альманах. Вып.I. М. – СПб. 1992. С.180.

Мережковский остался в истории русской литературы как романист, хотя дебютировал он сборниками стихов, но его поэзия осталась наименее известной частью его творчества на сегодняшний день. На раннего Мережковского большое влияние оказал С.Надсон, он же способствовал вхождению поэта в литературные круги, познакомил с А.Н.Плещеевым, а одна из первых публикаций Мережковского-поэта состоялась в известном журнале «Отечественные записки». Первый сборник Мережковского, названный просто «Стихотворения» (1888), критики считали очень подражательным, усматривая в нем сильное влияние Надсона. Даже впоследствии, в большой статье «Д.С.Мережковский. Как поэт» Брюсов назовет раннего Мережковского «учеником Надсона», хотя сразу же отметит разницу между ними: «С самого начала Мережковский сумел взять самостоятельный тон. Когда вся «школа» Надсона, вслед за учителем, долгом почитала «ныть» на безвременье и на свою слабость, Мережковский заговорил о радости и о силе»[3].

Отмечая риторичность и напыщенность первой книги Мережковского, Брюсов видит в этом положительное начало, отличие от соратников Надсона, которые «именно риторики боялись больше всего».

Брюсов-критик считает «Стихотворения» лишь началом поэтической судьбы Мережковского, где следующие сборники «кажутся стройными вехами пройденного им пути»[4]. Тематика второго сборника стихов Мережковского – «Символы», - по его мнению, может быть обозначена как поиски Бога и преодоление страха смерти, а так же как поиски новых художественных форм («повесть в стихах»). Рецензенты-современники отмечали «подражание» Пушкину, а В.Буренин даже назвал поэму Мережковского «Смерть» пародией на Пушкина. Вслед за Пушкиным, Мережковский ввел в свои поэмы описание быта современного Петербурга. Именно образ города, созданый в этих поэмах, оценен Брюсовым как подлинное новаторство: «трагизм повседневного и поэзия города, все то, что должно было, через десять-пятнадцать лет, занять все умы, заполнить все книги, уже намечено в этом сборнике»[5]. Брюсов-критик считает, что вторая книга стихов Мережковского замечательна именно «разносторонностью своих тем», что это первый дар Мережковского на алтарь «вселенской культуры». Для Брюсова в «Символах» менее чувствительны «религиозные искания» поэта, правда книга открывается стихами «Бог», которого поэт чувствует везде, но «смысл этого признания был, вероятно, темен и для самого автора»[6].

Для нас важно обратить внимание и на тот факт, что Брюсов-гимназист именно в это время начал зачитываться Мережковским, отыскивая и записывая в свои тетради стихотворения поэта. По его собственному признанию, к началу 1890-х годов имя это становится ему «особенно дорого», а книга «Символы» делается его «настольной книгой». Начинающий поэт заучивает ее наизусть[7], а в своем «Дневнике» (1893) отмечает, что осенью 1892 года «взялся за Мережковского». Все начали читать «Символы»[8]. Брюсова привлекает широта диапазона книги Мережковского, и особенно нахождение в книге перевода стихотворения Э.По «Ворон». Текст этот, вслед за Мережковским, старшие символисты считали поэтическим credo новой поэзии. По мнению Брюсова, Мережковский был первым, кто приоткрыл ему завесу над новыми европейскими течениями в литературе.

Третий поэтический сборник Мережковского – «Новые стихотворения» – появился позже, уже в 1896 году; за период, отделяющий его от второго сборника, в мировоззрении Мережковского произошли значительные изменения, но мы их здесь не будем акцентировать, так как поэзия Мережковского в целом более традиционна, чем его проза. В той же рецензии, Брюсов справедливо замечает, что «третий сборник Мережковского гораздо уже по захвату тем, чем «Символы», но гораздо острее»[9]. Брюсов отмечает и изменения в мировосприятии поэта: «В «Символах» Мережковский почитал себя служителем каких-то

[3] Брюсов В. Далекие и близкие. М. 1912. С.59.
[4] Там же.
[5] Там же. С.60.
[6] Там же.
[7] Брюсов В. Из моей жизни. М. 1927. С.76.
[8] Брюсов В. Дневники. М. 1927. С.13
[9] Брюсов В. Далекие и близкие. С.60.

«покинутых богов», сейчас-же сам покинул этих богов и говорит о себе и своих соратниках.

Дерзновенны наши речи...[10]».

Критик считает главной отличительной особенностью поэзии Мережковского этого периода – «дерзновенность», отмечает его увлеченность «великими образами» – Титанов, Леонардо да Винчи, Микель Анджело и др. Образы «Любимцев веков» станут главенствующими не только в поэзии Брюсова, но и в поэзии русских символистов; на приоритет Мережковского в этой теме Брюсов так же обращает внимание в своей статье. В этом сборнике доминирует исповедальная лирика, причем, говоря о собственных переживаниях, Мережковский склонен распространять их на все поколение, то есть воспринимает свои чувства как присущие новой эпохе. Именно это позволило Брюсову назвать Мережковского «поэтом настроений общих», а назначением «новых стихотворений» он считает – «звать к радости, к силе, к наготе тела, к дерзанию духа» (С.61).

Более откровенно высказывается об этих стихах Мережковского Брюсов в письме к П.Перцову (20.03.96): «Главная особенность Мережковского – отсутствие тонких (подчеркнуто Брюсовым – Э.Д.) настроений. У него все громадно, словно у Микель-Анджело. У Мережковского все Титаны, цепи, бури, безумная свобода бесконечности. Иногда это потрясает, иногда, как во «Льве» и «Воле», - смешно. Я желаю бо́льшего»[11]. Брюсов в письмах делает замечания и более частного характера (19.11.95): «Стихотворение Мережковского мне не очень-то нравится, точно оно написано ради рифмы «вербе» и «ущербе»[12]. Четвертая книга Мережковского-поэта – «Собрание стихов» (1909) – появилась почти десять лет спустя, новых стихов в ней мало, это практически антология. В рецензии Брюсов подчеркивает, что выбор стихов, сделанный автором, придал ей и «новизну и современность», поэт включил лишь те стихи, которые отвечали его изменившимся взглядам, критик считает «Собрание стихов» – единственной в своем роде летописью исканий

[10] Там же. С.61.
[11] Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову М. 1927. С.69.
[12] Там же. С.49.

современной души, как бы дневником того, что пережила более чуткая часть русского общества за последнюю четверть века».

Поэтический период творчества Мережковского завершился к началу 1900-х годов, он совпал с изменениями в его мировоззрении. С мировоззренческим переломом связан не только отход от нового искусства, но и временный отход от литературы вообще. Брюсов с удивлением занес в «Дневник» слова Мережковского, сказанные в сентябре 1900 г. в Москве: «Вы знаете, до чего я дошел. Мне стихи чем-то лишним кажутся»[13]. В начале века Мережковский неуважительно относился к своему творческому наследию. По просьбе издателей он трижды перепечатывал избранные собрания своих стихов, а новые произведения публиковал редко. В том, что Мережковский как поэт сейчас почти неизвестен, он сам сыграл определенную роль. Тем больший вес имеют отклики Брюсова-критика на поэтические произведения Мережковского.

В начале века Мережковский работает в литературе очень активно и, конечно, все его произведения Брюсов оценивает и как читатель, и как критик. Особенно большое впечатление производит на него роман Мережковского «Смерть богов. Юлиан Отступник», хотя Брюсов не написал печатной рецензии на это произведение, но в дневниках, в письмах мы все время находим его отзывы. В письмах к П.Перцову он неоднократно высоко оценивает этот роман: «Мережковский блистательно опроверг меня. «Леда» и «Отверженный» (так Брюсов называет роман «Юлиан Отступник») показывают такое развитие таланта, какого я никогда не ожидал. «Отверженный» с каждой книжкой журнала делается все лучше и глубже... это действительно роман, эпопея, охватывающая всю жизнь эпохи, во всех слоях общества»[14]. Особенно много отзывов оставил Брюсов об окончании романа: «окончание выше похвал», «я могу сравнить с ним только «Саламбо», «окончание великолепно» и так далее (в письмах к П.Перцову, с.28, 29, 30 и т.д.). В письме к В.Станюковичу он называет «Отверженного» великим явлением

[13] Брюсов В. Дневники. С.98-99.
[14] Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову. М. 1927. С.22.

современной литературы»[15], резюмируя, что такого произведения русская литература не знала уже много лет.

К этому роману Брюсов обращается неоднократно, он перечитывает «Юлиана Отступника» в тот период, когда сам работает над романом «Алтарь Победы» и отмечает неточности в описании эпохи. Брюсов еще в письмах к П.Перцову замечал, что Мережковский подавлен множеством сведений, которые включил в роман, высказывает в письмах и теоретические обоснования к написанию романов с исторической тематикой, которые потом учитывает при написании собственных романов.

Самое начало XX века – время наиболее тесных и литературных и личных контактов Брюсова с Мережковским.

В этот период Мережковский ставил перед собой задачу «примирить» духовную и светскую интеллигенцию на религиозной почве. Его концепция «мистического христианства», нашла многочисленных поклонников и последователей в России, ибо многих прельщала идея живого общения по вопросам веры. К тому же Мережковский, Гиппиус и П.Перцов замыслили издавать журнал «Новый путь», а Брюсов в этот период не имел собственной трибуны и идея постоянного сотрудничества в журнале была для него очень привлекательной. Как известно, Брюсов был приглашен в качестве секретаря редакции журнала, на что он согласился не без колебаний. В феврале 1902 Брюсов пребывает в Петербурге, где он посещает и редакцию журнала и Религиозно-философские собрания, которые произвели на него значительное впечатление, о чем Брюсов пишет в заметке «Новое знаменательное движение» (по поводу лекции Мережковского)[16]. В ней он высказывает мнение, что Мережковского следует оценивать в связи с новым общественным движением и что надо «отказаться от чистого искусства»... «ради религии».

В «Дневнике» Брюсов отмечает, что хорошо говорил один Мережковский – «страстно, уклоняясь от схоластики», он видит и то, что «большинство пришло сюда, как на спектакль»[17].

[15] Лит. наследство Т.85. М. 1976. С.736-737.
[16] Русский листок. 1902. N 15. 22 февраля. Подпись – Аврелий.
[17] Брюсов В. Дневники. С.117.

В течение нескольких лет Брюсов проявлял несомненный интерес к неохристианству (см. переписку поэта с Мережковскими), что отразилось и в его критических статьях и в художественном творчестве. Отношения Брюсова с журналом «Новый путь» были недолгими, ведь еще до начала его издания он понял бесперспективность журнала такого типа, о чем писал в письме к Г.Чулкову (ноябрь 1902): «Около Мережковского возникает в Петербурге новый журнал «Новый путь», полулитературный (конечно, нового направления) и полурелигиозный богословский. Это «полу» его погубит»[18].

Брюсов очень скоро понял, что Мережковский не пропустит в журнал ничего, идущего вразрез с его мнением и учением; особые возражения вызвала у него ситуация, связанная с его статьей «Папство» («Новый путь». 1903. N 8). В письме к З.Гиппиус (август. 1903) Брюсов просит разобраться, к кому обращаться, когда все его статьи появляются в изуродованном виде, от кого зависит искажение его статей. Он резко замечает, что «вычеркивание конца «Папства» было для меня совершенно равнозначительно удару по лицу»[19]. Возмущение Брюсова было столь сильным, что ему сразу же пишет письмо с объяснениями сам Мережковский (вспомним, что он не любил писать письма). Невозможно не процитировать хотя бы отдельные фразы из этого фарисейского письма, в котором Дмитрий Сергеевич делает вид, что он вообще ничего не знает и что от него ничего не зависит: «Дорогой Валерий Яковлевич... очень огорчил меня инцендент с вашим «Папством». Мы сделали весьма энергичный запрос Егорову... А мы тут совсем не при чем. Конечно, я виноват тем, что живу в Луге, а не в Петербурге... К тому же «Петр I»... И вообще будьте снисходительны к нам, будьте подобрее к нам!... Право же делаем все, что только умеем»[20].

Брюсов быстро понял, что не подходит для «Нового пути» не только как политический обозреватель, он был оскорблен и как литератор, произведения которого не печатали на страницах этого журнала, который так и не стал литературным журналом.

[18] Чулков Г. Годы странствий. М. 1930. С.318.
[19] Российский литературоведческий журнал. 1994. N5/6. С.311.
[20] Там же. С.311, 312.

Брюсов-критик продолжает следить за литературной деятельностью Мережковского: он пишет и отдельные рецензии на его романы и статьи, бегло характеризует его произведения в своих обзорных статьях, причем делает это, даже не дожидаясь окончания произведений Мережковского. Так, в «Весах» за 1904 г. (NN 1, 3, 9) оцениваются отдельные главы романа «Петр и Алексей» (по мере их печатания). Вначале Брюсов-критик обращает внимание читателя на то, что это «не роман во французском смысле, в нем нет интриги, это эпопея – герой которой вся Россия», позднее он увидел и несовершенство романа; так, ему не нравится глава в форме дневника крон-принцессы Шарлотты, а лучшие страницы, по его мнению, – характеристика Петра, этой «сильной, самобытной личности». Подводя итог своим размышлениям (в N 9. С.49), рецензент констатирует, что роман не оправдал возлагавшихся на него надежд: «это добросовестная работа», «автор изучил эпоху», но «это сырой материал, не претворен в этом романе в художественное целое».

Мережковский не очень часто писал Брюсову, обычно в ситуациях критических, когда надо было что-то объяснить или оправдать, поэтому нельзя не обратить внимание на многочисленные письма ему же, в которых он очень настойчиво ставит вопрос о напечатании его статей «Чехов и Горький», «Гоголь и черт» (за 1905-1906 годы). Эти исследования вызвали неподдельный интерес у Брюсова-критика, появился его отзыв в «Весах» (1906, N 3-4). Характерно, что в этой рецензии Брюсов дает общую характеристику Мережковскому-писателю; очень бегло очерчивает его поэзию, оценивает его роман («Петр и Алексей»), «смену его миросозерцания», отмечает противоречия в развитии его идей. Особую трактовку получает и трактат Мережковского о Гоголе, критик считает борьбу с чертом «борьбой за истинную веру, за истинную науку, за истинное искусство». Брюсов определяет и место Мережковского в русской культуре – «Мережковский-писатель для взрослых», он ставит вопросы, а не повторяет старые, он писатель «европейский», а не местный, русский. Книги Мережковского – «для всего человечества, для всех веков».

Эта рецензия произвела большое впечатление на чету Мережковских, и Зинаида Николаева отмечает в одном из писем

особое впечатление этого отзыва на Мережковского – «Вам ринулся писать Дм.Сергеевич, тронутый вашей, действительно «умной» статьей о нем». А сам Мережковский пишет (12.04.1906) очень теплое, не свойственное его манере, письмо: «Дорогой Валерий Яковлевич, спасибо сердечное за умную благородно бескорыстную рецензию о «Черте и Хаме». Так обо мне редко пишут, а в России почти никогда... Надеюсь, что я вам отплачу той же монетой – напишу о поэте Брюсове статью достойную его»[21]. (Подобные обещания Мережковский дает неоднократно, но так и не написал ни одной серьезной работы о Брюсове).

Мережковский всегда предпочитал публиковать свои произведения в тех изданиях, где ему заплатят больше, о его переговорах насчет оплаты иногда даже неудобно читать. Брюсов хорошо знал это качество Мережковского, поэтому он предупреждает П.Б.Струве (12 сентября. 1910): «В делах коммерческих Мережковский любит вести себя по-коммерчески. Я думаю, что «поторговаться» с Мережковским не только можно, но и должно»[22]. Поэтому зашли в тупик и переговоры о возможности напечатать в «Весах» драму Мережковского «Павел I» (автор предпочел напечатать драму в издательстве М.Пирожкова), зато Брюсов как критик очень быстро откликнулся рецензией, весьма восторженной («"Павел I", быть может лучшее, что создал Мережковский как художник»). В отзыве Брюсов опять дает краткие характеристики Мережковскому-поэту и Мережковскому-романисту («слишком рассудочен, старается поучать читателя»). Брюсов старается точнее определить жанр «Павла I» - это «хроника» в том смысле, как применял это слово к своим созданиям Шекспир, отмечает отсутствие вымысла, «строгие исторические данные». Среди действующих лиц Брюсов особо выделяет образ самого Павла, подчеркивают его запутанный, неровный характер, полный противоречий. Критик оценивает драму по законам драматургических требований – число сцен, неправдоподобие некоторых ситуаций и т.д.[23].

---

[21] Литературоведческий журнал. 2001. N15. С.128.
[22] Литературный архив. Т.5. М.-Л. 1960. С.279.
[23] Весы. 1908. N 6. С.49-53.

Рецензия Брюсова – один из первых доброжелательных отзывов, и Мережковский торопиться поблагодарить его: «Отзыв ваш, как истинного и безупречного художника, имеет для меня очень большое значение». Мережковский уверяет в письме, что писал драму с любовью, а личность Павла ему довольно нравилась[24]. (22. V. 1908).

Как известно, эта книга Мережковского была конфискована и, конечно, Дмитрий Сергеевич очень жалуется на создавшуюся ситуацию, он предлагает Брюсову защитить его книгу, что помогло бы на процесе, а оправдание «Павла I» было бы важным прецендентом, который смягчил бы «дикий произвол цензуры».

Брюсов еще несколько раз в прессе откликался на произведения Мережковского, рецензировал его драму «Будет радость»[25], вступил в полемику по поводу оценки произведений Тютчева[26]. Статья Брюсова «Разгадка или ошибка?» выявила многочисленные недочеты, объясняя их тем, что Мережковский пользовался устаревшей биографией поэта, составленной И.С.Аксаковым. Тон статьи Брюсова далек от пиетета, отношение его к Мережковскому давно изменилось, о чем свидетельствуют многочисленные резкие замечания в письмах к современникам – П.Перцову, А.Белому, Н.Минскому и др.

Несмотря на изменившееся отношение к Мережковскому, Брюсов внешне всегда лоялен с «собратьями по перу», чего нельзя сказать о Мережковском, который в письмах и в устных высказываниях высоко оценивает творчество Брюсова, все время обещает написать о нем как о глубоком и истинном поэте, но так и не выполняет своих обещаний. По свидетельствам Брюсова, зафиксированным в «Дневнике», Мережковский высоко оценивает его стихотворение «Демоны пыли», говорит ему комплименты (С.96), пишет ласковые письма, называет «дорогой» и подписывается «ваш» (С.107). В своей известной статье «Асфодели и ромашка»[27] Мережковский уделяет Брюсову всего один

[24] Литературоведческий журнал. 2001. N 15. С.202.
[25] Утро России. 1916. N 35. 4 февраля.
[26] Русская мысль. 1914. N 3. Отд. II. С.16-19.
[27] Речь. 1908. N 71. 23 марта.

абзац, да и то очень противоречивого смысла. Процитировав известное четверостишие Брюсова из стихотворения «Поэту» (1907), критик дает к нему прямо противоположные комментарии, хотя и признает: «Брюсов – истинный поэт, но если он решит окончательно, что

Все в жизни лишь средство
Для ярко певучих стихов –

то не только жизнь, но и поэзия Брюсова кончена». Эти строки не дают покоя Дмитрию Сергеевичу и в одном «исповедальном» письме (28.12.1908), в котором он признается, что «иногда хочется ничего не писать, совсем умолкнуть». Он вновь цитирует эти строки и добавляет: «Я с вами совершенно согласен». Мережковский признает, что не смог «охарактеризовать Брюсова-поэта в своих поверхностных словах». «Я знаю, – пишет Мережковский, – что человек Брюсов неизмеримо глубже, чем поэт Брюсов. Поэтому поэт так и глубок»[28]. Он вновь заверяет Брюсова, что «хочет написать ту старую, в уме моем уже готовую статью – «Ковач стали». Но для этого нужна тишина, сосредоточенность. А тишины-то и нет».

Мережковский не написал статью о Брюсове, хотя продолжал следить за его творчеством: в письмах к Брюсову он замечает, что с нетерпением ждет окончания «Огненного ангела» и ругает Эллиса и других поэтов, которые «не видят вашей глубины, даже поэтической». Постепенно интенсивность их переписки снижается, хотя письма Дмитрия Сергеевича носят достаточно исповедальный характер. Нельзя не отметить и совместного письма Мережковского и З.Гиппиус, адресованного Брюсову после смерти Н.Львовой (14.12.1913). Как вспоминает З.Гиппиус в своем очерке («Одержимый»), Брюсов мало с кем виделся в Петербурге после своего отъезда из Москвы, но как только он зашел в дом к Мережковским, они поняли, что «это другой Брюсов. Это настоящий, живой человек. И человек – в последнем отчаянии». В совместном письме Мережковские пытаются успокоить поэта: «Помните, что мы помним вас всегда.

[28] Литературоведческий журнал. 2001. N 15. С.214. (Подчеркнуто Д.С.Мережковским).

Приветствуем нежно, есть в судьбах наших общее, и мы оба этого никогда не забудем»[29].

Хочется обратить внимание на последнее из известных нам писем Мережковского к Брюсову, которое написано после революции, 25 мая 1919 года. Оно носит вполне официальный характер, и в нем, конечно, чувствуется вся тяжесть положения, в котором оказалась русская интеллигенция в те годы: «Глубокоуважаемый Валерий Яковлевич! Я сейчас нахожусь в очень тяжелом положении. Зин. Ник. больна, и я себя чувствую плохо. Это следствие страшной зимы, проведенной в холоде и голоде... Я слышал, что Вы участвуете в Лит. коллегии или Комиссии (не знаю точного названия), которая заведует изданием русских книг. Не сочтете ли возможным взять одну (сверху вставка – «или несколько» – Э.Д.) из моих книг, а также Зин. Ник. Вы оказали бы нам очень большую услугу. Я заранее согласен на все условия. Сообщите ответ через З.И.Гржебина. Прилагаю список свободных книг. Сердечный привет. Д.Мережковский»[30].

Как известно, в 1920 году Мережковские эмигрировали из России, их личные отношения с Брюсовым прервались. Анализ высказываний Мережковского и З.Гиппиус о Брюсове в эмигрантской печати сейчас не входит в нашу задачу.

В современном литературоведении утвердилось определенное мнение о их литературных взаимоотношениях. Н.Богомолов высказал эту устоявшуюся точку зрения в примечаниях к статье Брюсова «Черт и хам»: «Брюсов исключительно высоко расценивает роль Мережковского как теоретика, более прохладно оценивает его прозу, и уж совсем холодно – поэзию»[31]. Позволим себе не согласиться с этим очень распространенным суждением, нам кажется, что приведенные нами факты позволяют сделать вывод о достаточно высокой оценке

[29] РГБ. Ф.386. Карт. 94. ед.хр.45.
[30] Там же.
[31] Брюсов В. Среди стихов. М. 1990. С.675.

Брюсовым творчества Мережковского, в частности, его поэзии, а отзывы о романах Мережковского с исторической тематикой позволили Брюсову учесть его опыт в работе над собственными произведениями.

С.Э. НУРАЛОВА

В.Я.БРЮСОВ – ПЕРЕВОДЧИК Т.МУРА И ДЖ.Г.БАЙРОНА

Как известно, XX век – «золотой век» в истории русского художественного перевода. Расцвет стихотворного перевода во многом обусловлен тем, что у истоков его стояли В.Я.Брюсов и А.А.Блок. Краткий экскурс в историю художественного перевода в России XIX века поможет яснее представить заслуги Брюсова-переводчика, этого «многоопытного Одиссея», по меткому замечанию М.А.Лозинского, «посетившего… все побережья мировой литературы».[1] Начиная с 1820-х годов переводная художественная литература играла в России довольно большую роль. Н.Г.Чернышевский считал ее неотъемлемой частью отечественной литературы. «До самого Пушкина она была несравненно важнее оригинальной. Да и теперь еще не так легко решить, взяла ли над нею верх оригинальная литература», – писал критик в 1857 году в статье о русских переводах Шиллера.[2]

Особое значение переводная беллетристика приобрела в годы «мрачного семилетия» (1848-1855). «Творческий период», по определению М.П.Алексеева,[3] характеризовался, в основном, борьбой двух противоположных принципов: свободным переводом-подражанием, вольно трактующим идейно-художественное содержание подлинника (школа Жуковского) и переводом «реалистическим», стремящимся к правдивому и точному воспроизведению «духа» и формы подлинника. Выработка критериев адекватных переводов проходила большей частью на материале поэзии. В прозаических переводах зачастую господствовал тот

[1] Мастерство перевода. М. 1959. С. 391

[2] Чернышевский Н.Г. Полное собрание сочинений. В 15 т. М. 1948. Т.4. С.503, 504.

[3] Алексеев М.П. Проблемы художественного перевода // Сборник трудов Иркутского гос. ун-та. Т.VIII. Вып.I. Педагог. ф-т, часть методическая. С.149-196.

«серый переводческий жаргон», который стал «истинным проклятием нашей словесности», по словам К.И.Чуковского.[4]

Переводчики второй половины XIX века, в частности П.И.Вейнберг, выдвигали на первый план «тождественность впечатления», производимого подлинником и оригиналом.[5]

Все лучшее, созданное в области перевода, органически входило в русскую литературу, как отмечал А.В.Федоров.[6] К концу XIX века русская литература сама уже занимала одно из главных мест в общеевропейском культурном контексте, и рост «самосознания» способствовал выделению переводной литературы в особую область. Новые переводы (в этот период заново переводятся многие выдающиеся произведения европейской литературы) уже не играют прежней существенной роли в культурной жизни России, и создание их происходит на новом художественном языке, нормы которого определяются литературой отечественной и «подчиняются» ей.[7]

П.И.Вейнберг (1831-1908) как бы завершал русский художественный перевод XIX века. Теоретические декларации Вейнберга восходили к суждениям о переводе В.Г.Белинского, Н.А.Добролюбова, И.С.Тургенева, М.Л.Михайлова, обобщали их и сводили воедино. Значительно расширившемуся и демократизировавшемуся кругу читателей нужны были достоверные, добросовестные переводы, по возможности полные, передающие достоинства и недостатки оригиналов, сохраняющие национальный, исторический колорит, не отягощенные формалистическим буквализмом или излишней русификацией. Главным считалось передать словесное содержание, а не форму произведения.

[4] Чуковский К.И. Высокое искусство: О принципах художественного перевода. М.1964. С.280-281.

[5] Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX века. Л. 1985. С.278.

[6] Федоров А.В. Русские писатели и проблемы перевода // Русские писатели о переводе. XVIII-XXвв. Л. 1960.С.6

[7] Коренева М.Ю. История русской переводной литературы сквозь призму развития русского литературного языка // RES TRADUCTORICA. Перевод и сравнительное изучение литератур. СПб. 2000.С.98

Теоретические взгляды Вейнберга подверглись критике В.Брюсова и А.Блока. «Многие старые переводы, пользующиеся общепризнанной репутацией, при сравнении их с подлинником, не удовлетворяли нас, – писал Брюсов. – Так, например, перевод «Сарданапала», сделанный почетным академиком П.Вейнбергом, показался нам холодным и вялым. П.Вейнберг не потрудился передать форму байроновских стихов…разбавлена водой вся трагедия».[8] А.Блок в докладе «Гейне в России», прочитанном на заседании редакционной коллегии издательства «Всемирная литература» 25 марта 1919 года, говорил о переводческом поколении Вейнберга: «…именно они … установили прочную традицию, которую расшатать необыкновенно трудно. Ее не расшатала даже великая русская революция».[9] Правда, в том же году Блок справедливо писал о том, что Вейнберг «предъявил совершенно правильные требования к переводу в своей рецензии о переводе «Дон-Жуана» Байрона Козловым в 1889 году».[10]

Брюсов, во многом наследник и продолжатель демократической традиции в русской переводческой мысли XIX века, поставил задачу «расшатать» старую переводческую школу Вейнберга. Он ратовал за максимальную близость к подлиннику, за тщательное воссоздание словесной и ритмико-синтаксической структуры произведения, указывал на недопустимость разрушения строфического строя, внешней поэтической формы. Брюсова всегда отличала удивительная скромность в оценке своих поэтических переводов. «По моему крайнему разумению, перевод только что «сносен», – писал Брюсов о своем переводе байроновской «Оды к Наполеону». – Избранный мною размер не передает ритма подлинника, много сильного, в английском вкусе сложного, – опущено или грубо упрощено. Утешает меня только то, что общий тон оды, кажется, передан верно…»[11] Редкая скромность и огромная самокритичность Брюсова-переводчика

[8] О книгах // Весы. 1905, NN9-10. С.103. Подп. Гармодий.
[9] Блок А.А. Собр.соч. Т.6.С.123.
[10] Там же. С.122
[11] Соколов Н. В.Я.Брюсов как переводчик (Из писем поэта) // Мастерство перевода. М. 1959. С.379.

поучительны и много говорят о его человеческом и творческом облике. Умение быть скромным для переводчика, как часто отмечалось исследователями, не менее трудное, чем умение быть дерзким.

Уже в ранней юности Брюсов интересуется английской поэзией. Изучение английского языка начинается позже, с лета 1895 года. Внимание Брюсова привлекают главным образом Шекспир, Байрон, Шелли, Т.Мур, прерафаэлиты и последующие школы «новой поэзии».

Томас Мур (1779-1852), друг и биограф Байрона, снискал в России не меньшую популярность, чем его прославленный современник.[12] Среди переводчиков Т.Мура в России выделяются М.Ю.Лермонтов, А.А.Фет, И.А.Бунин, К.Д.Бальмонт, В.Я.Брюсов, А.А.Курсинский, Л.Л.Кобылинский (Эллис) и др. Если поначалу Мур воспринимался преимущественно как поэт революционный, то на рубеже XIX- XX столетий для русских поэтов, особенно символистов, более привлекателен Мур – автор лирических стихов, отличающихся изысканностью в поэтике, элегичностью и мелодичностью. Обращение Брюсова к Муру, «поэту вовсе неинтересному», по собственному признанию Валерия Яковлевича в одном из писем к П.П.Перцову[13], возможно, было стимулировано полемикой с А.А.Курсинским.

А.А.Курсинский (1873-1919) – поэт, переводчик, журналист, в свое время достаточно заметная фигура в символистском движении. Друг Бальмонта и Брюсова, он выпустил в свет сборники «Полутени» (М. 1896), «Стихи» (М. 1902), «Сквозь призму души» (М. 1906). Еще будучи студентом славяно-русского отделения историко- филологического факультета Московского университета, Курсинский был приглашен летом 1895 года в Ясную Поляну в качестве репетитора сына Л.Н.Толстого – Михаила. В свой сборник «Полутени» Курсинский, владевший несколькими европейскими языками, включил десять переводов из Т.Мура. Брюсов оценил переводы довольно высоко за близость

[12] О восприятии Мура в России см.: Алексеев М.П. Томас Мур и русские писатели XIX века // Лит. наследство. Т. 91. Русско-английские литературные связи (XVIII-первая половина XIX века). С. 657-789.
[13] Лит. наследство. Т. 91. С.785.

к подлиннику, хотя и отмечал неточности, некоторые неудачные грамматические конструкции, словесные образы[14]. Возможно, творческое состязание с Курсинским, увлеченность техникой стиха в переводе стали причиной обращения Брюсова к двум стихотворениям Мура, которые были переведены в течение недели в ноябре 1894 года.

Это – стихотворения «Шепот, звезд далеких взгляд» из цикла «Мелодии разных народов» и «Где ты, мелодия» (Стихи разных лет). Приведем одну строфу оригинала первого стиха «Joys of Youth, How fleeting!» и соответствующие строфы переводов Брюсова и Курсинского. Заметим, что существуют еще два русских перевода того же самого стихотворения, выполненные В.Луниным и С.Степановым.

Joys of Youth, How fleeting!
(Portuguese Air)
Whisperings, heard by wakeful maids,
To whom the night-stars guide us;
Stolen walks thro' moonlight shades,
With those we love beside us,
Hearts beating,
At meeting;
Tears starting,
At parting;
Oh, sweet youth, how soon it fades!
Sweet joys of youth, how fleeting![15]

В.Брюсов[16]	А.Курсинский.[17]
Шепот, звезд далеких взгляд	Шепот ласки в тишине,
И рядом взгдяд смущенный;	Любви невинной грезы,
В час свиданья сонный сад,	Встреч заветных при луне
Луною озаренный.	Восторги, трепет, слезы,
И речи	И радость
При встрече,	Свиданья,
И муки	И горечь
Разлуки -	Прощанья…

[14] Лит. наследство.Т. 98. Кн 1. С.300-302.
[15] Мур Т. Избранное. Сост. Л.Володарская. М. 1986. С.268.
[16] Там же. С.269.
[17] Там же. С.478.

Как мгновенья, дни скользят,	И юность летит в заколдованном
И слишком кратки счастья	радужном сне,
звуки.	Летит, унося упованья.

Обратим внимание, что оба переводчика отказались от передачи заглавия стихотворения. Как считает Л.Володарская, Брюсов «совсем немного отходит от оригинала», особенно во второй строфе, «усиливает элегическую основу стихотворения, в музыкальной стихии которого тонет даже самая робкая попытка какой-либо другой интерпретации»[18]. Перевод Курсинского ближе к оригиналу. М.П.Алексеев объективно и справедливо указывал, что переводы Курсинского отличаются напевностью, известной ритмической изощренностью, приподнятым эмоциональным тоном, в них отсутствуют банальные фразеологические штампы.[19] Сравнения вышеприведенных переводов с фрагментами из переводов В.Лунина и С.Степанова, соотносящихся с оригиналом, но не совпадающих с ним полностью, наглядно иллюстрируют утверждение Алексеева.

В.Лунин.[20]	С.Степанов.[21]
Сердечные речи	Свиданья-
При встрече,	Лобзанья;
Жестокие муки	Прощанья-
В разлуке.	Рыданья!
Где вы, дни юности хмельной?	Ах, свежесть юности, постой!
Вы от меня далече!	Как скоро увяданье!

Сам Брюсов считал, что Курсинский «безжалостно подражал» К.Д.Бальмонту, заимствуя у него «блистательную отделку стиха, щеголяние рифмами, ритмом, созвучиями».[22]

Но, критикуя Курсинского за подражательность и половинчатость творческой позиции, летом 1895 года В.Брюсов тем не менее оценивал его поэтическое творчество высоко: «Полутени» полусимволиста г-на Курсинского… появятся осенью, и

[18] Там же. С.40.
[19] Лит. наследство. Т. 91. М. 1982. С.785.
[20] Мур Т. Избранное. С.479.
[21] Там же. С.480.
[22] Лит. наследство. Т. 91. С.784.

многие стихотворения из них мне кажутся очень значительными».[23]

На рубеже XIX и XX столетий два выдающихся поэта своего времени – Брюсов и Блок – обратились к творчеству Байрона. Если Блоку импонировали стихи, в которых сильнее было лирическое начало, то Брюсову ближе оказался классицистический Байрон, создатель торжественных, величественных и пафосных строф. В конце 1903 года Брюсов получил предложение от С.А.Венгерова выполнить перевод некоторых произведений Байрона для готовящегося издания Брокгауза и Эфрона (серия «Библиотека великих писателей»). В ответном письме 21 декабря 1903 года Брюсов сообщал о своем согласии и некоторых предпочтениях из Байрона, «который когда-то был… любимейшим поэтом».[24] При переводе Байрона, подчеркивал Брюсов, помимо «прилежания и внешнего уменья писать стихи», достаточных для перевода шекспировских сонетов, «требуется и еще нечто, уже не зависящее от воли». Поэмы Байрона Брюсова не привлекали. Приняться за них, по собственному признанию, Брюсов боялся: «Поэмы Байрона большей частью «рассказы в стихах», а мы, современные поэты, как-то совершенно утратили власть над этой формой стихотворчества». Из лирики Брюсова особенно притягивали знаменитые оды к Наполеону и к Венеции («…всегда были моими любимцами»), некоторые последние стихи Байрона и несколько стихотворений из «Часов Досуга». «Идеалом было бы переводить Байрона языком пушкинского времени», – писал Брюсов Венгерову 27 мая 1904 года,-но это не так-то легко».

Для Брюсова-переводчика очевидно, что языковая дистанция между Шекспиром и Байроном уже не столь ощутима, как для языкового сознания в России, к примеру, первой трети XIX века. Брюсов стремился так или иначе стилизовать свои переводы из Байрона «под старину» (в самом оригинале немало архаизмов), пытался вводить архаизмы «мнить», «багрить», «лестно ль?» и т.д., а некоторые устарелые слова, как «злато»,

[23] Лит. наследство. Т 98. Кн.1.С.270.
[24] Мастерство перевода. М. 1959. С.373.

«брег», «волить», устранял из перевода «Оды к Наполеону». Поэт-переводчик сознавал, что в своей стилизации он не может зайти слишком далеко, чтобы не перейти языкового предела «понятности». Переписка с Венгеровым показывает, как высоки требования, предъявляемые Брюсовым к собственному переводческому творчеству, как самокритичен он в определении своих удач и безжалостен к своим промахам. Мучительно трудно достигал Брюсов того, чтобы стих в переводе звучал вольно и плавно. «Первой моей заботой было, чтобы Ода представляла и по-русски самостоятельный интерес, чтобы ее можно было читать, забыв, что это перевод, – писал Брюсов 27 мая 1904 года – Каждый раз, когда надо было выбирать между легкостью оборота речи или даже красивостью образа и близостью к подлиннику,-я жертвовал вторым, близостью». Следуя своим переводческим принципам, Брюсов старался максимально близко и тщательно воссоздавать оригиналы, но убеждение, что «передать адекватно в стихах стихи – задача неисполнимая», нарастало. Брюсов позволял себе переставлять стихи, иное договаривать или опускать. «В двух-трех местах у меня есть стихи, которых совсем нет у Байрона, – признавался он.– Несмотря на то, я не считаю свой перевод «вольным», но точным, верным. Все перемены, прибавления, опущения сделаны не по произволу, а обдуманно». Брюсов сознавал, что перевод может обесцветить подлинник, сделать его «мертвым слепком», и чтобы этого избежать, «красочные отсебятины» переводчика неизбежны. Самое главное условие состоит в том, что «отсебятины» должны быть в духе и стиле оригинала.

Приведем в качестве примера одну строфу из оригинала «Ode to Napoleon Buonaparte» и перевода Брюсова. XVIII строфа перевода не совсем близка к оригиналу, но она демонстрирует то «самое серьезное отношение» к делу, которое ставил себе в заслугу Брюсов. В этой строфе ощутимо желание, чтобы Ода и по-русски представляла самостоятельный интерес, в ней отчетливы реминисценции и аллюзии, столь дорогие русскому читателю.

Byron [25]	Брюсов[26]
But thou forsooth must be a King	Но низкой жаждой самовластья
And don the purple vest,	Твоя душа была полна.
As if that foolish robe could wring	Ты думал: на вершину счастья
Remembrance from thy breast.	Взнесут пустые имена!
Where is that faded garment? where	Где ж пурпур твой, поблекший ныне?
The gewgaws thou wert fond to wear,	Где мишура твоей гордыни:
The star, the string, the crest?	Султаны, ленты, ордена?
Vain forward child of Empire! say,	Ребенок бедный! Жертва славы!
Are all thy playthings snatched away?	Скажи, где все твои забавы?

Чтобы приблизить перевод к оригиналу, Брюсов, как явствует из письма к С.А.Венгерову от 8 апреля 1904 г., прибавил стопу в коротких строчках и уравнял все стихи. Расположение рифм поэт сохранил, а чередование более длинных и более коротких стихов заменил чередованием мужских и женских стихов, отсутствующим в подлиннике.

Для русского читателя легко узнаваемы пушкинские реминисценции: «жажда самовластья», «жертва славы» восходят к стихотворению «К Чаадаеву». Строфа пронизана и толстовским «антинаполеоновским» пафосом. Брюсов как бы предвосхитил дискуссии XX века о том, должен ли перевод восприниматься как оригинал или он должен учитывать требования современных читателей. Переводы Брюсова подчас содержат существенные смысловые расхождения с оригиналом, но сохраняют звуковую и грамматическую системы, куда можно отнести ритм, интонацию, синтаксис и пунктуацию. Брюсов показал, как многообразен труд переводчика и как сложно возвести мосты, свя-

[25] Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. Сост. Гиндин С.И. М. 1994. С.598.
[26] Там же. С.599.

зующие мир одной литературы с миром другой литературы и культуры, как ответствен выбор между творческой смелостью и капризом в переводе.

К.Г. БЕДЖАНЯН

СТИХОТВОРЕНИЕ К.ДЖ.РОССЕТТИ «ПЕСНЯ» В ПЕРЕВОДЕ В.Я.БРЮСОВА

Перевод стихотворения Кристины Джорджины Россетти[1] – одно из проявлений интереса В.Брюсова к поэзии английской школы прерафаэлитов, которую он открыл для себя в 1890г. В своей «Автобиографии» Брюсов отметил, что английских прерафаэлитов и «школу Теннисона» он считает первооткрывателями послеромантической эпохи в европейской поэзии.[2]

Кристина Россетти – одна из важнейших фигур поэтического мира Британии XIX века. Ее творчеству присущи скрытность, завуализированность чувств – читатель сам должен проникнуть под завесу этой замкнутости, чтобы обнаружить их. Лирическая героиня – личность уединенная, задумчивая, овеянная скромностью женских чувств и религиозной строгостью. В ее поэзии можно встретить множество стихов, представляющих минутные эффузии ее души.

Религия занимает центральное место в ее творчестве. Поэтесса мечется между серьезными нравственными мыслями с одной стороны и пылким, не нарушающим покой души, мистицизмом, – с другой. Несмотря на преобладание религиозных мотивов в ее поэзии, все же лучшие стихотворения не посвящены этой теме. Внутренняя жизнь лирической героини нам представляется в виде гордой, страстной, чистой души, познавшей все чувства, в том числе и земную любовь, но никогда полностью не поддавшейся ни одному из них.

[1] Биографические сведения о Кристине Россетти даются по книгам: New Poems by Cristina Rossetti: Edited by William Michael Rossetti. Macmillian and Co. New York. 1896. P.VII-XIV; The Portfolio Monographs on Artistic Subjects. Edited by P.G. Hamerton. Macmillan and Co. New York. 1894. P.92; Английский сонет XVI-XIX веков. М. 1990; Антология новой английской поэзии. Вступительная статья и комментарии М.Гутнера, Ленинград. 1937. С.430.

[2] Подробнее об этом см.: Гиндин С. Комментарий // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. Сост. С.И.Гиндин. М. 1994. С.854.

Россетти не старалась скрыть терзавшие ее душу чувства страха одиночества и смерти. Наоборот, ее лирика – зеркало меланхолии человеческой души. А ее сонеты[3] привлекают цветистостью и элегической мягкостью. Очарование художественной самобытности Россетти заключается в благородстве ее души, не скрывавшейся за маской красноречия и всегда правдиво изображавшей внутренний пыл ее чувств.

Быть может, именно это обстоятельство привлекло Брюсова к переводу стихотворения «Песня» из сборника «Базар гномов», к осуществлению которого, судя по дате в автографе, он приступил 5 октября 1901 г. К переводу была приложена справка, в которой Брюсов отметил, что «…первые ее (Россетти – К.Б.) стихи проникнуты глубокой грустью; позднее она перешла к религиозным темам».[4]

Рассмотрим тексты оригинала и перевода[5] прежде всего с точки зрения их структурно-семантической организации.[6]

When I am dead, my dearest,	Когда умру, над прахом
Sing no sad songs for me;	Не трать, мой милый, слез.
Plant thou no roses at my head,	Не надо кипарисов,
Nor shady cypress tree:	Не надо алых роз.
Be the green grass above me	Холодным, влажным дерном
With showers and dewdrops wet;	Покрой больную грудь,
And if thou wilt, remember,	И, если хочешь, – помни,
And if thou wilt, forget.	А хочешь – позабудь.
I shall not see the shadows,	Я не увижу теней,

[3] Известно более 60 сонетов, среди которых выделяются два цикла: 14 сонетов Monna Innominata A Sonnet on Sonnets и 28 сонетов Later Life: «Double Sonnet of Sonnets». Сонет появляется в творчестве поэтессы с 1848 г., т.е. в самом начале ее пути. К.Россетти использует английский сонет, так называемую «wave form», когда эмоция и мелодия стиха как бы нарастают к концу октавы и антифонически отступают в секстете; как и в мильтоновском сонете нет разделения октавы и секстета. См.: Английский сонет XVI-XIX веков. М. 1990. С. 684.

[4] Приложение к газете «Русский листок». 26 янв. N 26. 1903. С.52.

[5] Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. Указан. изд. С.615.

[6] Нам не удалось обнаружить данное стихотворение в переложении на русский язык у других переводчиков для проведения сравнительного анализа.

I shall not feel the rain;	Я не услышу гроз
I shall not hear the nightingale	И соловьиной песни,
Sing on, as if in pain:	Как будто полной слез.
And dreaming through the twilight	Во мраке беспредельном
That doth not rise nor set,	Хочу я потонуть.
Haply I may remember,	Ты только, сердце, помни…
And haply may forget.	А лучше – позабудь

Строфическое деление стихотворения соответствует его тематическому делению: два восьмистишия, где в первом оптимистические предсмертные наставления лирической героини придают свежесть, даже какую-то игривость всей октаве, тогда как во втором восьмистишии проскальзывает ощущение покинутости, тоска и жалость героини к себе. В переводе утрачено это чувство четкой разграниченности между темами двух восьмистиший. Постепенность перехода наставления в просьбу находит свое отражение и в синтаксическом строении стихотворения: две темы – два сложноподчиненных распространенных предложения. В переводе Брюсов сохранил два восьмистишия, но вместо двух синтаксических предложений мы встречаем семь.

Следует отметить, что и изменение форм глаголов указывает на факт перехода наставления в просьбу. Если в первой октаве все глаголы (кроме сказуемого придаточного) в повелительном наклонении (таблица 1), то во второй уже встречаются глаголы в будущем и настоящем времени (таблица 2). Сравним:

Таблица 1

sing	не трать
plant	не надо
be	не надо
remember	покрой
forget	помни
	позабудь

Таблица 2

shall not see	не увижу
shall not feel	не услышу
shall not hear	хочу потонуть
doth not rise nor set	помни
may remember	позабудь
may forget	

Как видно из таблиц, переводчик не в полной мере сохранил грамматическую конструкцию предложений. Итак, первое восьмистишие оригинала состоит из сложноподчиненного предложения с одним придаточным времени (when) и двумя придаточными условия (if…, if…). Главное предложение распространенное, односоставное, определенно-личное с бессоюзной связью. В переводе вместо сложноподчиненного – три предложения, из которых первое сложноподчиненное с придаточным времени (когда). Главное предложение здесь тоже односоставное, определенно-личное (сказуемое в повелительном наклонении – не трать). Переводчик сохранил обращение: my dearest – мой милый, – правда, переставив его в середину второго стиха. Второе предложение односоставное, безличное; третье – сложноподчиненное с двумя придаточными условия. Главное предложение – распространенное односоставное неопределенно-личное с союзной связью.

Второе восьмистишие представляет собой сложную синтаксическую конструкцию как с союзной (сочинение and и подчинение as if), так и с бессоюзной связями; в третьем предложении встречается придаточное изъяснительное (twilight – that). Переводчик разделил данную конструкцию на четыре предложения, сохранив подчинительную связь в первом (как будто). Второе предложение – простое двусоставное с обращением (сердце). Четвертое – односоставное определенно-личное повелительное предложение. Следует отметить, что, если в оригинале есть четыре подлежащих, то в переводе их три.

Рассмотрим тексты с точки зрения строфики и метрики.

У Россетти мы встречаем трехстопный ямб, а четырехстопный только в третьем стихе первой строфы и в третьем стихе второй строфы. Брюсов все стихотворение перевел трехстопным ямбом, чередуя двухсложные клаузулы первого, третьего, пятого, седьмого, девятого, одиннадцатого, тринадцатого и пятнадцатого стихов с односложными соответственно во втором, четвертом, восьмом, десятом, двенадцатом, четырнадцатом и шестнадцатом. Во всем стихотворении мы встречаем девять случаев пиррихия (пять в первом восьмистишии и четыре во втором). В переводах их тоже девять, правда, два в первом и семь во втором. Но, следует отметить, что Брюсов в точности

повторил пиррихий первых трех строк второго восьмистишия, что помогает читателю воспринять звукопись английского варианта и не акцентировать личностные чувства. Для Россетти важнее, чтобы внимание читателя с подлежащего (Я) было перенесено на сказуемое (не увижу, не услышу). И это блестяще передано Брюсовым.

В оригинале встречаются три случая переброса конца строки стиха в начало следующей (enjambment). Переводчик сохранил их:

...grass showers…	with	…дерном покрой…
…nightingale sing…		…песни полной слез…
…twilight that…		…во мраке хочу…

Переводчик сохранил чередование женской и мужской рифм оригинала, хотя у Брюсова несколько осложненная система рифмовки, так называемая «скользящая кватерна». Так как рифмы плавно переходят из первого восьмистишия во второе, мы рассмотрим их без отрыва. Между рифмами «а» расстояние в три и семь строк, между «б» и «г» сначала одна строка, затем пять и снова одна строка, между «д» по три строки. Изолированными остаются рифмы «в» и «е», как бы вклинившиеся в общую канву стихотворения, усиливающие тем самым эффект «рифменного ожидания». Отметим, что в оригинале таких изолированных рифм встречается четыре, но на слух они едва различимы, так как разбросаны по всему стиху. Примечательно сохранение переводчиком и тавтологической рифмы оригинала (*remember – forget; помни – забудь*); такова его схема:

Оригинал:	a b c b b c d c e f g f h c d c
Перевод:	а б в б а г д г е б г б а г д г

У Россетти встречаются архаичные *thou, wilt, doth, haply*, послужившие общей ностальгически-приподнятой теме стихотворения, не нашедшие отражения в переводе. Но Брюсов достиг этой цели привнесением некоторых фраз (*алых роз, холодным влажным дерном покрой больную грудь, полной слез, во мраке беспредельном хочу я потонуть*). К сожалению, переводчик не вполне точно передал смыслы слов *wilt* и *haply*. В «Новом большом англо-русском словаре» *wilt*[7] переведено как вянуть, покинуть (о раст.); слабеть, никнуть падать духом; губить (цветы и т.п.); гасить (энтузиазм и т.п.); арх. 2-е л. ед. ч. наст. вр. гл. will, т.е. выражает стремление, намерение, склонность, просьбу. Значение слова *haply*[8] – случайно, возможно.

В оригинале поэтесса выражает просьбу-разрешение помнить-забыть при условии, если «поникнешь, падешь духом», а не просто при желании «если хочешь». В конце второй октавы эта просьба переходит уже в догадку – предположение: «возможно, я могу помнить и, возможно, я могу забыть». Переводчик же вероятность передал в форме повелительного наклонения, с внесением обращения «сердце», отчего изменилась экспрессивная окраска стиха: условие приобрело форму приказа. Об этом свидетельствует и восклицательный знак в конце предложения, изменивший всю спокойно-размеренную тональность оригинала.

Такое «излишество» вполне соответствует концепции Брюсова о переводе. Как он пишет: «Внешность лирического стихотворения, его форма образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника,– таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков… Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно – немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода».[9] Из всего вышесказанного следует, что Брюсов, сохранив размер, ритм и движение стиха, в некоторой степени пожертвовал его стилем. Но эта жертва оправдана. Как пишет В.С.Виноградов: «Полного тождества между оригиналом

---

[7] Новый большой англо-русский словарь. В 4 т. М. 1999. Т. III. С.722-723.

[8] Там же. Т. II. С.107.

[9] Брюсов В.Я. Собрание сочинений. В 7 т. М. 1973-1975. Т. 6. С.105-106.

и переводом достичь нельзя. Оригинал остается единственным и неповторимым материальным результатом индивидуального творчества художника слова и частью национального словесного искусства. Перевод может быть лишь адекватным, относительно равнозначным оригиналу литературным произведением, может бесконечно сближаться с подлинником, но никогда не сольется с ним, ибо у перевода есть свой творец, свой языковой материал и своя жизнь в языковой, литературной и социальной среде, отличающейся от среды подлинника».[10]

Можно считать, что Брюсов справился с этой задачей. Тем более, если учесть, что стихотворение Россетти он перевел в 1901 г., когда еще придерживался творчески вольного метода перевода. В 1907 г., отвечая на письмо М. Волошину, Брюсов пишет: «Переводы в литературе то же, что копия в живописи».[11] Переводчик не может «создать еще раз» переводимое стихотворение. Он может приближаться к оригиналу по форме, следуя в точности содержанию стихотворения. Именно таков перевод замечательного русского поэта.

[10] Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М. 1978. С.8.
[11] Брюсов В. Ответ М. Волошину // Весы. 1907. N 2. С.81-82.

В.К. САРИШВИЛИ

БИБЛЕЙСКИЕ МОТИВЫ В СОНЕТАХ В.БРЮСОВА

Диапазон поэтических интересов Брюсова и поныне остается непревзойденным по глубине и масштабности охвата. Не только в русской, но и в мировой классике трудно найти художника, всем своим творчеством следовавшего романтическому девизу «объять необъятное», и немало преуспевшего в достижении этой недостижимой цели.

Как первый (и вовсе не среди равных) интеллектуал эпохи русского символизма, Брюсов с юных лет познал и оценил благодарную природу сонета, квинтэссенцию поэтической архитектоники, канон которой отвергает сиюминутность, суетность тематики и требует от художника уложить в четырнадцатистрочное прокрустово ложе мысль космического размаха, при этом ясную, выстроенную с учетом психологии единства читательского восприятия, да к тому же базирующуюся на жестком композиционном стержне: «тезис – антитезис – синтезис».

В чем воплощен духовный космос человечества? Конечно же, в Библии, коей предшествовала мифология междуречья и античности, дань которой щедро уплачена Брюсовым – поэтом и прозаиком.

Очевидно, что в своих сонетах Брюсов, как христианин и европейски образованный человек, неоднократно обращался к Библейским, Евангельским мотивам. Мы попытаемся проследить их, не забывая о том, что далеко не все сонеты Брюсова относятся к теме нашего доклада.

Итак, главный наш тезис – сонеты Брюсова европеизированы, акцентированно католицизированы, восточно-византийские мотивы в них выражены слабо. Обратимся за примерами уже к ранней лирике Брюсова. Так, в сонете «Анатолий» (1894) любовное чувство лирической героини возникает на фоне венецианского городского пейзажа XVIII века, а завершается сонет началом цитаты из католической молитвы «Expectans expectavi».

В другом раннем сонете – «В вертепе» (1895), написанном в характерном для этого периода творчества поэта духе «отри-

цания поэтики XIX века – поиска нового; символистского угара»[1] мы наблюдаем типичную для декаданса эстетизацию падения и небытия. Западноевропейский антураж и атрибуты музыкального театра контрастируют с ощущением безысходности, быть может, навеянным состоянием героя «Фантастической симфонии» Берлиоза. «Мучительный туман», тяжесть тревожного полусна, наконец, возникающий образ «черного склепа» вызывают ассоциации с дантовским адом, в пучину которого погружается лирический герой сонета (напомним, что одно из значений слова «вертеп» - «большой ящик с передвижным кукольным театром, в котором разыгрывались сцены на церковно-библейские ... сюжеты»).[2]

К ранним сонетам Брюсова (в том числе и вышеотмеченным) вполне применимы слова К.С.Герасимова о том, что «слишком часто брюсовский сонет – лишь фиксирование чередования событий, картин или впечатлений, в котором антитетичность, если она и есть, синтеза не обретает, а терцеты – лишь развитие или продолжение катренов. Сонет же в силу своей драматически-диалектической структуры может быть неизмеримо большим, чем волшебный фонарь с его сменой картин».[3] Далее ученый говорит о том, что диалектическая природа характерна для сонетов зрелого Брюсова.

Действительно, в сонетах, связанных с библейской тематикой, одним из первых примеров синтезации антитетичности может служить «Моисей» (1898). В этом произведении по меньшей мере в трех местах Брюсов предлагает необычное решение канонического Библейского сюжета о получении десяти заповедей и уничтожении скрижалей Моисеем:

О камни я разбил ненужные скрижали
И проклял навсегда твой избранный народ,

[1] Захарова Т. Семантика и символика ночи в ранней лирике В.Я.Брюсова // Брюсов В. Исследования и материалы. Ставрополь. 1986. С.78.

[2] См.: Словарь современного русского литературного языка. В 20 т. Т. 3. М. 1991. С.123.

[3] Герасимов К. Валерий Брюсов и диалектика сонета // Брюсов В. Исследования и материалы. Ставрополь. 1986. С.15-16.

Но не было в душе ни гнева, ни печали.[4]

Из контекста Библии явствует, что скрижали были разбиты Моисеем не за ненужностью, а в наказание своему погрязшему в разврате и идолопоклонстве народу. Во-вторых, ни о каком вечном проклятии Моисеем избранного Богом народа речи в Библии нет, напротив, Моисей умоляет Господа: «отврати пламенный гнев Твой и отмени погубление народа Твоего» (Исход; 32, 12).

Следующая строка «но не было в душе ни гнева, ни печали» также в корне противоречит тексту Священного Писания, где недвусмысленно сказано: «Когда же он приблизился к стану и увидел тельца и пляски, тогда он воспламенился гневом, и бросил из рук своих скрижали, и разбил их под горою» (Исход: 32,19).

Далее в сонете Моисей как бы нехотя соглашается принять от Бога вторые скрижали:

... Да будет так. Любовь
Не смею осуждать. Но мне – мне недоступна
Она.

(I, с.149)

И вновь более чем странная трактовка – ведь в молитве Моисей не раз умоляет Господа пощадить народ, и в частности, перед принятием вторых скрижалей: «...открой мне путь Твой, дабы я познал Тебя, чтобы приобресть благоволение в очах Твоих; и помысли, что сии люди – Твой народ».(Исход; 33, 12).

Столь разительное расхождение с каноническим образом Моисея можно опять-таки объяснить презрением к черни, не умеющей оценить пророка. Возможно, речь идет о богоборческих мотивах, исходящих еще от байронической романтики, а может быть, корни их лежат и глубже – в поэтике мильтоновского «Потерянного рая». Во всех случаях, многое здесь объясняет фраза из письма самого Брюсова Перцову: «... разве нельзя пересказать свое настроение, изображая Моисея, разбивающего скрижали? (подчеркнуто нами – В.С.)» (I, с.591).

[4] Брюсов В.Я. Собрание сочинений. В 7 т. М. 1973-1975. Т. I С.149. Далее в тексте указываются том и страница данного издания.

Одним из апофеозов религиозного космополитизма Брюсова, рыцарского обожествления идеальной Женщины, представляется сонет «К Пасифае», отмеченный в принципе характерным для лирики Брюсова параллелизмом античность-христианство. Несколько вызывающе аморальным предстает метафорическое сопоставление Пасифая-Грааль, но и это – дань веяниям эпохи ниспровержения утвердившихся нравственных ценностей, прежде всего традиционных, христианских (в данном случае имеются в виду средневековые апокрифы, опять-таки Западной Европы).

В сонете «Так повелел всесильный Демиург» Брюсов демонстрирует знакомство с набиравшими в то время силу влияния на умы оккультными учениями, одно из которых – гностицизм – должно было быть близко поэту, поскольку ставило целью примирить язычество с христианством. А эта идея не могла не быть симпатичной Брюсову, воспринимавшему мировую культуру как целостный организм (вспомним его «Сны человечества»). Примечательно, что Демиург в этом сонете создает людей, разделяя их, согласно учениям гностиков «... на 3 разряда: 1) связанные и ограниченные материей, земные люди, 2) достигающие божественного света, духовные люди или пневматики и 3) способные возвыситься до Демиурга, психики»[5].

И если, согласно учению гностиков, «...к психикам относятся иудеи, а истинные христиане суть пневматики»[6], то в микрокосмосе данного сонета являются созданные Демиургом плотник, купец, каменщик (земные люди); драматург, судья (пневматики) и, наконец, художник и хирург (очевидно, имеется в виду конкретная личность?) – психик, который самого «творца провел лукаво за нос». Остановимся еще на одном сонете – «Отвержение», где звучит уже откровенный вызов христианской морали:

Мне чужды с ранних дней – блистающие весны
И речи о «любви», заветный хлам витий;

[5] Полный Православный Богословский Энциклопедический словарь. Репринт. издание. М. 1992. С.651.
[6] Там же.

Люблю я кактусы, пасть орхидей да сосны,
А из людей лишь тех, кто презрел «не убий».
(I, с.320)

В этом мрачном признании вновь отчетливо слышны свойственные декадансу ноты отчуждения от «набивших оскомину» заповедей добра и света, ноты индивидуалистического пессимизма, созвучные бальмонтовскому «Я ненавижу человечество...»

Подводя итоги всему вышеизложенному, следует сказать, что в богатом мифологическом спектре брюсовского сонетария тесно переплетаются и фрагменты античной, средневековой религиозно-образной системы, нередки экскурсы в еще более отдаленные времена становления мировой цивилизации. Удельный вес библейских мотивов в этой мифо-исторической симфонии не столь велик, что объясняется уже указанными причинами – самой природой декаданса, склонной к ниспровержению авторитетов, в первую очередь нравственно-идеологических. Не будем забывать и о том, что Брюсов творил в эпоху формирования, а затем и господства принципов воинствующего атеизма. И все-таки личностное начало поэта-академика оказалось настолько сильным, что не могло позволить ему целиком вовлечься в мощный поток религиозного нигилизма или доморощенного оккультного сектантства, и Брюсовым было воздано должное миру Ветхого и Нового Завета, без излишней экзальтации или слащавости, свойственной, например, К.Бальмонту в сборнике «Зеленый Вертоград».

Для доказательства этого утверждения достаточно беглого взгляда на сборники стихов Брюсова, включенные в его семитомник. Поистине широк чувственный охват его религиозных размышлений – молитвенные настроения («Господи! Господи!»; «Вечером перед церковью»); мотивы покаяния («Одна»); преклонение перед подвигом угодников Божьих («В день святой Агаты»); поэтическое изображение самих Евангельских сюжетов («Рождество Христово»; «Пасха, праздникам праздник»; «Марфа и Мария»); стихотворение «Проблеск», где дается однозначно прославянское толкование разрешения конфликта между Востоком и Западом; и, наконец, программное стихотворение «Отрады», декларирующее жизнь в вере и торжество бессмер-

тия души. Однако все эти, как и многие другие стихи о вечностных ценностях (в частности, провозглашенных Библией) написаны не в жанре сонета и, следовательно, не могут быть прокомментированы в данной статье, во избежание нарушения ее объявленной тематики.

Т.В. МИХАЙЛОВА

ЛИТЕРАТУРА КАК ИГРА ИДЕЙ: ОСОБЫЙ ПУТЬ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ

Поэзию Валерия Брюсова, признанного «организатора» русского символизма, так часто обвиняли в «несимволичности»[1], что это парадоксальное утверждение перестало кого-либо удивлять. Брюсов сам подал исследователям повод к подобным обвинениям. В 1895 году, пытаясь ответить на вопрос, в чем сущность символизма, он заключил: «Во всяком случае не в символах». Тем не менее Брюсов считал себя символистом, а свою, казалось бы, слишком «ясную» поэзию – символистской. Поэтому следует задаться вопросом, что именно понимал Брюсов под символизмом, ведь само это слово на протяжении его истории в России воспринималось неоднозначно. Цель данной статьи – показать, что представление о «несимволичности» Брюсовской поэзии сложилось вследствие ретроспективного взгляда на его творчество, через призму того понимания символизма, которое выработало младшее поколение русских символистов. Так, Е.Иванова, говоря о творческом методе Брюсова, сравнивает его с поэтикой Блока, Белого и Вяч.Иванова и делает вывод: «Символ, как многозначная конструкция, предполагающая множественность истолкований, вообще не характерна для стихов Брюсова»[2]. Однако если рассматривать творчество Брюсова в том реальном контексте, в котором формировались его поэтика и эстетические взгляды, станет понятно, что особенности его стиля являлись прямым продолжением понимания символа, сложившегося у него под влиянием раннего французского

[1] Такого мнения придерживался, например, Б.В. Михайловский. Он писал, что «Брюсов часто прибегает к символу, но символизация не становится у него всеобъемлющим принципом стиля» (Михайловский Б.В. В.Брюсов // Избранные статьи о литературе и искусстве. М. 1968. С.489.) См. также: Хангулян С.А. Античность в книге стихов Брюсова «Stephanos» // В.Брюсов. Исследования и материалы. Ставрополь, 1986. С.43-44.

[2] Иванова Е. Поэт и его образ // Валерий Брюсов. Стихотворения. М. 1990. С.359.

символизма (представленного фигурами П.Верлена, А.Рембо, С.Малларме и «предсимволиста» Ш.Бодлера). Именно при сравнении его теоретических взглядов и стихотворной практики с творчеством французских поэтов становится очевидно, что стиль Брюсова не недостаточно символичен, а по-своему символичен.

Определения, даваемые Брюсовым символизму в этот период (в 90-е годы), распадаются на две группы. Первые трактуют символ как фиксацию впечатлений (impressions), устанавливающих связь между внешним миром и внутренним состоянием субъекта, то есть выдвигают импрессионистическую трактовку символа. К ним относятся следующие высказывания: «Искусство воплощает настроения» (IV, с.45); «Чем дальше в свою область вступает искусство, тем определеннее становится оно свободным излиянием чувства...»; «Достойный имени художника может довольствоваться тем, что будет записывать свои мелькающие настроения» (IV, с.46); «...поэты, нисколько не считавшие себя последователями символизма, невольно приближались к нему, когда желали выразить тонкие, едва уловимые настроения» (IV, с.27). Во второй группе определений акцент делается не на собственных впечатлениях поэта, подлежащих выражению, а на том настроении, которое вызывает у читателя поэтическое произведение, то есть на суггестии, подразумевающей сознательный подбор образов: «Цель символизма – рядом сопоставленных образов как бы загипнотизировать читателя, вызвать в нем известное настроение»; эти образы – «вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя»(VI, с.27). К этой группе относится определение символизма как «поэзии намеков». При всех колебаниях в развитии мысли Брюсова наблюдается эволюция, движение от «поэзии настроений» Верлена к «поэзии намеков» Малларме. Брюсов приходит к мысли, что поэзия должна ориентироваться не на поэта, а на читателя. Другими словами, целью поэтического творчества должно быть осмысленное создание определенного эмоционального эффекта. А главным авторитетом в «суггестивной поэзии» был, несомненно, Стефан Малларме.

Брюсова не могли заинтересовать постмодернистские в своих конечных выводах опыты Малларме, но самой идеей литературы как игры (серьезной игры, разумеется) он охотно воспользовался: она давала ему новую свободу заимствования, возможность использовать идеи других авторов для подтверждения своих положений. На протяжении всего своего творчества он будет прибегать к такому заимствованию, чем не раз вызовет упреки в подражательстве и эклектизме (Бальмонт, например, писал: «Тебя я люблю за бесстыдство пиратских порывов твоих»[3]).

В этот период Брюсов видит предназначение литературы в общении. Только к концу 90-х он придет к пониманию познавательной цели искусства и напишет в работе «Истины. Начала и намеки.»: «...слово первоначально создалось не для общения между людьми, а для уяснения себе своей мысли. <...> Речь, как средство обмена мыслями, нечто позднейшее, если не по времени, то в сущности дела» (IV, с.60). Такое понимание будет ближе к мысли Малларме, ведь «обмен мыслями» (обмен словами как «монетой») ставится здесь ниже «уяснения» существа предмета. Но в 1895-98 годах Брюсов придерживается еще противоположного мнения, и желая подкрепить его авторитетом Малларме, ставит эпиграфом ту половину цитаты, которая этому мнению не противоречит.

Приведенный пример хорошо иллюстрирует брюсовскую манеру воспринимать чужие идеи (в том числе идеи Малларме): как развитие и подтверждение собственных, или как первотолчок, от которого мысль Брюсова могла уйти как угодно далеко. Представление о литературе как об игре идей открыло ему возможность манипулирования чужими образами, чужой мыслью, которое уже не представлялось зазорным, так как было оправдано самой природой поэтической речи.

Внимательный читатель, к каковым относился Брюсов, не мог пройти мимо такого явного совпадения двух текстов – Малларме и Бодлера. Брюсов не только усвоил этот урок Малларме, он стал пользоваться им как осознанным приемом. «Сонет к форме», открывающий сборник «Juvenilia» и датированный 6 июня 1895 года (были также редакции 1894 и 1896 годов), представляет собой сплав образов и идей Малларме, Бодлера и само-

[3] См. Пайман А. История русского символизма. М. 1998. С.65-66.

го Брюсова. Он подобен реторте, в которой, как в небезызвестном тигеле, смешиваются и преобразуются в абсолютно новое единство различные составляющие. Начинается сонет с пересказа все той же бодлеровской мысли: «Есть тонкие властительные связи Меж контуром и запахом цветка» (I, с.33). Уже в этих двух первых строках переплетено несколько важных смыслов и скрытых отсылок. «Связи» недвусмысленно намекают на «соответствия», это первая и самая очевидная отсылка. Но откуда здесь возникает «цветок»? Его «запах» еще можно отнести на счет Бодлера, но «контур»? И почему связи «тонкие» и «властительные»? Подтекст брюсовских строк становится понятным при сравнении их все с тем же «Кризисом стиха» Малларме. Вот только один отрывок: «Je dis: une fleur! et, hors de l'oubii où ma voix relegue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets» - «Я говорю: цветок! и вне забвенья, куда мой голос отсылает всякий контур, чем-то иным, нежели все известные мне венчики, поднимается, подобная музыке, сама идея, тонкая (нежная), которой не найдешь ни в одном букете». Мы находим здесь ключевые слова из сонета Брюсова: «цветок», «контур», эпитет «тонкий». Это совпадение подкрепляется и глубинным смыслом. В пассаже Малларме речь опять-таки идет о «связях», о «соответствии» произносимого слова его чистому понятию, идее. Он описывает «чудо транспозиции природного явления, игрою языка, в словесное едва приметное трепетанье». При этом Малларме разделяет два значения слова: референтное, которое он отметает за ненадобностью, и сущностное (идея, чистое понятие), которое и силится отыскать. Если рассматривать строки Брюсова под этим углом зрения, то «контур цветка» отсылает к «природной», вещественной стороне явления (к той самой «форме», к которой и обращен сонет), в таком случае «запах» должен соотноситься с его понятийной стороной, идеей. Значит, если «контур» может быть ассоциирован со звуковой оболочкой слова, его формой, то «запах» соотносим с его значением, но не референтным, а сущностным, которое провозглашал Малларме. Он описывает этот сущностный смысл, идею, прилагательным «suave», «приятный, нежный, мягкий» («idée même

et suave»). Слово это переводится как «тонкий» как раз применительно к запаху. Понятно, почему «властительные связи» названы Брюсовым «тонкими». Рассмотрим следующие строки сонета:

Так бриллиант невидим нам, пока
Под гранями не оживет в алмазе.

Так образы изменчивых фантазий
Бегущие, как в небе облака,
Окаменев, живут потом века
В отточенной и завершенной фразе.

Они подтверждают, что Брюсов ведет речь о слове, его внешней форме и внутреннем содержании. Но если Малларме размышлял о перевоплощении «природных явлений» в чистое понятие «игрою языка», суммирующим словом (конечный результат здесь идея, язык лишь инструмент), то Брюсова интересует момент запечатления в слове «изменчивых фантазий», порожденных его воображением. Здесь остатком будет именно фраза, и ее физическая тяжеловесность подтверждена сравнением с камнем. Однако это лишь видимость полемики. Строки «Так бриллиант невидим нам, пока...», в сущности, трактуют сокровенную мысль Малларме о выявлении в искусстве «внутренне присущих человечеству поэм» » («des poèmes immanents à l'humanité», п. 340): «бриллиант» уже живет «в алмазе», осталось лишь выявить его искусной огранкой. «Отточенность», «завершенность», которые, кажется, в корне противоречат «поэзии намеков», а с другой стороны, так характерны для самого Брюсова, перекликаются с еще одним лейтмотивом рассуждений Малларме: об «изгнании случая» из книги стихов, ее «врожденной упорядоченности», о «строгой связи образов» в суггестивной поэзии – строгой выверенности всякого намека. Читаем далее:

И я хочу, чтоб все мои мечты,
дошедшие до слова и до света,
Нашли себе желанные черты.

Пускай мой друг, разрезав том поэта,
Упьется в нем и стройностью сонета,
И буквами спокойной красоты!

Кажется невероятным, что вступление к сборнику своих первых символистских стихов Брюсов заканчивает сочетаниями «стройность сонета» и «буквы спокойной красоты» — такое заявление было бы уместно в устах парнасца, но не символиста. Взгляд на брюсовский текст сквозь призму идей Малларме убеждает нас, что в этом нет ничего парадоксального. Не случайно, что само это вступление написано в виде сонета и носит название «Сонета к форме». Весь комплекс используемых Брюсовым средств призван донести до читателя идею упорядочивающей формы, увековечивающей мысль и мечту. В этом – явная полемика с теми литературными направлениями, которые утверждали примат содержания. Но и форма не самодостаточна. Это лишь «желанные черты», в которые отольется мечта, ее совершенное и единственно верное воплощение. Содержание и форма, таким образом, уравновешиваются.

Все те многочисленные скрытые отсылки, на которые было указано, вписывают этот сонет в широкое ассоциативное (можно сказать символическое) пространство, так что он перестает быть плоской декларацией, какой может показаться на первый взгляд. Это стихотворение, так же как и рассуждение Малларме, навеянное «Соответствиями» Бодлера, являет собой пример поэтического перформатива: оно провозглашает идею формы как смыслонесущей, само будучи образцом такой строго организованной формы, подчиненной сложному внутреннему содержанию, оно является той упорядоченной цепочкой ассоциаций, о которой говорит.

Сонет перекликается и с эпиграфом сборника. Последний терцет возвращает нас все к той же идее искусства как средства общения: «Пускай мой друг, разрезав том поэта, Упьется в нем и стройностью сонета, И буквами спокойной красоты!» Вывод стихотворения: и «образы изменчивых фантазий», и «отточенность и завершенность фразы», иными словами, все средства искусства, служат в конечном счете общению душ. Это сокровенная мысль самого Брюсова, которой мы не найдем ни у Бодлера, ни у Малларме. Их идеи оказываются ассоциативным фоном, позволяющим на ограниченном пространстве четырнадцати строк, за счет подключения широкого контекста, дать вполне оформленное «поэтическое искусство», решающее (в свернутом

виде) проблемы формы и содержания, смысла и предназначения поэзии. Именно в наличии подтекста, второго плана, в сознательных «намеках» на известный (но не ограниченный) контекст и состоит особая символичность этого стихотворения, на первый взгляд, такого простого и ясного.

«Сонет к форме» был рассмотрен как наиболее показательный. Он открывает сборник «Juvenilia», где представлены стихотворения, в 1893-95 годах публиковавшиеся Брюсовым в «Русских символистах». В том числе и те, скандально знаменитые, над которыми (в своих статьях и пародиях) потешались и критик-народник Н.К.Михайловский, и Вл.Соловьев. Напомним из них лишь несколько строк.

Гаснут розовые краски
В бледном отблеске луны;
Замерзают в льдинах сказки
О страданиях весны.
(«Осеннее чувство»)

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.
(«Творчество»)

Принято считать эти стихотворения слабыми опытами начинающего поэта, нарочитыми примерами пресловутой символистской «туманности». А между тем, если рассмотреть их с точки зрения «поэтики отсылок», мы увидим, что в них нет ничего случайного. Как и рассмотренный «Сонет к форме», они представляют собой поле ассоциаций, на котором сталкиваются сходные мотивы Верлена, Рембо, Малларме, Бодлера. Сталкиваются и по-своему переосмысляются Брюсовым[4].

Таким образом, у Малларме Брюсов позаимствовал не только само понимание литературы как игры смыслов и идей, дававшее ему возможность сводить воедино разнообразные ху-

[4]Подробнее об этом см.: Михайлова Т.В. Влияние ранних французских символистов на творчество В.Я. Брюсова. / Диссертация на соискание ученой степени к.ф.н. М. 2000. С.98-101.

дожественные системы и концепции, но и особую «поэтику отсылок», игры текста с контекстом[5].

Этот же принцип внедряется Брюсовым и в структуру теоретического текста. Брошюра «О искусстве», вышедшая в 1899 году, предстает как сплав идей различных авторов, переосмысленных Брюсовым. Он сам признается в этом в своем предисловии: «Я далек от того, чтобы настаивать на *новизне* моих положений. Знаю, что многое сходное с ними высказывалось не раз за последние годы. Скорей я считаю себя выразителем того понимания искусства, к которому разными путями идет большинство нашего времени. Моей задачей было только развить уже выраженное, и разбросанное объединить общим основанием» (VI, с.43). Исследователи не раз указывали на различные источники, использованные Брюсовым в этой работе, говорили о совпадении (и различии) взглядов на искусство Брюсова и Толстого, о воздействии на молодого Брюсова идей Лейбница и Шопенгауэра[6]. Можно было бы добавить, что стиль и некоторые высказывания этой работы явственно напоминают авторское предисловие Оскара Уайльда к его роману «Портрет Дориана Грея» (представляющее собой его эстетическое credo), что в ней есть переклички с Фетом, Верленом и Малларме. В этой работе Брюсов снова использует ту же, уже описанную мною, технику.

Брюсов сводит, казалось бы, несводимое. Шопенгауэр соседствует с Лейбницем, о котором он писал: «Философия Лейбница – это жабье гнездо, где, как привидения, таятся монады, предустановленная гармония и другие пугалы» (сам Брюсов цитировал это высказывание Шопенгауэра в виде эпиграфа в черновом варианте сонета «К портрету Лейбница» – IV, с.597). «Перепевы из Шопенгауэра» приводятся в подтверждение толстовской идеи искусства как средства общения (раз, по Шопенгауэру, человеку даны только «его мысли, его ощущения, его желания – ничего больше и никогда больше», то естественно, что «из этого одиночества душа страстно порывается к общению» – VI, с.52). А ведь Толстой «в третьей главе своего трактата «Что такое искусство?» дал резкую критику эстетической системы Шопенгауэра...»[7]. Монадология Лейбница оказывается осмысленной через философское мировоззрение Эдгара По. Как пишет об этом С.К. Кульюс, «Брюсов не отбрасывает их [Лейбница и По – Т.М.] философию, как неподходящую для себя, а пытается некоторые, неприемлемые для себя аспекты ее сочетать с элементами других систем, которые восполняли бы «недостающие» элементы»[8]. Он берет у каждого мыслителя лишь себе подобное, то, что подтверждает его собственные воззрения. Поэтому ему так легко удается примирить противоречащие друг другу мнения, ведь он подводит под них единое основание – собственную мысль. Вспомним известное брюсовское высказывание: «Единственный храм, достойный молитвы – пантеон,

---

[5] Ср. с наблюдением М.Л.Гаспарова над поэтикой позднего Брюсова: «Поздний Брюсов старался разрабатывать... новую систему образного строя, которая могла бы лечь в основу всей поэтики новой эпохи человеческой культуры... Эту поэтику он представлял себе по образцу античной поэтики; а в основе образного строя античной поэтики лежал мифологический пласт, мифологическая картина мира, на который всякий раз достаточно было мгновенной отсылки через упоминание какого-нибудь имени или названия». Далее автор поясняет, что Брюсов творит мифологию нового времени с новыми героями, создавая свою научно-«номенклатурную» поэзию (следуя одновременно за Р.Гилем в теории и Горацием в практике). Начало этой поэтики, однако, было положено уже в раннем творчестве Брюсова, с той лишь разницей, что роль «мифологического пласта» играли предшествующие тексты, прежде всего символистские.

[6] См. статьи: Абрамович С.Д. Идейно-эстетическая функция символа у раннего Брюсова // Брюсовские чтения. Избранное. Ереван. 1998. С.90-96; Помирчий Р. Из идейных исканий Брюсова. Брюсов и Лейбниц // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван. 1963. С.260; Кульюс С.К., Гофайзен М.А. Философия Шопенгауэра в записях и художественном творчестве В.Я.Брюсова (1890-е годы) // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван. С.198.

[7] Об этом см.: Нуралов Э.Л. В.Я.Брюсов и Л.Н.Толстой // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964. С.267.

[8] Кульюс С.К. Ранний Брюсов о философских основах мировоззрения Эдгара По (1890-е годы) // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983. С.235.

храм всем богам, дню и ночи, и Христу, и Адонису, и демонам».[9] Таким «пантеоном» и предстает работа «О искусстве».

Нас же интересует в ней не отношение Брюсова к конкретным идеям отдельных авторов, а то, каким образом они представлены в тексте. Впрямую Брюсов называет только Толстого. Незакавыченная цитата: «Мир есть мое представление» – тоже не вызывает сомнения насчет ее авторства.

Итак, литература (и как практика, и как теория) становится для молодого поэта ареной, где, перекликаясь, сталкиваются различные смыслы, сталкиваются с одной целью: поддержать утверждения того, кто взял на себя роль Игрока.

Здесь заключено важное отличие Брюсова от его учителя. Для Малларме описанное понимание литературы неотделимо от стремления к имперсональности, к отказу от авторства. Малларме утверждал таким образом первенство слова, текста, языка. Брюсов, напротив, оправдывает этой новообретенной свободой стремление все впечатления и идеи переплавлять в «тигеле» собственной индивидуальности. Можно сказать, что в интерпретации Брюсова место игры культуры (субъект устраняется) занимает игра в культуру (субъект главенствует)[10].

Если сопоставить брюсовское представление о символизме как о «поэзии намеков» с описанной техникой «намекания», станет ясно, что для Брюсова символ – это слово-знак, фокусирующее известные смыслы, сопрягающее тексты. Можно ли называть его символом в собственном смысле слова? Вопрос остается открытым. Во всяком случае, так понимал символ сам Брюсов, и это понимание он выработал в соприкосновении с французской версией символизма, наиболее литературоцентричной (в соответствии с общей направленностью французской словесности). Таким образом, нет формальных оснований считать поэзию Брюсова в меньшей степени «символической», чем поэзия А.Блока или А.Белого. Разница лишь в том, как эти авторы подходили к самому понятию символа. Для младшего поколения символистов он был знаком другой реальности, знаком мистической основы мира. А Брюсов не выводил его природу за рамки литературы. Парадоксальным образом, его подход оказался более современным, что, возможно, и послужило причиной многих критических оценок и, как следствие, недостаточно ясного понимания особого пути Брюсова в русском символизме.

---

[9] Из письма И.И.Ореусу (Коневскому) 15 марта 1899. См.: Брюсов В. Дневники. С.139.

[10] Термины взяты из статьи: И.Чернов. Три модели культуры // Тартуский университет. Сборник статей молодых филологов к 50-летию проф. Ю.М.Лотмана. Тарту. 1972. С.5-18. Автор противопоставляет «модель» Леви-Стросса («игра в культуру, игра различных кодов») и «модель» Лотмана («игра самой культуры» по «имманентным законам»).

Т.А. МЕЛИКЯН

ДВА СТИХОТВОРЕНИЯ А.ИСААКЯНА В ПЕРЕВОДЕ В.БРЮСОВА И А.БЛОКА

В сентябре 1915 года Валерий Брюсов в письме к Блоку предложил ему перевести стихи Ваана Терьяна: «Вы, может быть, слышали, что я редактирую сборник "Поэзия Армении", для чего, между прочим, посвятил все лето после своего возвращения с фронта – на изучение армянского языка. Очень Вы меня порадовали бы, и всю нашу редакцию также, если бы Вы согласились принять участие в этом сборнике. С этим письмом я пошлю Вам стихи Терьяна, современного поэта… Кажется, стихотворение стоит Вашей работы и по духу подходит Вашей поэзии».[1] Отказываясь от предложения Брюсова, Блок отвечал ему в ноябре того же года: «Думаю пока о Кучаке и Исаакяне, оба пленили меня».[2]

Этот интерес не случаен. Для Блока, проявлявшего в это время особое внимание к народной поэзии, интересны были и Кучак, и Исаакян, теснейшим образом связанные с фольклором, а в дальнейшей своей переводческой работе Блок остановился только на лирике Аветика Исаакяна.

Известно, что Блок вообще не любил переводить. Е.Ланда в статье «А.Блок и перевод из Гейне» отмечает, что Блок «переводил всегда очень мало, тщательно отбирая лишь созвучное своим творческим устремлениям в данное время».

Любовью Блока к поэзии Исаакяна обусловлена та глубокая характеристика, которую дал он армянскому поэту в письме к А.Измайлову в январе 1916 года: «…Я не знаю, как вышел перевод, но поэт Исаакиан – первоклассный; может быть такого свежего и непосредственного таланта теперь во всей Европе нет».[3]

Блок перевел из Исаакяна 20 стихотворений. Переводы трех стихотворений – «В груди моей – радость творенья...», «Сердце мое – небесный свод...», «Что за огонь разводишь, мать...» остались незавершенными, в черновиках.[4]

Остановимся на двух стихотворениях, которые, кроме Блока, перевел еще и Брюсов.

Исаакян:

Էն ամպի նման խուլ որոտումով-
Սիրտս դարդով լի՝ կըռիվ գնացի,
Էն ամպի նման ժեռոտ սարերով,
Քուրիկ ջան, քեզնից հեռու գնացի...

Էլ մի՛ որոնիր քո ազիզ յարին
Կըռվից ետ դարձող կըտրիճների մեջ
Մենակ փընտրիր դու իմ քաջ սևուկին
Անտեր խըրխընջող՝ լուռ դաշտերի մեջ...

Էլ մի՛ որոնիր քո ազիզ յարին
Իմ ընկերների ուրախ խընջույքում,
Բարձրիկ սարերից ոռնացող քամին
Վրաս մի բուռ հող կըգցե դաշտում...

Ու օտար մայրեր ինձի տես կուգան,
Սև հողիս վրա արցունք կըթափեն.
Ա՞խ, օտար քուրեր ինձի տես կուգան
Ու վրաս անուշ ծաղկունք կըթափեն...[5]

Подстрочник:

Как туча полна громом глухим
Сердце мое полно горя – и я в бой пошел,
Как туча через скалистые горы
Сестричка дорогая, я далеко от тебя ушел...

Не ищи больше своего милого
Среди вернувшихся с боя храбрецов,
Только ищи ты моего храброго вороного коня
Одиноко ржущего в тишине полей.

[1] Брюсов и Армения. В 2 кн. Ереван. 1989. Кн.I. С.299.
[2] Там же. Кн. II. С.300.
[3] Блок А.А. Собр. соч. В 8 т. М.–Л. 1963. Т.8. С.455-456.
[4] Мкртчян Л. Ав.Исаакян и русская литература. Ереван. 1975. С.182.
[5] Исаакян А. Собр. соч. В 6 т. (На арм. яз.). Ереван. 1973. Том I. С.20.

Не ищи больше своего милого
На веселом пиру среди моих друзей
Ветер, воющий с высоких гор,
Бросит в поле на меня горсть земли.

Навестить меня придут чужие матери,
Слезы прольют на черную землю
Ах, чужие сестры навестят меня
И осыпят сладко пахнущими цветами.

В сборнике «Поэзия Армении» Брюсов отмечает, что при переводе стихотворения идеальным он считает возможность «сохранить подстрочную близость к тексту», «все образы подлинника и избегать всяких произвольных добавлений».[6] Сам он старается сохранить каждое слово подстрочника, а Вячеслав Иванов, например, пересказывает подлинник своими собственными словами.

В статье «Брюсов и подстрочник» М.Л.Гаспаров[7] предлагает очень простой способ измерения точности перевода: подсчет количества знаменательных слов, сохраненных и добавленных в переводе по сравнению с подстрочником. Гаспаров считает, что точность передачи существительных неизменно бывает в 1,5-2 раза больше, чем точность передачи остальных частей речи: подлинник узнается именно по существительным. В статье М.Л.Гаспарова выделяются два суммарных показателя, которые могут характеризовать перевод в целом. Во-первых, это «показатель точности» – доля точно воспроизведенных слов от общего числа слов подстрочника; во-вторых, это «показатель вольности» – доля произвольно добавленных слов от общего числа слов перевода.

Рассмотрим показатели точности и вольности для двух переводов одного стихотворения. Подлинник состоит из 50 знаменательных слов, Блок сохранил 30 слов, добавил 14 (показатель точности – 60%, вольности – 28%). У Брюсова показатель точности – 60%, вольности – 18%. Оба перевода максимально

[6] Брюсов В. Задачи издания // Поэзия Армении. Ереван. 1973. С.20.
[7] Гаспаров М. Брюсов и подстрочник // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван. 1983. С.173-185.

приближаются к оригиналу, но Брюсов меньше добавляет в текст своих слов.

В переводе Блока сохранены слова «туча», «гром», «бой», «пир», опущены слова «одинокий», «навестит», добавлены слова «брат», «удалой», «копыта», «хмельной», «могила», «пожарище». Брюсов изменил третью строку второго четверостишия:

В подстрочнике:

Только ищи ты моего храброго вороного коня

У Блока:

Ты ищи, сестра, ворона коня

У Брюсова:

Примчится конь, с уздой из серебра

Перевод Блока:

Словно молнии луч, словно гром из туч,
Омрачен душой, я на бой пошел.
Словно стая туч над зубцами круч,
Милый друг сестра, брат твой в бой пошел.

А утихнет бой – не ищи меня
В удалой толпе боевых друзей,
Ты ищи, сестра, ворона коня,
Он копытом бьет в тишине полей.

Не ищи, душа, не ищи дружка,
На хмельном пиру, средь товарищей,
Взвоет горный ветер, кинет горсть песка
В твоего дружка на пожарище.

И чужая мать, неродная мать
Будет слезы лить над могилою,
Не моя сестра – горевать, рыдать,
Рассыпать цветы над могилою.

(Поэзия Армении.1973. С.345-346)

По воспоминаниям Иоанны Брюсовой перевод Брюсову не понравился: «...стилизация под русскую песню пришлась не по вкусу Валерию Яковлевичу. Может, и размер подлинника не выдержан».[8] Брюсов считал, что Блок нарушил меру использо-

[8] Брюсов и Армения. Кн. II. С.67.

вания лексики русских песен и придал стихам Исаакяна оттенки национально-русские. Особенно заметна стилизованность во второй строфе:

А утихнет бой – не ищи меня
В удалой толпе боевых друзей,
Ты ищи, сестра, ворона коня,
Он копытом бьет в тишине полей.

Брюсов сам переводит стихотворение, стремясь сохранить колорит армянского подлинника. Он избежал таких словосочетаний, как «ворона коня», «на хмельном пиру», «в удалой толпе».

Перевод Брюсова:

Как с громом тучи выплыли в простор,
Так я пошел с тяжелым сердцем в бой;
Как облака те чрез отступы гор,
Ушел я, сестра, простясь с тобой.

Ах, не ищи, где милый брат твой, сестра,
Среди пришедших с битвы молодцов:
Примчится конь, с уздой из серебра,
Но, одинок, заржет он средь лугов!

Ах, не ищи, где милый брат твой, сестра,
Среди друзей веселых, на пирах:
Повеет ветром черная гора,
Засыплет пылью мой безмолвный прах!

А матери чужие посетят
Мою могилу, окропят слезой,
Меня чужие сестры навестят
И розы будут сыпать надо мной...[9]

Блок очень дорожил своим переводом и когда узнал, что в «Сборнике армянской литературы» напечатан перевод Брюсова, сильно огорчился. В мае 1916 года он пишет: «Сегодня маленький запашок хамства с горьковской стороны (получил армянский сборник). Запрашиваю Тихонова заказным письмом».[10] Как

[9] Сборник армянской литературы. Под ред. М.Горького. СПб. 1916. С.197.
[10] Блок А. Записные книжки. М. 1965. С.300.

выяснилось, Тихонов перевод отослал Брюсову для опубликования в «Поэзию Армении».

Конечно, оба переводчика достойно представили русскому читателю это стихотворение Исаакяна, однако есть деталь, которая в силу сугубо национальной ее самобытности, не была учтена ни тем, ни другим поэтом. «Քուրիկ» – означает по-армянски «сестра» (именно так лирический герой Исаакяна обращается к героине), но только армяне знают, что так называют не только по родственному признаку. То, что героиня отнюдь не сестра герою, и он любит ее, но пока не осмеливается сказать, становится ясно из последующей строки: «Էլ մի որոնիր քո ազիզ յարին...» (подстрочный перевод – «Больше не ищи своего милого»). Блок не только подчеркивает «милый друг сестра, но еще и добавляет «брат твой в бой пошел». Брюсов более близок к оригиналу, но слово «сестра» троекратно повторяет (у Исаакяна оно употреблено только раз, в первой строке). В следующем четверостишии Блок уже почти дословно повторяет подстрочник: «Не ищи, душа, не ищи дружка»; у Брюсова: «Ах, не ищи, где милый брат твой, сестра».

Стихотворение «Я увидел во сне» Исаакян написал в 1908 году. Это удивительно нежная, выразительная по силе чувств лирическая миниатюра. Герою приснился сон: караван с мелодичным звоном прошел мимо, и с караваном ушла от него любимая – в подвенечном наряде, веселая, сияющая:

Исаакян:

Երազիս տեսա՝ օրոր ու շորոր
Քարավանն էր անցնում զնգալով անուշ,
Սարերի փեշով ոլոր ու մոլոր
Քարավանն էր անցնում զնգալով անուշ:

Նազելիս տեսա ՝ ուրախ, շողշողուն,
Հարսի քողերով, ոսկի շորերով,
Ու ոտներն ընկա կարոտով վառման,
Ա՞խ, քարվանն անցավ սրտիս վրայով:

Ճամփու փոշու մեջ անտերունչ,անտեր
Ընկած էի ես ջարդված ու անհույս.
Ու հեռուներից լսում էի դեռ

Անցնող քարվանի ղողանջը անուշ...[11]

Подстрочник:

Я увидел во сне – качаясь, колыхаясь,
Караван проходил, сладко звеня,
По подножию извилистых гор
Караван проходил, сладко звеня.

Мою милую я увидел веселой, сияющей
В убранстве невесты, в золотых одеждах;
И в ноги ей бросился, охваченный тоской.
Ах, караван прошел по моему сердцу.

В дорожной пыли, бездомный, беспризорный,
Лежал я разбитый, брошенный,
А в далеке слышался
Сладкий звон прошедшего каравана.

Перевод Блока Брюсов опубликовал в антологии «Поэзия Армении» (С.344-345), а свой перевод поместил здесь же, в примечании (С.518).

Перевод Блока:

Я увидел во сне, колыхаясь, виясь,
Проходил караван, сладко пели звонки,
По уступам горы, громоздясь и змеясь,
Проползал караван, сладко пели звонки.

Посреди каравана, бесценная джан,
Радость блещет в очах, подвенечный наряд...
Я – за него, палимый тоской...Караван
Раздавил мое сердце, поверг меня в прах.

И с раздавленным сердцем, в дорожной пыли
Я лежал одинокий, отчаяния полн...
Караван уходил, и в далекой дали
Уходящие сладостно пели звонки.

[11] Исаакян А. Собр. соч. В 6 т. (На арм. яз.). Ереван. 1973. Том I. С.247.

Перевод Брюсова:

Мне снился сон: вияся как змея
Шел караван, звеня, – о, нежный звон!
По склонам гор, извилины вия,
Брел караван,звеня: дин-дон, дин-дон!
Там, в караване, – милая моя!
Наряд невест на ней, блистая, цвел.
В огне тоски к ней устремился я...
Ах, караван по сердцу мне прошел,
И я лежал, раздавлен, на песке,
С разбитым сердцем, скорбью сокрушен...
Но все еще был слышен вдалеке
Звон нежный каравана: дин-дон-дон!

Перечислим показатели точности и вольности для двух переводов. Стихотворение Исаакяна включает 37 знаменательных слов. Количество существительных оба переводчика удивительно точно сохранили в соответствии с оригиналом (по 14 существительных). Показатель точности немного выше у Блока (55%), у Брюсова – 53%, а показатель вольности у обоих переводчиков совпадает – 18 %.

В приводимом переводе Блок уже не прибегает к лексике русского фольклора. Например, в переводе идиоматического сращения «ոլոր-մոլոր» (об извилистом пути каравана) Блок сохраняет образность выражения. Он переводит это выражение деепричастием «змеясь», что в сочетании с рядом стоящим деепричастием «громоздясь» придает строке выразительность и силу оригинала:

По уступам горы, громоздясь и змеясь,
Проползал караван, сладко пели звонки.

Интересно, что сам Исаакян в одним из своих стихотворений наряду с «ոլոր-մոլոր» употребил синонимичное выражение «как змея» («змеясь»)

Էս ճամփեն ոլոր-մոլոր
Սև ծովի բոլոր կերթա,–
.....
Ախ, ճամփեն մահի բերան
Օձի պես գալար կերթա [12]

[12] Исаакян А. Собр. соч. В 6 т. (На арм. яз.). Ереван. 1973. Том I. С.36.

Брюсов также употребляет выражение «виясь, как змея», но совсем не к сочетанию «ոլոր-մոլոր». Он переводит так сочетание «օրոր-շորոր» (здесь: качаясь – колыхаясь).

Сравним некоторые строчки переводов с оригиналом:

Подстрочник:

Караван проходил со сладким звоном

У Блока:

Проходил караван, сладко пели звонки

У Брюсова:

Брел караван, звеня: дин-дон, дин-дон!

Употребление звукоподражательных слов «дин-дон» у Брюсова отдаляет перевод от оригинала, но делает очень выразительный образ каравана-миража. Хотя в лексическом плане процент точности у Блока и Брюсова совпадает, все же у Блока в эмоциональном плане перевод ближе к оригиналу.

Подстрочник:

Мою милую я увидел веселой, сияющей,
В убранстве невесты, в золотых одеждах

У Блока:

Посреди каравана, бесценная джан,
Радость блещет в очах, подвенечный наряд...

У Брюсова:

Там, в караване, – милая моя!
Наряд невест на ней, блистая, цвел.

Блок подчеркнул национальный колорит стиха, употребив слово «джан» (которого, кстати, нет у Исаакяна). Брюсов остался верен содержанию, отметив «цветущий, блистающий наряд» (у Исаакяна – «золотые одежды»)

В целом оба перевода удачны, оба волнующие и «исаакяновские». Оба перевода достойно представляют русскому читателю несравненного армянского Варпета.

III. СООБЩЕНИЯ

Д.И. ОХОТНИКОВ

«ПЛЯСКИ СМЕРТИ» В РУССКОМ СИМВОЛИЗМЕ (БЛОК – БАЛЬМОНТ – БРЮСОВ)

На протяжении многих столетий тема «Плясок смерти» оставалась актуальной для европейского художественного сознания. Трудно даже сосчитать, скольким произведениям она дала жизнь в разных областях творчества. Так, в живописи свои «пляски смерти» создали Г.Маршан, Г.Шедель, Г.Гольбейн-младший, Босх, А.Дюрер, М.Дейтш, Э.Мейер и А.Орканья, а в музыке – Лист, Сен-Санс и Мусоргский. Хотя с наибольшей выразительностью этот сюжет, несомненно, был разработан в живописи, по мнению некоторых исследователей, в литературе он закрепился раньше, еще в XIV веке[1].

С XV века тема «плясок смерти» развивается параллельно в творчестве изобразительном и словесном и расцвета своего достигает в период Реформации в Германии. Нередки были попытки своеобразного синтеза искусств. Например, такой художник, как Мануэль Дейтш, снабдил свои макабрические фрески в Берне стихотворными подписями, а Э.Мейер в посвящении к сборнику «Зерцало смерти» обращался к читателю следующим образом: «Я приношу вам, достопочтенный и уважаемый, произведение искусства трех родных сестер – живописи, поэзии и музыки. Произведение имеет название пляски…»[2] Эти попытки, возможно, объясняются версией о происхождении жанра «пляски смерти» из средневековых моралите и народных комедий на схожий сюжет, в которых синкретично присутствовали элементы декламации, пения, танца и акробатических трюков.

Однако со временем поэзия «плясок смерти» получила в Германии широкое распространение, образовав самостоятельную литературную традицию, которую унаследовали Гете,

---

[1] Нессельштраус Ц.Г. «Пляски смерти» в западноевропейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и средние века. М. 1993. С.141-148.

[2] Иоффе И.И. Мистерия и опера (немецкое искусство XVI-XVIII веков). Л. 1937. С.121.

Гофман, Гейне, а уже от них – французы Ш.Бодлер, П.Верлен, швед А.Стриндберг и многие другие. Русская культура тоже не осталась в стороне.

Наибольшее развитие эта тема нашла в поэзии символизма. Сразу три крупнейших поэта – Бальмонт, Брюсов и Блок – отвели ей место в своем творчестве. Произведения, созданные классиками символизма, отличаются друг от друга и по форме, и по содержанию, и в дальнейшем мы остановимся на некоторых отличиях и постараемся указать их возможную причину.

Начнем с мини-цикла А.Блока «Пляски смерти». Он состоит из пяти стихотворений, написанных в 1912-1914 гг. и включенных поэтом в раздел «Страшный мир», открывающий последний том блоковской трилогии. В комментариях наиболее авторитетного на сегодняшний день издания А.Блока указывается, что этот цикл «находится в ближайшем соответствии» с циклом Брюсова «Пляска смерти»[3]. В то же время даже не упомянут К. Бальмонт, еще в 1900 г. также создавший мини-цикл из шести стихотворений, озаглавленный им «Danses macabres», что в переводе с французского и означает «Пляска смерти». Между тем, хотя хронологически цикл Брюсова, опубликованный в 1910 г., ближе к блоковскому, последний обнаруживает не меньше, если не больше сходных черт именно с произведением Бальмонта. Очевидно, что Блок был с ним знаком, так как сборник «Будем как солнце», содержащий «Danses macabres», принес Бальмонту наибольший успех и звание одного из «мэтров» символизма.

Сходство этих произведений Блока и Бальмонта прослеживается, в частности, на уровне звуковых образов, что очень важно, так как особенное внимание к звуковому началу являлось отличительной чертой поэзии символизма.

Прежде всего, набор звуковых образов Блока (лязг костей, скрип перьев, скрежет таксомотора, музыка, скрип костей, щелканье звонка, вой ветра) и Бальмонта (бой часов, железная музыка, крик, пение, стон, тихий звон кадил) гораздо разнообразнее брюсовского, у которого упоминаются только шепот, колокольный звон и звуки «тоненькой свирели».

[3] Блок А.А. Полное собрание сочинений и писем. В 20 т. Т. 3. М. 1997. С.603.

При этом сюжетно важен лишь последний образ, так как от лица дьявола (или смерти, но в любом случает инфернального персонажа), играющего на свирели, написаны все пять брюсовских стихотворений. В этом смысле с ним пересекается Бальмонт, но только в одном стихотворении «Голос дьявола», где «производителем» звука выступает «безумный демон снов лирических», но там этот персонаж поет во время собственной гибели. Звук сопровождает активных героев циклов Бальмонта и Брюсова, в то время как у Блока такого героя нет. Поэт выступает наблюдателем, свидетелем того, как потусторонний мир, мир мертвецов царствует в захваченном им бывшем мире «живых». У Брюсова предметом изображения становится процесс перехода из одного мира в другой, сигналом чему служит игра на свирели. Бальмонта интересуют моменты прорыва потустороннего мира в наш, которые настойчиво маркируются у него боем часов в полночь. В отличие от старших символистов, у Блока смена миров уже произошла, а отмечающий ее звуковой «сигнал» отсутствует.

Возвращаясь к образу поющего демона в цикле Бальмонта, важно отметить, что в цикле Блока образ песни отсутствует вообще, и это более чем закономерно. Во-первых, Блоку в отличие от Бальмонта (и Брюсова) чужда поэтизация инфернального, а во-вторых, песня всегда была для него связана с положительным, гармоничным началом, противостоящем однообразию, то есть с жизнью. Появление этого символа невозможно в царстве смерти, которую поэт еще в 1904-1905 гг. определил как «тягостный звук» («Взморье») и «однозвучный конец» («Не строй жилищ у речных излучин…»). В блоковских «Плясках смерти» есть звуки, сопровождающие мертвецов, но они подчеркнуто дизгармоничны, резки, неприятны: лязг и скрип костей, скрип перьев, скрежет таксомотора и т.д. У Бальмонта подобных образов нет, зато у него большинство звуков так или иначе связывается с человеком: крик, пение, говор, шепот, ропот, стон.

Тем не менее, блоковский и бальмонтовский циклы противопоставлены брюсовскому в главной идее, идее замкнутого, беспорядочного движения. Эта идея не акцентирована Брюсо-

вым, а ведь она частично выражена даже в самом слове «пляска», превращенной в блоковском варианте в светский бал с вальсом (NB! танцем, который танцуют по кругу). Будучи мастерами стиха, Блок и Бальмонт иллюстрируют идею повторяемости, замкнутости в кольцевой композиции, которой подчинены и звуковые образы, обрамляющие некоторые стихотворения. Так происходит у Бальмонта с криком в «Кострах», с боем часов в «Incubus» и со звоном кадил в «Ad infinitum». Эффект страха в открывающем блоковский цикл стихотворении «Как тяжко мертвецу среди людей…» буквально построен на лязге костей, который не в силах заглушить даже музыка на балу. Образ, открывающий стихотворение, всплывает в последнем стихе, разоблачая мертвеца.

Бальмонт виртуозно изобразил это вихревое движение, движение по кругу. Блоковская поэзия глубже, потому что Блок дал этому движению оценку, переосмыслив, включил его в свою философско-поэтическую концепцию, вечное возвращение стало для него «дурной бесконечностью». Не случайно в первоначальном замысле поэта стихотворение «Кольцо существованья тесно…» входило в состав «Плясок смерти».

Последнее небольшое замечание также связано с образом «лязгающих» костей – одним из символов царства мертвых у Блока. В нашем сознании глагол «лязгать» относится к металлическим вещам. Выше указывалось на то, что у Бальмонта своеобразным сигналом приближения потустороннего служил бой часов. Любопытно, что в стихотворении «Поэты» он дает этому образу дополнительную характеристику «железной музыки», после которой начинается «круговая пляска над раскрывающейся бездною».

Итак, при ближайшем рассмотрении оказывается, что блоковские «Пляски смерти» состоят в большем родстве с «Danses macabres» Бальмонта, чем с циклом Брюсова,

Чем объяснить специфичность последнего?

Как это ни покажется странным, своеобразие известного экспериментатора Брюсова кроется в его традиционности. Не случайно к циклу дан подзаголовок – «Немецкая гравюра XVI в.» Из троих поэтов-символистов только Брюсов предполагает первоисточник – произведение изобразительного искусства.

Таким образом, самостоятельность идеи цикла ставится под вопрос и он начинает восприниматься как стихотворный комментарий к широко известной серии гравюр Ганса Гольбейна-младшего (считается, что именно его работами в данном случае вдохновлялся Брюсов). Так, как мы помним, поступил М.Дейтш, подписав под собственными фресками поясняющие их четверостишия.

Действительно, подобно серии подписей все пять стихотворений Брюсова идентичны по строфике и метрике: каждый отрывок состоит из 12 стихов, которые легко разбить на три четверостишия с перекрестной рифмовкой. Размер – эмоционально нейтральный, один из самых распространенных в русской поэзии – 4-стопный хорей. Можно, однако, предположить, что подсознательно Брюсов ассоциировал пляску с хореем: уже в 1918 г. он включил в свои «Опыты по метрике и ритмике» стихотворение «Пляска дум», написанное исключительно редким 1-стопным хореем. Интересно, что и само заглавие «Пляски смерти» при прочтении склоняется именно к хорею.

У Бальмонта и у Блока по два стихотворения также написаны 4-стопным хореем, этот же размер преобладает среди разностопных хореев еще одного стихотворения Бальмонта.

Далее, подобно гравюрам Г.Гольбейна-младшего, цикл Брюсова представляет собой серию картин, в которых неизменная героиня – смерть – приглашает к танцу одного или нескольких персонажей, различных по своему социальному статусу и роду занятий (крестьянин, монахиня, король и т.д.). Здесь любопытно отметить, что в изобразительном искусстве к XVI веку уже закрепилась традиция изображения смерти в виде скелета. Брюсов лишь намекает на это тем, что все пять стихотворений написаны от лица персонажа мужского пола, никаких конкретных указаний на его внешний вид, кроме черной рясы и тоненькой свирели, поэт не дает. Заметим, что из троих поэтов только у Блока потусторонний мир представлен скелетами.

Еще одна деталь, подчеркивающая стремление Брюсова следовать традиции, – смерть с каждым собеседником находит новый язык, выдает себя за «своего»[4]:

Принимай меня, как друга:
Землепашец я, как ты!
(«Крестьянин» – II, с.356)

Не пойти ль с тобой мне рядом?
Как и ты, любовник я!
(«Любовник» – II, с.356)

Я ведь тоже в черной рясе:
Ты – черница, я – чернец.
(«Монахиня» – II, с.357)

Мать куда-то запропала?
Я присяду за нее.
(«Младенец»– II, с.357)

Перед королем надевает маску лести и смирения:

Как пред ленным господином,
Преклониться мне позволь!
(«Король» – II, с.357)

И все же при дальнейшем сравнении серии гравюр с брюсовским текстом нельзя не заметить серьезных различий между ними, наиболее существенные из которых следующие:

– серия гравюр гораздо обширнее, она включает 58 изображений, каждому из которых соответствует определенный персонаж, а Брюсов их количество сократил до пяти;

– порядок расположения стихотворных отрывков по персонажам у Брюсова противоположен европейской традиции, по которой серия всегда открывалась самым знатным, могущественным из них (как правило, папой, за которым следовал король).

[4] По этому поводу французский культуролог Ф.Арьес пишет: «Она приглашает свою будущую жертву взглянуть на нее, и сам ее вид служит предупреждением: "К Великому Судье вам надлежит явиться". Со словами, в которых смешаны ирония и благочестие, обращается она к купцу, ростовщику, врачу. С несчастным пахарем, прожившим всю жизнь в заботах и трудах, она говорит иначе, твердо, но и сочувственно: умереть придется, этого не избежать…» (Арьес Ф. Человек перед лицом смерти / Пер. с франц. М. 1992. С.130).

Второе отличие тем более показательно, что поэт сам в последней прижизненной публикации поменял местами два финальных стихотворения, выстроив такой ряд: Крестьянин – Любовник – Монахиня – Младенец – Король.

Нет сомнений, что если бы целью Брюсова было всего лишь дать поэтический аналог шедевру немецкого изобразительного искусства, он бы следовал традиции более скрупулезно. Но хорошо известно, что задачу он поставил себе гораздо масштабнее.

Цикл «Пляски смерти» входил в огромный незавершенный сборник «Сны человечества». Выражаясь словами самого поэта, этой книгой она рассчитывал «представить все формы, какие прошла лирика у всех народов во все времена» (II, с.459). При этом особую роль он отводил не переводам, а подражаниям, «когда можно было из двух или трех произведений скомпоновать одно, в котором характерные особенности выступали бы явно», и самостоятельным произведениям, написанным «на основании внимательного изучения эпохи, с попыткой передать манеру эпохи и поэта» (II, с.460).

Подобное желание предложить читателю своеобразную квинтэссенцию поэзии придает особую важность отбору материала. Талант Брюсова позволил ему, взяв только пять из 58 вариантов, передать основное содержание этой конкретной поэтической *формы* и ту важнейшую социальную идею, которую усматривали в «Плясках смерти» известные культурологи Й.Хейзинга и И.Иоффе. Произведения на эту тему были призваны, по их мнению, продемонстрировать людям минувших эпох, что смерть всегда рядом и все равны перед ней: и наслаждающиеся радостями жизни и бегущие от них, и богатые и бедные, и знатные и простолюдины, и мужчины и женщины, и дети и взрослые.

Блок и Бальмонт таких глобальных прикладных задач себе не ставили. Создавая свои «Пляски смерти», они скорее осознавали их как факт их личной поэтической истории, нежели отражение одного из этапов мирового лирического процесса. Поэтому, например, для Блока особенно важны интерпретации этой темы его старшими современниками, французскими символистами и А.Стриндбергом, который в одноименной пьесе прово-

дит принципиальную для Блока мысль о том, что люди могут быть мертвы еще при жизни.

Еще вольнее обошелся с традицией Бальмонт, позаимствовавший у предшественников только общий демонический колорит и переосмысливший его (поэтизация инфернального героя) так, что со средневековыми «Плясками смерти» его цикл уже мало что связывало.

А.А. ГОЛУБКОВА

В.В.РОЗАНОВ И В.Я.БРЮСОВ

Тема эротической любви занимала значительное место в творчестве писателей конца XIX – начала XX вв. И Василий Розанов, и Валерий Брюсов испытывали интерес к эротическому началу в человеческой психике. Целью данной статьи является выяснение того, насколько сами писатели могли чувствовать и осознавать интерес к этой теме. Вопрос об их восприятии личности и творчества друг друга решается на материале критических статей и отдельных упоминаний в дневниковых записях и переписке. В данное исследование не входит рассмотрение истории деловых отношений и личных контактов этих двух писателей, здесь не разбирается влияние Розанова на литературно-критическую концепцию Брюсова, так как эти темы заслуживают отдельного исследования.

К творчеству Брюсова Розанов обратился в двух статьях: «Декаденты» (1896 г.) и «То же, но другими словами» (1907 г.). Первая статья представляет собой рецензию на сборник «Русские символисты», в котором большинство стихотворений, цитируемых Розановым, принадлежит Брюсову. Это «Мертвецы, освещенные газом…», «Творчество», «О, закрой свои бледные ноги» и перевод стихотворения М. Метерлинка «Моя душа больна весь день…», сделанный Брюсовым. Все эти произведения помещены в третьем выпуске «Русских символистов» (1895 г.), на их анализе критик строит рассуждения о новом течении в русской поэзии.

В символизме и декадентстве Розанов видит новый род «стихотворческого искусства, чрезвычайно резко отделяющийся по форме и содержанию от всех когда-либо возникавших видов литературного творчества»[1], эротика, по его мнению, это единственное, что объединяет декадентство и искусство прошлого. Казалось бы, критику должно импонировать, что символисты

[1]Розанов В.В. Декаденты // Розанов В.В. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского. М. 1996. С.410. Далее ссылки на данное издание даются с указанием в скобках страницы.

возвращают в поэзию «старого, как мать-природа, бога», изгнанного «деловой поэзией» 1850 – 1870-х гг. Однако Розанов не может согласиться с тем, как представлена эротика в этой поэзии: декаденты показывают любовь «в форме изуродованной и странной, в форме бесстыдно-обнаженной» (С.411). Под обнаженностью критик понимает то, что в этой поэзии «весь смысл, вся красота, все бесконечные муки и радости, из которых исходит акт любви…, - все это здесь отброшено» (С.412). Поэтому любовь всегда совершается около женщины, «безликой», без какого-либо внимания к ней, часто у нее нет не только образа, но даже и имени. Поясняя свою точку зрения, Розанов обращается к моностиху Брюсова («О, закрой свои бледные ноги...»), демонстрирующему, по его мнению, угол зрения поэта на человека и человеческие отношения. Взгляд Брюсова «идет не от лица, проникнут не смыслом, но поднимается откуда-то снизу, от ног, и проникнут ощущениями и желаниями, ничего общего со смыслом не имеющими» (С.412).

Критик считает данный моностих характерным для определенной тенденции культуры конца XIX века, этой строчкой «выражено все внутреннее содержание некоторого "субъекта"», оставшегося «на развалинах всех великих связующих институтов: церкви, отчества, семьи» (С.418). Декадентство - это «утрировка без утрируемого; вычурность в форме при исчезнувшем содержании» (С.417). Оно есть прежде всего эгоизм, так как «мир как предмет любви или интереса, даже как предмет негодования или презрения – исчез из этой "поэзии"» (С.419). По мнению Розанова, в поэзии символистов «умер душевный человек и остался только физиологический» (С.416). Вполне закономерным поэтому оказывается сопоставление поэзии Брюсова и творчества Г.Мопассана, между которыми Розанов не находит практически никакой разницы: и «там и здесь уродливое впало в бессмысленное» (С.416).

Причину появления этой поэзии Розанов усматривает в том, что индивидуализм как «религия своего я, поэзия этого я, философия того же я», произведя «ряд изумительных по глубине и яркости созданий» (С.419), исчерпал свое содержание. Некоторые черты, присущие поэзии Брюсова, критик находит уже во второй части «Фауста» И.В.Гёте. По его мнению, символизм

и декадентство – естественное завершение всего гениального и высокого, что было создано «несвязанною личностью» и «свободною человечностью» в период от «Возрождения до Эдисона». Свободной несвязанной личности противостоит человек религиозный, «связанный». По мнению Розанова, именно церковь способна остановить распространение «смрадного чудовища» - декадентства.

В статье «То же, но другими словами» Розанов разбирает «посвященное Эросу» стихотворение Брюсова, не процитировав из него ни одной строки. Тема стихотворения для критика очень важна, по его мнению, необходимо начать говорить об «Эросе» «полными словами», однако опыт Брюсова критик находит крайне неудачным. По образному выражению Розанова, Брюсов описывает любовь так, как Петрушка, слуга Фамусова, читает календарь – без чувства, толка и расстановки. По мнению критика, «"Эрос" открывается в полном и настоящем виде только в эротические минуты» (С.511), он весь в «свершении» и поэтому «безгласен», и стихи здесь совсем не нужны. Брюсов методично, «как по календарю», перечисляет, «как и чем мы наслаждаемся в "этот час"» (С.511), то есть исчисляемые таким образом «цветы Эроса» уже не живые цветы, а мертвые, вместо благоухания они источают зловоние.

Природа, по мнению критика, «на всех языках говорит одинаково, и на всех говорит невинно», в отличие от Брюсова, который «в пошлом выжатом стихе говорит о том, что розы благоухают» (С.511). Подобного рода поэзии Розанов противопоставляет брошюру «Советы матери перед замужеством своей дочери», которая в описании половой любви действует на критика больше, чем стихотворение Брюсова, и даже больше, чем «Египетские ночи» Пушкина: «…это вообще чувственнее, нежели я что-нибудь читал из псевдоэротической литературы, и волнует действительно глубоким волнением» (С.513). Розанов считает, что такая книга нужнее и ближе к жизни, ведь «никакие стихи и никакая проза не зашли «так далеко» (С.514). Эрос – «бессмертная стихия мира», по Розанову, он «божественнее всего остального», его красота – «мистическая, внутренняя и всеобъемлющая», ее невозможно выразить словами. И неслучайно он подчеркивает, что статья написана в ночь с 24 на 25 декабря 1906 г.,

ведь замысел зарождается у критика, когда он наряжает рождественскую елку, тайна Рождества должна подчеркнуть всю неуместность стихов Брюсова.

Кроме этих двух статей, Розанов несколько раз упоминает имя Брюсова в других статьях и в своей эссеистической прозе. В «Гоголевских днях в Москве» он отмечает речь Брюсова о Гоголе: «очень умна, смела и дерзка»[2]. Об одобрительном отношении Розанова к статье Брюсова «Испепеленный. К характеристике Гоголя» (1909 г.) свидетельствует негативное упоминание в статье А.Г.Горнфельда, который полемизировал с ней[3]. В этой же книге Розанов отмечает положительную роль Брюсова и Белого в борьбе с наследием «Чернышевских и Добролюбовых»[4]. Розанов, присутствовавший на гоголевских днях, в своих воспоминаниях о Брюсове отметил, что его речь «была попытка познакомить публику с новыми взглядами на Гоголя, взглядами, уже высказанными в печати В.В.Розановым, Мережковским…»[5].

В «Уединенном», рассуждая о своей «удивительно противной» фамилии, Розанов замечает, что, наверно, «"Брюсов" постоянно радуется своей фамилии»[6]. В этой же книге он рассказывает, что был одним из первых, кто стал использовать слово «декадент». Это произошло раньше, чем кто-либо услышал о Брюсове, а «Белый – не рождался»[7]. В «Последних листьях» (1916 г.), говоря о литературной стилизации, Розанов снова соединяет имена Брюсова и Белого, которые могут «так волшебно и изумительно "стилизовать" в своих новеллах и рассказах и хронику XIII века, и рыцарский роман, и, например, хлыстов»[8].

---

[2] Розанов В.В. Гоголевские дни в Москве // Розанов В.В. Мысли о литературе. М. 1989. С.290.

[3] См.: Розанов В.В. Сахарна. М. 2001. С.83.

[4] Там же. С.18.

[5] Розанов И.Н. Встречи с Брюсовым // Лит. наследство. Т. 85. В.Брюсов. М. 1976. С.767.

[6] Розанов В.В. Уединенное // Розанов В.В. Метафизика христианства. М. 2000. С.396.

[7] Там же. С.407.

[8] Розанов В.В. Последние листья // Розанов В.В. Последние листья. М. 2000. С.128.

Это упоминание показывает, что Розанов достаточно внимательно следил за произведениями Брюсова.

В свою очередь, Брюсов также держал в поле зрения литературную деятельность Розанова, о чем свидетельствуют его дневники и переписка. В одном из писем Розанову (1902 г.) Брюсов признавался: «Вы знаете, что имеете во мне одного из самых жадных Ваших читателей»[9]. В дневниковой записи от 11 декабря 1897 г. отмечено впечатление, которое произвела на Брюсова статья Розанова, посвященная памяти Ф.Шперка. В письме к М.В.Самыгину (13 декабря 1897) Брюсов также пишет об этой статье: «…Какой ласкающий образ возник перед читателями»[10]. В записи за декабрь 1901 г. Брюсов передает свой диалог с М.С.Соловьевым: «Так, значит, он вас обошел, - говорил он мне, узнав, что я люблю Розанова»[11].

При этом Брюсов по-разному оценивал качество различных розановских текстов. В письме к Андрею Белому (август 1903 г.), рассуждая о профессиональной журналистике, Брюсов приводит в пример Розанова как писателя, гибнущего от многописания. По его мнению, вся прелесть письма Розанова «именно в неотделанности», «хороши у него только импровизации». Из-за журналистской работы Розанову приходится повторять «в сотый раз все те же приемы речи, которые были в первый раз так «божественны» и которые превращаются в розановский трафарет», «свои откровения, виденные им при "сапфирных" молниях», писатель прилагает «к вопросу о петербургских мостовых»[12].

Таким образом, отношение Розанова и Брюсова друг к другу было неодинаковым. Если Розанов для Брюсова является признанным и уважаемым автором, имя которого может «иметь влияние на сбыт альманаха»[13], к произведениям которого он испытывает постоянный интерес, то Брюсов для Розанова всегда

---

[9] Лит. наследство. Т. 98.. Кн. 1. М. 1991. С.527.

[10] Там же. С.386.

[11] Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М. 2002. С.127.

[12] Лит. наследство. Т. 85. С.362.

[13] Лит. наследство. Т. 98. Кн. 1. С.352.

выступает как представитель литературного направления и существует в связи с другими авторами. О том, что для Розанова фигура Брюсова не имела самостоятельного значения, свидетельствует тот факт, что критик не написал ни одной работы, посвященной исключительно ему. В статье «Декаденты» Розанов рассматривает новую поэзию вообще, в статье «То же самое, но другими словами» разбирает творчество не только Брюсова, но и М.Кузмина. Это отношение подтверждает и анекдот, записанный К.Чуковским, о том, как, сидя дома у Брюсова в ожидании хозяина, Розанов спросил у его жены: «Так где же ваш Бальмонт?»[14]

Исключая некоторые эпатирующие и явно шутливые высказывания, нужно отметить, что сложившееся к 1896 г. отношение к поэзии Брюсова у Розанова практически не меняется, хотя он признает заслуги символизма в борьбе с позитивизмом и одобряет брюсовскую концепцию творчества Н.В.Гоголя. В том, что касается эротики, Розанов не чувствует никакого сходства с Брюсовым. Напротив, критик считает изображение любви в стихах Брюсова крайне неудачным и ни в коем случае не соответствующим действительности. В свою очередь, Брюсов в письме (апрель 1907 г.) к З.Н.Гиппиус, назвавшей его и Розанова обладателями «разожженной плоти», резко возражает против этого наименования. По его словам, к нему «могут быть приложимы разные эпитеты, но именно не этот»[15]. Брюсов замечает, что «в разных частях своего существа испытывал … "разожженность", но только не в "плоти"»[16]. То есть, несмотря на некоторую общность тем, эти писатели по-разному относились к эротике и отрицали какое-либо сходство в своих подходах к этому вопросу. Но это внутреннее отталкивание не исключает

[14] Фатеев В.А. С русской бездной в душе: Жизнеописание Василия Розанова. Кострома, 2002. С.402.
[15] Лит. наследство. Т. 85. С.693.
[16] Там же. С.694.

размышлений о разном воплощении эротического начала в их творчестве.

О.Н. КАЛЕНИЧЕНКО

НЕОМИФОЛОГИЧЕСКАЯ РОЖДЕСТВЕНСКАЯ ПРОЗА В.Я.БРЮСОВА

Одним из первых писателей-символистов, кто обратился к созданию неомифологической прозы, прямо отсылающей к библейским мотивам, сюжетам и образам, был Брюсов. Назовем такие неомифологические новеллы писателя, так или иначе связанные с Евангелием, как «Дитя и безумец» (1901), «Повесть о Софронии Любящем» (1901), «Дары младенца Иисуса» (1902). Однако библейский пласт вводится и функционирует в них поразному.

Наиболее полно отражают евангельский сюжет «Дары младенца Иисуса», контаминирующие отрывки, посвященные рождению Иисуса, из Евангелий от Матфея и Луки. Вместе с тем надо учитывать, что рождественская брюсовская новелла строится на переплетении двух сюжетов – истории рождения младенца Иисуса и истории любви Ахиила и Рахили.

Рассмотрим типы трансформации Брюсовым евангельского материала в новеллу. Прежде всего отметим цитацию или близкое евангельскому тексту воспроизведение материала.

В Евангелии от Луки читаем:

«В те дни вышло от кесаря Августа повеление сделать перепись по всей земле. <…>

И пошли все записываться, каждый в свой город»

(Лука. 2; 1-3).

А вот начало второго абзаца «Даров…» Брюсова:

«В день, когда была назначена перепись в стране, собралось в Вифлеем великое множество народа».[1]

Приведем еще один пример. В Евангелии от Луки написано:

[1] Брюсов В.Я. Огненный ангел. Роман, повести, рассказы. СПб. 1993. С.479. Далее в тексте указывается страница данного издания.

«В той стране были на поле пастухи, которые содержали ночную стражу у стада своего.

Вдруг предстал им Ангел Господень, и слава Господня осияла их; и убоялись страхом великим.

И сказал им Ангел: не бойтесь; я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям:

Ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, Который есть Христос Господь;

И вот вам знак: вы найдете Младенца в пеленах, лежащего в яслях.

И внезапно явилось с Ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее:

Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение.

Когда Ангелы отошли от них на небо, пастухи сказали друг другу: пойдем в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь.

И поспешивши пришли, и нашли Марию и Иосифа, и Младенца, лежащего в яслях.

Увидевши же рассказали о том, что было возвещено им о Младенце Сем».

(Лука. 2; 8-17).

Брюсовский же текст таков:

«По знакомой дороге Ахиил возвратился в поле к своим товарищам: Мисаилу, Кириаку и Стефану. Вчетвером они содержали ночную стражу у стада своего. <…>

Внезапный свет разбудил его (Ахиила. – О.К.). Этот свет был не похож на дневной и ярче молнии. В сиянии стоял пред пастухами ангел Господень. Ахиила охватил великий страх, и он повергся ниц на землю. То же сделали товарищи его.

И сказал ангел пастухам:

– Не бойтесь. Я возвещаю вам великую радость, которая будет всем людям: ибо ныне родился вам в городе Давидовом Спаситель, который есть Христос Господь. И вот вам знак: вы найдете младенца в пеленах, лежащего в яслях.

И внезапно явилось с ангелом многочисленное воинство небесное, славящее Бога и взывающее:

– Слава в вышних Богу, на земле мир, в человеках благоволение.

Потом все исчезло, и небо стало темным.

Кириак сказал другим:

– Пойдем в Вифлеем и посмотрим, что там случилось, о чем возвестил нам Господь.

Все тотчас встали с земли и пошли, не говоря более, в город. Никто не указывал им пути. Но, войдя в Вифлеем, прямо направились они к дому Леввея.

Поблизости от гостиницы была известная пещера, куда в обычное время загонялся скот. Там Ахиил увидал тех странников, о которых просил вечером Рахиль. В яслях лежал спеленутый Младенец, и счастливая Мать взирала на Него.

В несказанном восторге пастухи поклонились Младенцу и рассказали все, бывшее с ними» (С.480).

К следующему типу можно отнести развертывание евангельских фактов в сцену и диалог.

В Евангелии от Луки читаем:

«Пошел также и Иосиф из Галилеи, из города Назарета, в Иудею, в город Давидов, называемый Вифлеем, потому что он был из дома и рода Давидова.

Записаться с Мариею, обрученною ему женою, которая была беременна».

(Лука. 2; 4-5).

А вот как разворачивает евангельский текст в сцену и диалог Брюсов:

«Но в это время показались из-за поворота двое странников: благообразный старец и с ним очень молодая женщина. Одеты они были бедно, но было в их приходе что-то благостное.

Старец спросил:

– Скажите, дети, не это ли гостиница?

– Да, – отвечала Рахиль, – это – гостиница… Но давно уже у нас все помещения заняты, и во всем доме нет свободного места.

– Мы очень устали, – возразил старец, – так как торопились ко дню переписи в Вифлеем. Я – Иосиф, плотник из Назарета, а это – Мария, данная мне в жены. Нам необходим отдых». (С.479).

И еще пример. В Евангелии от Матфея написано:

«Когда же Иисус родился в Вифлееме Иудейском во дни царя Ирода, пришли в Иерусалим волхвы с востока, и говорят:

Где родившийся Царь Иудейский? ибо мы видели звезду Его на востоке и пришли поклониться Ему.

Услышав это, Ирод царь встревожился, и весь Иерусалим с ним.

И собрав всех первосвященников и книжников народных, спрашивал у них: где должно родиться Христу?

Они же сказали ему: в Вифлееме Иудейском, ибо так написано чрез пророка…

Тогда Ирод, тайно призвав волхвов, выведал от них время появления звезды

И, послав их в Вифлеем, сказал: пойдите, тщательно разведайте о Младенце, и когда найдете, известите меня, чтобы и мне пойти поклониться Ему.

Они, выслушавши царя, пошли. И се, звезда, которую видели они на востоке, шла перед ними, как наконец пришла и остановилась над местом, где был Младенец. <…>

И вошедши в дом, увидели Младенца с Мариею, Матерью Его, и падши поклонились Ему; и, открывши сокровища свои, принесли Ему дары: золото, ладан и смирну.

И, получивши во сне откровение не возвращаться к Ироду, иным путем отошли в страну свою».

(Матфей. 2; 1-12).

А вот у Брюсова:

«…Вдруг увидал Ахиил на небе дивную звезду, которой не видал прежде никогда. Она стояла прямо над домом Леввея. <…>

Тотчас поспешил он в дом Леввея. <…> Войдя в горницу, увидал он свою Рахиль и семейство странников. <…>

К дому Леввея подошел богатый караван. Рабы, шедшие с ним, были в пышных одеждах; а на сбруях животных везде при свете факелов сверкало золото.

На трех верблюдах ехали господа каравана.

Приблизившись к дому и сойдя с верблюдов, они вошли в ту горницу, где был Ахиил. Там они пали ниц пред Младенцем и сказали:

– Мы волхвы с востока. Мы видели на востоке звезду родившегося Царя Иудейского и пришли поклониться ему.

Один из волхвов был седовласый старец – его звали Мельхиор; другой был мужчина в расцвете сил – его звали Вальтазар; третий был еще юноша – его звали Каспар.

Рабы их подали им в горницу сокровищницы их, и они принесли Младенцу свои дары: золото, ладан и смирну.

Волхвы рассказывали еще, как они приходили в Иерусалим к Царю Ироду и как царь, собравши всех первосвященников и книжников народных, спрашивал у них, где должно родиться Христу? Они же сказали ему: в Вифлееме Иудейском. <…>

Волхвы пробыли всю ту ночь в доме Леввея и, получив во сне откровение не возвращаться к Ироду, иным путем отошли в страну свою» (С.481-482).

Рассмотрим и такой тип трансформации евангельского текста, как комментирование поступков евангельских персонажей.

В Евангелии от Луки читаем:

«А когда исполнились дни очищения их по закону Моисееву, принесли Его в Иерусалим, чтобы представить пред Господа...

И чтобы принести в жертву, по реченному в законе Господнем, две горлицы или двух птенцов голубиных»

(Лука. 2; 22, 24).

А это брюсовский текст:

«В сороковой день по рождению Младенца принесли Его в Иерусалим, чтобы, по закону Моисееву, представить пред ликом Господа. И мать Его, по бедности своей, принесла в жертву двух птенцов голубиных» (С.482; курсивом выделены пояснения писателя. – О.К.).

Кстати, такой принцип комментирования впервые был использован Достоевским в «Братьях Карамазовых», когда Алеша переживает евангельский текст – первое чудо в «Кане Галилейской» («…Глагола ей Иисус: что есть мне и тебе, жено: не у прииде час мой. Глагола мати его слугам: еже аще глаголет вам, сотворите»): «Сотворите… Радость, радость каких-нибудь бедных, очень бедных людей… Уж конечно, бедных, коли даже на свадьбу вина недостало… Вон пишут историки, что около

озера Генисаретского и во всех тех местах расселено было тогда самое беднейшее население, какое только можно вообразить… И знало же другое великое сердце другого великого существа, бывшего тут же, матери его, что не для одного лишь великого страшного подвига своего сошел он тогда, а что доступно сердцу его и простодушное немудрое веселие каких-нибудь темных, темных и нехитрых существ, ласково позвавших его на убогий брак их».[2]

Приведенный примеры показывают, что Брюсов старается достаточно точно воспроизвести текст Евангелия, одновременно проясняя или уточняя затемненные места евангельского текста.

Примечательно, что Брюсов определяет жанр своего произведения как легенду. Действительно, «Дары младенца Иисуса» соответствуют жанровым признакам литературной легенды.[3] Писатель повествует о событии, которое якобы могло иметь место в действительности; исключительность героя проявляется в том, что он – один из пастухов, которым ангел возвестил о рождении Христа; с Ахиилом происходит чудо, так как он получает дары Младенца и может жениться на любимой девушке.

Однако при более внимательном рассмотрении «Даров…» Брюсова становится очевидным, что перед нами – авторский миф. Евангельские события, воспроизведенные в брюсовской новелле, с одной стороны, тесно переплетаются с жизнью героев: двух молодых влюбленных – простого пастуха Ахиила и красавицы Рахиль, дочери богатого содержателя гостиницы Леввея, а с другой – становятся фоном для изображения истории их любви.

Вместе с тем Брюсов стремится выявить внутреннее благородство всех участников Вифлеемских событий. Ахиил и Рахиль относятся с сочувствием к двум уставшим путникам. Пастух сам был «несчастен, и ему захотелось облегчить несчастие других» (С.480), девушка же заботилась о них, «как дочь, исполняя просьбу Ахиила» (С.481). Отвечая добром на добро, Ио-

---

[2] Достоевский Ф.М. Собрание сочинений. В 15 т. Л. 1991. Т. 9. С.403.

[3] О жанровых признаках литературной легенды см.: Горелов А.А. Н.С.Лесков и народная культура. Л. 1988. С.272.

сиф отдает Ахиилу золото, принесенное волхвами Младенцу, для богатого выкупа за Рахиль. Именно поэтому, оставшись без денег, Мать Иисуса может принести Господу в жертву, по бедности своей, только «двух птенцов голубиных». Ахиил, отдав за невесту «богатый выкуп в сто сиклей», получает в жены прекрасную Рахиль.

Итак, нам представляется возможным говорить о том, что Брюсов стремится создать авторский миф о событиях, развернувшихся в Вифлееме, одновременно предлагая свою версию, куда девались дары, принесенные волхвами Младенцу.

Е.В. КАМАНИНА

«ПИРОЭНТ» В.БРЮСОВА – ДРАМА-ЭКСПЕРИМЕНТ

Драматургия Брюсова не только не исследована в достаточной степени, но даже не опубликована в полном объеме. Насчитывается 47 драматических сочинений Брюсова в прозе и в стихах (из них 18 завершенных), а на начало 2001 года опубликовано лишь восемь. Еще три драматических опыта: маленькая драма для марионеток «Урсула и Томинета», драма из современной жизни в 5 действиях «Пироэнт», музыкально-драматический этюд в 3-х действиях «Красный маяк» - вошли в приложение к монографии О.К.Страшковой «В.Брюсов – драматург-экспериментатор»[1]. Драматургия Брюсова к тому же не получила и театрального воплощения.

Эксперимент в родовой системе литературы Серебряного века приобретает черты научного метода, имеющего претензию на постижение словесного искусства не только настоящего, но и будущего в настоящем. В этой связи показательна научно-фантастическая пьеса В.Брюсова «Пироэнт» (1916). Согласно подзаголовку, перед нами «драма из современной жизни». Современность здесь представлена как уже состоявшееся преддверие будущего. В первой редакции драма называлась «Арго». Название корабля «Пироэнт» происходит от древнегреческого названия планеты Марс (Piroeis – огненный). Примечательно, что Брюсов разрабатывает жанр драматической утопии. В драматическую форму здесь обличены субъективные переживания научных идей: страсть, любовь, коварство, предательство вокруг строительства космического корабля для полетов на Луну. В модернистских родовых формах эпоса и драмы наблюдается синтез авантюрно-фантастического и философского начал, в

[1] Страшкова О.К. В.Брюсов – драматург-экспериментатор. Ставрополь. 2002. Приложение: Брюсов В. Три драматургических опыта. С.161-241. Далее ссылки на это издание даются с указанием в скобках страницы.

своем генезисе являющийся менипповой сатирой. В современном искусстве это взаимодействие закреплено традицией романа-трагедии Достоевского. Для понимания философского пласта драмы Брюсова важен контекст так называемого русского космизма. Здесь прослеживается синтез авантюрно-фантастического сюжета, утопической фантастики и ницшеанства, русского космизма.

По наблюдению О.К.Страшковой, эта драма эклектична: «Обращаясь, по существу, к жанру бытовой драмы, Брюсов вводит в нее научно-фантастические проблемы и осложняет извечную ситуацию – старый муж, обманутый молодыми любовниками, – «научными» предвидениями космических полетов, решением ницшеанско-раскольниковской идеи вседозволенности незаурядной личности, проблемами оккультизма. Конфликт «Пироэнта» развивается в традициях авантюрных жанров, что делает эту пьесу по-символистски многоаспектной, актуальной» (С.133).

В своем исследовании, осуществленном в конце 1970-х годов, О.К.Страшкова прослеживает эволюцию сюжетных схем и образов персонажей «Пироэнта»: «В 1-ом варианте… дочь убивает отца, чтобы обеспечить деньгами любимого инженера. Во 2-ом и 3-ем вариантах …девушка убивает богатого мецената. В 4-ом …– племянница убивает сластолюбивого дядюшку-помещика… В 5-ом варианте… жена убивает мужа» (С.124). Здесь же прослеживается эволюция образов. Так, Ада, фантастический персонаж («женский образ с иной планеты»), в первом варианте именовалась Лis-Лis («видение Сунгунова в образе юной прекрасной женщины» – С.130). Во втором варианте это была обитательница планеты Венера – Лилия. В третьем варианте драматург «намечает аллегорическую функцию этого фантастического персонажа» (С.130). Наконец, в заключительном варианте Брюсов объясняет, что Ада – «не столько плод больного воображения, сколько мечта-аллегория» (С.131). В контексте же космической философии Ада должна восприниматься читателем как своего рода аллегория бессмертного одушевленного существа, курсирующего во вселенной. Являясь изобретателю Стожарову, она влечет его к звездным мирам. «Я жду тебя, я томлюсь по тебе. Первый из смелых, кто перережет пустоту

между звезд! Первый, кто прибудет к нам из другого мира! Властный, победивший пространство, я люблю тебя!» (С.179).

Другая полумистическая фигура – Крот, помощник механика Гримма. В первом варианте Крот «всегда приходит после явления Призрака, как некий персонифицированный Рок, препятствующий осуществлению замысла. «… он только заявлен в списках действующих лиц как Сыч. (Имя старика во всех вариантах различно: Григорьев (странный старик) – во втором варианте; Голов (Авраам) – в третьем; в четвертом – полусумасшедший Керин называет его Вернером и дьяволом, но сам старик так и не появляется в действии; в пятом варианте – Крот (старик-чудак), значимое имя которого в последующих редакциях снимается, а заданность характера остается» (С.131). «В пятом варианте старик Крот – фигура почти заземленная… Он создал своего рода культ – обожание своего учителя, и предрешает гибель «Пироэнта» на основании изучения его чертежей, а не мистических идей «духовного» общения с иными мирами» (С.132). В ранних вариантах в уста этого персонажа были вложены оккультные речи. Изменялись имена и других героев: Мара – Елена – Лидия; Аргин – Сергин – Керин – Изубров – Стожаров.

Таким образом, в научной фантастике формируется свой ряд героев. У Брюсова это «женский образ с иной планеты, видение» по имени Ада (напомним, что в будущей «Бане» В.Маяковского фигурирует Фосфорическая женщина). О.К.Страшкова выявляет общую тенденцию в работе Брюсова над персонажной сферой - от прямолинейной ассоциативности к «заземлению» имен героев: «В процессе работы, уходя от социально-космических мотивов предвидения будущего, от образов полумистических роковых врагов идеи века, автор в рамках бытовой драмы приходит к средствам реалистической формы, выявляя научную основу стремления к «полетам в небо» (С.134).

Брюсов создает оригинальную разновидность художественной утопии - научную фантастику с рецепциями «космической» философии. Известно, что для него была притягательна личность К.Э.Циолковского. Поэту была также известна философско-художественная эссеистика ученого (книга «На Луне»). Космическая утопия, предполагающая расселение человечества в звездных мирах, осуществляется инженером-изобретателем

Стожаровым и его подружкой Лидией в соответствии с психологией ницшеанского Сверхчеловека. «… идейные искания Брюсова-драматурга берут свое начало от символических концепций жизни-смерти, от идеи фатальности человеческого бытия, от проблемы сильной личности и даже сверхчеловека к проблемам психологическим и социальным: тирания, борьба с тиранией, человеческие поступки и их психологическое основание и оправдание»[2], – прослеживает Н.Г.Андреасян мировоззренческую эволюцию Брюсова.

Как пишет О.К.Страшкова, «сущность «Пироэнта» заключается не только в решении этого вопроса (ницшеанско-раскольниковского. – Е.К.), но и в постановке другой проблемы эпохи – научной: возможности полетов за пределы земной атмосферы» (С. 128). Герои обсуждают вопросы количества зарядов и их вес, а также приспособлений, которыми «Пироэнт» «превращается, вступая в атмосферу, в огромный аэроплан…» (С.203), пытаются решить задачу межпланетного сообщения. «Если мне удастся подняться за пределы атмосферы, продвинуться хотя бы на одну тысячную расстояния между Землей и Луной и затем, вернувшись, опуститься на землю, - я буду считать свою задачу исполненной», – заявляет Стожаров (С.173).

Лирическое начало объективируется в сверхындивидуальные устремления. Сам Стожаров так формулирует свое научное и общечеловеческое предназначение: «Я первый, да! Первый на Земле дерзаю покинуть нашу планету и вознестись в междузвездное пространство!»; « Если мне не суждено будет самому построить свой «Пироэнт», то я все же укажу, как это сделать» (С.175, 207). Его подружка Лидия убивает своего мужа, помещика Главина, отказавшегося финансировать полет на Луну, ради получения по наследству миллиона для продолжения строительных работ корабля. Для нее этот полет своего рода бегство от расплаты за сверхчеловеческое самоутверждение: «Здесь я более не могу жить, для Земли я убила себя. Слышишь: ты должен меня унести отсюда. Ты возьмешь меня с собой на своем корабле. О! Какое мне будет дело до того, что говорят и

[2] Андреасян Н.Г. Драматургия В.Я.Брюсова (Предшественники и современники) // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван. 1985. С.137-138.

думают люди, до того, что я сделала среди людей, когда мы будем не среди них, а в другом мире!» (С.181). Таким образом, космическая проблема решается в ницшеанском ключе – «по ту сторону добра и зла».

Как устанавливает О.К.Страшкова, второму и третьему вариантам был предпослан эпиграф из Ф.Ницше: «Об имморализме легко разговаривать, но каково его вынести? Я, например, не мог бы вынести сознания даже нарушенного слова, а не то что убийства: моей судьбой было бы более или менее продолжительное увядание и гибель. При этом я даже не говорю о раскрытии преступления и наказании» (С.124-125). Стожаров подкрепляет своими рассуждениями доктрину об имморализме: «Земля будет первой планетой, которая осуществит полет своего вестника в другие миры! Ради чести Земли в звездном мире, ради торжества и первенства нашей планеты перед всеми другими, разве не вправе я подвергнуть опасности, рядом со своей жизнью, и жизнь других? Да! Я перешагну через эти жизни, как через искупительные жертвы во имя науки, и совесть не упрекнет меня!» (С.175).

Однако разочарование настигает обоих героев. Лидия, казалось бы, выдерживает испытание преступлением, но понимает, что никакой ценой, даже сверхчеловеческой, не заслужит любви любимого человека. «Но лишенная всех иллюзий и, в первую очередь, иллюзии вседозволенности, ненаказуемости преступления, совершенного даже ради исключительной идеи, она направляет револьвер не в фантастического виновника преступления, а в себя» (С.127). Как полагает О.К.Страшкова, «несостоятельность вычислений, катастрофическое разрушение научной мечты – не есть ли это наказание, осознаваемое изобретателем?» (С.127). Однако финальная сцена построена по двойному стандарту. С одной стороны, действие омрачено самоубийством Лидии, отказавшейся сопровождать своего возлюбленного, с другой - Стожаров отправляется в путь с мыслью об Аде, что оставляет читателю надежду на возможность их встречи. «Может быть, даже годы мы будем только страдать и опять слышать смех над собой. Но это будет искупление за наше преступление, зато мы будем верить в наше великое дело и в нашу победу» (С.207-208).

Н.Г.Андреасян констатирует факт наличия в поэзии и драматургии Брюсова неоклассицистических тенденций: «…для драматического отображения автор останавливается именно на ситуациях, требующих от героев высочайшего напряжения духовных сил. А отсюда – отображение преимущественно героической личности, будь то личность мифологическая, легендарная, или конкретно-историческая. Все эти особенности переходят в символистскую драму и в драматургию Брюсова из романтического миросозерцания, одновременно во многом скрещиваясь с неоклассицистическими тенденциями, особенно характерными из представителей символизма для Брюсова»[3]. В Серебряном веке интенсивно развивается историософская драматургия Дм.Мережковского – с субстанциальными коллизиями, литературно-художественным материалом, синтезом мистериального сюжета и отображения мирового процесса. «В первых драмах отчетливо проявился и своеобразный драматургический опыт Мережковского: сохранившийся до конца жизни подход к отбору источников, способ работы с ними; стремление использовать уже сформировавшийся в драматургии тип драмы, наполняя его особым содержанием; насыщение собственных произведений реминисценциями из произведений предшественников и современников, а также выражение в драме идей, уже сформированных в критике, публицистике и романистике»[4]. Неомифологический подход Дм.Мережковского расширял рамки реалистической драмы. По-своему это делал Брюсов.

Примыкая к кругу литературно-драматических явлений символизма (романтико-ницшеанская коллизия, оккультизм, концепция сильной личности, символистская драма), пьеса «Пироэнт», компилирующая в себе элементы научно-космической fantasy, философской утопии, открывает в русской прозе постсимволистский ряд: это научно-фантастический роман А.Н.Толстого «Аэлита» (1922-1923), его же «Гиперболоид инженера Гарина» (1925-1927), повести с элементами научной фантастики М.А.Булгакова «Роковые яйца» (1925) и «Собачье

[3] Андреасян Н.Г. Указ.соч. С.130.
[4] Андрущенко Е.А. Мережковский неизвестный. Харьков. 1997. С.161.

сердце» (1925), комедии в прозе с фантастической тематикой В.В.Маяковского «Клоп» (1928) и «Баня» (1929).

Надо сказать, что разновидность антиутопии с рецепциями экзистенциализма («социальный» сатанизм, по определению А.В.Татаринова[5], или антимиф о ложном антихристе) представлена в романе Л.Андреева «Дневник Сатаны». Фома Магнус готовит последний взрыв обещанием «воскресения живых» и чуда «земного рая». Эксперимент как способ «критики» формирует в культуре Серебряного века отрицательный мифологический материал, антимиф - экзистенциальную дилогию Л.Андреева «Сашка Жегулев» и «Дневник Сатаны» о ложном Христе и ложном антихристе, мотивы невоскресшего Христа у А.Ремизова.

В контексте интенсивного развития в драматургии Серебряного века антитеатральных (несценичных) тенденций особенно важны наблюдения Н.Г.Андреасян: Брюсов препятствует «исчезновению театра» в театре двумя способами: «Отдавая дань принципу «лирического слова», он, тем не менее, не устраняет действие, а, наоборот, интенсифицирует его…»; «…с другой стороны, В.Брюсов доводит до предела принцип доминанты лирического слова», что «является принципом, породившим совершенно новый жанр – драму-монолог, каковой является "Путник"»[6].

Таким образом, драматургия Брюсова представляет особый интерес в двух ракурсах: по существу – как утопическая фантастика, по форме – как драматическая утопия.

[5] См.: <Татаринов А.В.> Леонид Андреев // Русская литература рубежа веков (1990-е – начало 1920-х годов). <М.>. 2001. Кн.2. С.330.
[6] Андреасян Н.Г. Указ. соч. С.137.

Д.В. СОКОЛОВА

МОТИВ ПУТИ В СБОРНИКАХ «ШЕДЕВРЫ» В.Я.БРЮСОВА И «ЖЕМЧУГА» Н.С.ГУМИЛЕВА

Факт ученичества Н.С.Гумилева в «школе» Брюсова признавали как сами поэты, так и их современники[1]. Скрытую реминисценцию содержит в себе названий сборника «Жемчуга», в посвящении к которому Гумилев называет Брюсова своим учителем. Небезызвестно, что основанием для сопоставлений названия сборников «послужило словоупотребление во французском языке, где «perle» – "жемчуг" и "chefs d'œvre" – "образцовое произведение" могут употребляться в одном значении – "верх искусства"»[2].

Один из основных мотивов «Шедевров» Брюсова и «Жемчугов» Гумилева, мотив пути, прослеживается как в системе художественных образов, так и на фонетическом и ритмическом уровнях. Передвигающимися в пространстве и времени являются либо герои, либо лирический субъект. И у «учителя», и у «ученика» система персонажей весьма разнообразна. У Гумилева странниками оказываются мифологические или сверхъестественные герои – Одиссей, Христос, Адам, «Бог, в пространствах идущий»; «открыватели новых земель» – путетешественники, капитаны, конквистадоры, рыцари. В «Шедеврах» Брюсова немалое значение имеет историческая тема, получившая впоследствии реализацию в цикле «Любимцы веков», но реальных исторических лиц или мифологических героев здесь не так уж и много. Следуя заветам декадентской поэзии, молодой поэт прослеживает «путь» сумасшедшего, «бегущего в неживые леса», и «шатания» «трех женщин, грязных, пьяных».

В «Шедеврах» Брюсова привлекает более путь лирического субъекта, а не окружающих его персонажей. Уже

[1] См.: Бабичева Ю.В. В.Брюсов и Н.Гумилев: взаимопритяжения и взаимоотталкивания // Валерий Брюсов: Проблемы творчества. Межвузовский сборников научных трудов. Ставрополь. 1989. С 60-69.

[2] Слободнюк С.Л. Н.С.Гумилев. Проблемы мировоззрения и поэтики. Душанбе. 1992. С.33.

В.Жирмунский заметил, что в отличие от Гумилева «у Брюсова гораздо определеннее и ярче индивидуалистическая окраска мечты поэта, породившей эпическое повествование, гораздо отчетливее и ощутимее его единообразный лирический корень: почти всегда это чувство любви»[3]. Так, в стихотворении «Все кончено…» герой, потерявший возлюбленную, произносит, на первый взгляд, отчаянные слова:

Эта светлая ночь, эта тихая ночь,
Эти улицы, узкие, длинные!
Я спешу, я бегу, убегаю я прочь,
Прохожу тротуары пустынные.
(I, с.59)

Но далее оказывается, что лирический герой не пытается убежать от себя, не стремится забыться в пути, он «не в силах восторга мечты превозмочь», «спешит» и «бежит», «упиваясь изысканной мукою».

Лирическому субъекту в «Жемчугах» также не чужды любовные переживания. В «Свидании» поэт описывает короткий отрезок пути героя, когда он встречается с возлюбленной, напоминающей ему луну:

Проходит миг, ты не со мной,
И снова день и мрак,
Но, обожженная луной,
Душа хранит твой знак.[4]

Однако любовная тема далеко не на первом месте в «Жемчугах». Эпическое повествование занимает поэта намного больше, нежели стремление чувством к «вечно желанной».

Наряду с человеком, передвигающимся в пространстве, странствующим «героем» является и животное. «Учитель» и «ученик» предпочитают изображать движение птиц. Гумилев «царственному полету» орла посвящает целое стихотворение,

[3] Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л. 1977. С.130.

[4] Гумилев Н.С. Собрание сочинений. В 3 т. Т. I. М. 2000. С.216. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием «Гумилев» и обозначением тома и страницы.

которое скрывает в себе глобальное философское значение[5]. Брюсов в описании птиц прибегает к декадентской символике:

Чуешь себя в африканской пустыне на роздыхе.
Чу! что за шум? не летят ли арабские всадники?
Нет! качая грузными крыльями в воздухе,
То приближаются хищные птицы – стервятники.
(I, с.83)

Для Гумилева полет орла – символ свободного духа, стремящегося преодолеть границы мироздания и приблизиться к совершенству путем собственной гибели. «Ученику» удается превратить традиционный сюжет в оригинальную историю жизни и бессмертия.

Сопоставление стихотворений Брюсова «На острове Пасхи» и Гумилева «Камень» не только выявляет отношение поэтов к древности, но и позволяет осмыслить параллель, которую они усматривают между человеком и камнем. В стихотворении Брюсова «блуждающий» герой встречает «в стороне от дороги, / Застывши на каменной груде», «немых, громадных людей» (I, с.68). Противопоставление подвижного и застывшего состояния предметов является одним из ключевых элементов мотива пути. У Гумилева неподвижный по своей природе камень становится активно действующим субъектом: «он вышел черный, вышел страшный», он «ломает башни / И мстит случайному врагу»:

Летит пустынными полями,
За куст приляжет, подождет,
Сверкнет огнистыми щелями
И снова бросится вперед.
(Гумилев; I, с.180)

По-видимому, символ «ночного и тайного пути» камня восходит к мистериям кельтских друидов (здесь стоит вспомнить мечту Гумилева о том, чтобы во главе общества стояли друиды, поэты-маги, которые будут «учить с зеленых холмов»).

[5] Это стихотворение явно перекликается с сонетом Ж.М.Эредиа «Смерть орла» (см.: Пахарева Т.А. Традиции акмеизма в современной русской поэзии // Традиции русской классики XX века и современность. М. 2002. С.309.

К этому же мифологическому гнезду примыкают германо-скандинавские сказания, где в камни превращались при первых лучах солнца злые ночные духи[6]. Образ духов, выходящих из камней, встречается и у Брюсова: «Из камней не выйдет вдруг ли / Племя карликов ко мне?» (I, с.66).

И в «Шедеврах» Брюсова, и в «Жемчугах» Гумилева в роли странствующих героев могут также выступать непредметные явления, что весьма характерно для символизма. Не исключено, что прообразом Музы Дальних Странствий в поэме Гумилева «Открытие Америки», входящей в сборник «Чужое небо», послужила брюсовская «мечта»:

Она в степях блуждает вольной серной.
Ей чужд покой окованных рабынь,
Ей скучен путь проложенный и мерный.
(Гумилев; I, с.71)

Однако, по мнению героя Брюсова, есть нечто, обладающее способностью преградить путь мечте:

Но, встретив Холм Покинутых Святынь,
Она дрожит, в тревоге суеверной,
Стоит, глядит, не шелохнет травой,
И прочь идет с поникшей головой.
(I, с.71)

В поэзии Гумилева не только «мечта», но и «горе» не ведает обратного пути:

Чрез дымный луг, и хмурый лес,
И угрожающее море
Бредет с копьем наперевес
Мое чудовищное горе.
(Гумилев; I, с.182)

И после того как герой чувствует, что движение вперед «напрасно», он все равно «спешит к коню», «хватает трепетно поводья» и мчится вдаль, чтобы познать «неведомое». Ему незнакома категория обратного движения.

Для понимания мотива пути в «Шедеврах» и «Жемчугах» также очень важен образ пространства, в которое стремятся попасть герои. Брюсов редко говорит о том, к какой цели стремит-

[6] См.: Гумилев Н.С. Полное собрание сочинений. В 10 т. Т. I. М. 1998. С.419.

ся его герой. Лирический субъект бежит, спешит, идет вперед дорогою открытой, но его движение не является целенаправленным, а если и есть какая-то конечная точка его пути, то она представляет собой нечто неопределенное, «смутный рай», который Брюсов и его герои пытаются найти в любви[7].

Видимая конкретность событий, описываемых Гумилевым, порой также превращается в романтическую неопределенность. Внешний разворот событий в стихотворении «В пути» приобретает символический характер, потому что путешествие, которое проделывают герои, лежит в «область унынья и слез», туда, где обитает дракон «с сумрачным именем: Смерть» (Гумилев; I, с.195). В «Путешествии в Китай» путь, который совершают герои, на первый взгляд может показаться правдоподобным – с довольно определенными спутниками и в четко определенное место назначения. Но благодаря ряду литературных аллюзий, смешению исторических эпох и расплывчатым географическим границам происходящее в этом стихотворении не поддается фиксации в каком-нибудь одном определенном времени и пространстве[8].

По выбору художественных образов для воплощения идеи пути рядом с Брюсовым, несомненно, стоит Блок, для которого, как известно, «характерна сквозная тема или идея пути, и не только тема, но и образ»[9]. Образ света в различных вариациях: звезда, солнце, огонь, пламя, молния и даже «сноп молний» - является сквозным в системе художественных образов, в которых воплощена брюсовская идея движения. Если Блок стремится к тому, чтобы почувствовать, ощутить, угадать (чутье пути), то Брюсов – к осознанию, во многом – логическому. Поэтому у него, как отмечает И.Т.Крук, путь всегда должен быть освещен

[7] Дронов В. Творческие искания Брюсова «конца века» // Брюсов В. Проблемы мастерства. Ставрополь. 1983. С.28-29.

[8] См.: Баскер М. Ранний Гумилев: путь к акмеизму. СПб. 2000. С.56.

[9] Крук И.Т. Мотив света в поэзии В. Брюсова как выражение идеи пути // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван. 1985. С.58. (см.: Максимов Д. Идея пути в поэтическом сознании Ал.Блока // Максимов Д. Поэзия и проза Ал.Блока. Л. 1975. С.6-143).

путеводной звездой[10]. Даже если поэт говорит о «ночи беззвездной», о сумерках и тьме, его все равно преследует мысль о звезде или о яркой вспышке в небе:

Плакать и биться устанешь;
В сердце скрывая укор,
На небо черное взглянешь…
С неба скользнет метеор.

(I, с.88)

Прорыв к свету характерен и для героев Гумилева. Когда орел летел к Престолу Сил, "лучами был пронизан небосвод, / Божественно холодными лучами" (Гумилев; I, с.202), капитаны стремятся попасть в страны, "где в солнечных рощах живут великаны / И светят в прозрачной воде жемчуга" (Гумилев; I, с.242). Гумилевский мотив пути сближает с блоковской идеей движения еще один образ. В стихотворении «Христос» четырехстопные хореические строки создают впечатление легкой поступи (особенно если вспомнить позднейшую поэму Блока). Сочетание высокой и разговорной лексики в данном случае порождает иллюзию реальности происходящего. Интересна вставленная в текст стихотворения беседа Христа с пастухом и рыбарем, которых Сын Божий убеждает «не считать барыши»:

Ведь не домик в Галилее
Вам награда за труды, -
Светлый рай, что розовее
Самой розовой звезды.

(Гумилев; I, с.206)

Если в первом четверостишии Христос странствует один: «Он идет путем жемчужным / По садам береговым», в то время как «люди заняты ненужным, /Люди заняты земным», - то в последнем четверостишии «за искателем небес» уже «идут пастух и рыбарь». Очевидно, что гумилевский образ Христа в данной ситуации предвосхищает блоковского Христа в «Двенадцати».

Итак, мотив пути объединяет не только Брюсова и Гумилева (существует достаточно много работ, сопоставляющих мотивы и образы в творчестве «учителя» и «ученика»[11]), но и

[10] Там же.

[11] Например, в «Брюсовских чтениях 1996 года» (Ереван. 2001. С.293-303) опубликована статья Ю.В.Тарантул, в которой дается сравнитель-

предводителя акмеизма и его оппонента, Блока, что еще раз подтверждает особую значимость идеи движения в поэзии «рубежа веков» для представителей различных направлений.

но-реконструктивная характеристика сонетов Брюсова и Гумилева о Дон Жуане.

О.П. ЧЕРЕПАНОВА

ОБРАЗ «МИГА» В ЛИРИКЕ В.Я.БРЮСОВА

Образ «мига», эстетическое значение которого в поэтике символизма трудно переоценить, является одним из самых частотных в лирике Брюсова. Впечатляюще редкостная образность «схватывала» и высвечивала мгновения, теряющиеся в беге времени и незаметные в плотном нагромождении крупных событий, вдруг обнаруживала первозданную необычность и тайну в привычном и повседневном, вскрывала глубину давно пережитых чувств, возвращая к теням прошлого, делала значимым случайное. Пребывание вечности в постоянном потоке перемен, в «яростной зыби мгновенного», «единой дрожи» жизни, ибо миг подобен окрыленной мечте, заставляет человека, как вспышку, пережить любовь и испытать страсть.

В переживании мгновенного символисты видели высшее переживание жизни, ее «оаз». Так, лирический герой стихотворений Брюсова подчас предстает собирателем мгновений, жемчужин жизненного и всегда связанного с ним яркого эмоционального опыта, нанизываемых на «ожерелье дней»:

О, если б было вновь возможно
На мир лицом к лицу взглянуть
И безраздумно, бестревожно
В мгновеньях жизни потонуть!
(«Блудный сын»)

Или:

Как жрец, приветствуя мгновения,
Великий праздник первых встреч,
Впивал все краски и все тени я,
Чтоб их молитвенно сберечь.
(«В полдень»).

Символистское восприятие мира через представления будило межчувственные ассоциации, которые воплощались в синестетических образах, вызывающих целостное восприятие действительности, богатой оттенками перетекающих друг в друга состояний и межчувственными связями.

Брюсов создает динамичный пейзаж, в котором все исполнено неги, истомы, ожидания и все одушевляемое наделяется психологическими характеристиками: кротостью, робостью, застенчивостью, нежностью. В минуты страсти лирический герой грезит о тишине, молчании, красноречивой бессловесности, темноте, создавая в своем воображении онемелое пространство, лишенное красок и света. Однако это пространство чувственно, хотя беззвучно и неярко, и эти чувства угадываются настроенной душой.

Миг у Брюсова поэтому безликий, серый, но прекрасный своей чувственной, осязаемой неповторимостью:

Лучей дневных не надо более,
Всю тусклость мига признаю!
.....
Идут часы – мгновенья серые,
Царит всевластно темнота…

Мгновенья скоротечны («Быстрой поступью мгновений вдруг былое подошло»), случайны, неуловимы, а потому бесконечно дороги лирическому герою:

Дар случайный, дар мгновенный,
Тишина, продлись! продлись!

Благодаря такой связи художественного образа с объективной действительностью, художник с помощью слова и его «самоценности» как бы актуализирует свой жизненный опыт, связывая его с переживаемым здесь и сейчас мгновением. Само слово символистов не замыкалось в настоящем и не могло поэтому быть однозначным, подчиняться конкретике материального образа внеязыковой действительности, выполнять исключительно функцию выражения.

Соединение субъективного и объективного представлений в одном слове как раз и расширяло его номинативные возможности, делало многозначным и бесконечным, позволяло стягивать в единое смысловое поле соседние слова, либо добавляющие наглядности реальным предметам по ту сторону означающего, растворенным в суггестии «междустрочия», либо усиливающие психологический подтекст, позволяющие проникнуть в тайну творчества, почувствовать «другое, более глубокое течение».

Поэтика символистского стиха требует от читателя или слушателя не только вдумывания, но и глубокого вчувствования, ведь искусство, по выражению Брюсова, «есть постижение мира иными, не рассудочными путями», и «не имеет ничего общего с познанием действительности», ибо «к чему могло бы пригодиться удвоение действительности?»

Свойственное символизму, по ироничному определению одного из «предшественников» «новейшей» поэзии, М.Кузмина, «братание» с оккультизмом и мистикой, обнаруживалось в прорыве сквозь реальное пространство в потусторонний мир сущностей, а не явлений, которые «имеют смысл лишь как отблеск иного таинственного, скрытого, совершенного мира». Стремление к иным мирам вызывало не только эстетизацию пропущенного сквозь сознание автора представления о реальности, но и становление художественной картины мира, проникнутой мистическими «соответствиями», возбуждающими поэтические догадки о безграничной сущности отзвуков, брезжащих образов и отблесков, теней от «незримого очами». Рассудочное мировосприятие уступало место созерцательности как доминирующему умонастроению поэта, разглядевшего «подобие» миров, воплощенное в поэтике, насыщенной символами и метафорами.

Поэтому в мироощущении поэта ярко обозначается сверхчувственное восприятие, характерное для символистов и проявляющееся в поэтике психологической лирики в отыскании неожиданных образов и их характеристик, улавливании «интуицией» автора тонких связей между явлениями в окружающем мире.

Характерно поэтому, что символ дает не знание, а представление о предмете, пропущенное через воображение автора, поэтому он апеллирует прежде всего не к знанию читателя или его пониманию означаемого, а порой к его чувственному восприятию, помогающему воссоздать даже утраченный мир, однажды запечатленный в памяти, как, например, у Брюсова:

Я берегу его - единое наследство
Мной пережитых и забытых лет.
Я помню формы, звуки, запах.., О! и запах!

Символисты, разделявшие эстетический принцип Теофиля Готье служить «чистому искусству», создавая строгие и стройные формы и овладевая «бессмертным материалом искусства», следовали завету, созвучно парнасцам сформулированному Брюсовым:

...Поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно.

Действительно, особенностью мировосприятия символистов было ощущать жизнь во всей ее протяженности во времени: в одном мгновении могут переплестись мечты и реальность, жизнь и смерть ("Неужели / С венком флердоранжа, с венчальным венком, / Сплели стебельки иммортели?" – Брюсов). При этом достижение мечты, совмещение ее с реальностью в «идеалистическом символизме», как у Брюсова, недопустимо, ведь именно тогда возникает ощущение обманности воплощенного призрака, разрушение идеала, и возвышенное представляется всего лишь померкшей в собственной атрибутике романтикой, и тогда все уже кажется «банальным, как лунная ночь». Поэтому между мечтой и реальностью должен поддерживаться разрыв, желанный миг должен быть несказанным, и тем более невысказанным (как у Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь»), лирический герой может упиваться «восторгами мечты» только тогда, когда он не в силах объяснить новую мысль, когда она пока странная для него, а желаемое – еще не обретенно

Едва ты встанешь, утоленный,
Как станет мир и сух, и пуст,
и стоит душе «вздохнуть о счастьи» -
Она уже отрешена!

Изведанное счастье – бескрылая мечта, опрокинутый «пустой кубок», мертвый костер. Как и у йенских романтиков, синтез у Брюсова недостижим, поэтому парадигма «далекое - близкое» вписывается в контекст стихотворения, смысловое пространство которого, расширенное за счет многозначности слова, вбирает в себя прошлое, настоящее и устремлено в будущее, но желаемое и потому условное. Прошлое же проступает через настоящее, и за предельной конкретностью ночи («Луна серебрилась так ярко, / Так зыбко дрожала волна») лирический герой мнит «другие сверкавшие струи, / Иное мерцанье

луны». Для лирического героя актуальными становятся те субъективные переживания, личностно значимые события, которые ассоциативно связаны с реалиями действительности, причем это могла быть просто мечта, «желанный миг». Названные предметы становятся символами тех свершившихся или несбывшихся событий, которые являются тайной для читателя, а для героя эти предметы – ориентиры его рефлектирующего сознания.

Расширяющие область означаемого субъективные переживания соединяют мир души поэта с «бессмертным материалом» искусства, и, поскольку содержание символа безгранично, жизнь поэта, служащего бессмертному искусству, уподобляется творчеству и тоже становится «беспредельной поэмой», ибо поэт и «по смерти» хочет быть волен над своим «я»; другие же образы, реальные в прошлом, оживают «искусства дивной властью» и обретают бессмертие, превращаясь в «в веках звенящий стих» (Брюсов. «Клеопатра»). Символисты искали между объективно существующим и внутренним миром «многозначительных соответствий», и открыто признавали, что «символы должны естественно и невольно выливаться из глубины действительности», иначе они превратятся в мертвую аллегорию, производящую отталкивающее впечатление (Д.С.Мережковский). Эти особенности подчеркивают одну из основных черт поэтики символизма, – ее глубокий психологизм, который, впрочем, кажется поверхностным, так как поэт предстает перед нами то как бесстрастный наблюдатель, безучастно созерцающий жизнь вокруг себя, то как человек, намеренно приглушивший свои чувства, даже «в минуты любовных объятий», как художник у Брюсова:

В минуты любовных объятий
К бесстрастью себя приневоль,
И в час беспощадных распятий
Прославь исступленную боль»
(«Поэту»)

или как поэт у Н.М.Минского:

Нужно быть весьма бесстрастным,
Уходящим, безучастным,
Как бегущая волна,

Бесприютным, как она...
(«Художнику).

Если символ дает представление об идеальном, поэт осознает свою возможность приобщения к некоему творящему духу и стремится приблизиться к нему (вспомним тютчевское «Душа хотела б быть звездой...»). Можно говорить об особой целеустремленности символистской поэзии, сообщающей ей и перспективу слова, обогащение его различными смыслами, и в то же время постоянную изменчивость, внимание к редким состояниям и мгновенным проявлениям идеальной сущности, и взыскательный взгляд на художника: «Пусть художник с новых и новых точек зрения озаряет свою душу» (Брюсов).

Именно поэтому символистская лирика обнаруживает такое интонационное богатство, что свидетельствует не о «фальшивой чувствительности», а о богатстве впечатлений, сокровенных чувств. Смена интонаций призвана сообщить стиху изящество и гибкость и выразить малейшие, мгновенные изменения и движения внутреннего мира поэта. Концепция творчества символистов отчасти сродни романтической концепции, в которой художник, его мысли и переживания стоят в центре художественной действительности, а сам он творит свое пространство, в которое ускользает от внешнего мира. Мгновения же возвышены и несут переживание необычайности происходящего.

Своеобразный лингвоэстетический эскапизм символистов, бегство от обыденной действительности в царство поэтического языка – слов и звуков, – претворился в воскрешении семантических связей слова, обнаруживающих богатство культурных смыслов, привнесенных в слово и заключенных в него, как в эмблему, давно пережитыми эпохами, которые возвращаются в ярких мигах, открывающих новое знание чуткой душе поэта.

И.А. АТАДЖАНЯН

БРЮСОВ-КРИТИК О ДЕРЖАВИНЕ[1]

В творческом наследии Брюсова немаловажное место занимает проблема «Брюсов и русская литература XVIII века». В конце XIX века Брюсов начал работу по изучению русской поэзии, начиная с XVIII века. Это исследование по истории русской лирики, начатое во вторую половину 90-ых годов, стало центральной в творческой деятельности Брюсова этого периода.

Все эти работы, дошедшие до нас в рукописном виде[2], не совсем равноценные высказывания Брюсова о поэтах XVIII века, но имеющие научный теоретический интерес. В них, как правило, Брюсов не выходит за рамки текстологических и биографических разысканий. Они объединяются единым принципом анализа творчества того или иного поэта – рассматривать его как человека, как русского и как поэта.

В нашей работе мы постараемся дать анализ статьи Брюсова, посвященной творчеству Г.Р.Державина.

Приступая к этой статье, Брюсов ставит перед собой определенную задачу: наметить идеалы Державина, вытекающие из его убеждений. Как отмечает Брюсов, убеждения слагаются под двумя влияниями: личной индивидуальности и обстоятельств жизни. Обстоятельства жизни это – личная жизнь и жизнь общества.

Во вступлении Брюсов говорит об отношении поэзии Державина к его личным убеждениям, а в заключении – об отношении жизни Державина к его личным убеждениям.

Говоря об идеалах Державина, Брюсов пишет: «Разбирая идеалы и убеждения Державина должно осторожно относиться к тому, что он высказывает в своих произведениях. Горячность характера и недостаточное образование часто не позволяли Державину выработать положительные убеждения. Честный и прямой, он однако не всегда мог твердо провести границу между тем, что он считал злом и добром. Отличаясь глубокой впе-

---

[1] Статья В.Брюсова «О Державине» публикуется в данном сборнике.
[2] Рукописный отдел РГБ. Фонд 386, картон 41, ед. хр. 12

чатлительностью, а, следовательно, доверчивостью и обладая непостоянным увлекающимся характером, Державин легко поддавался разнородным влияниям и был изменчив в своих суждениях и симпатиях. Кроме того, иногда сознательно, а чаще бессознательно, он говорил и прямо против убеждений».

Так резко высказав свою точку зрения об идеалах Державина, Брюсов тут же отмечает, что Державин, как лирик, не мог постоянно сохранять одни и те же взгляды на жизнь, так как для поэта многое зависит «от состояния его духа и только через него он смотрит на окружающую действительность».

Брюсов считает, что многое в произведениях Державина может быть «не согласным с его искренними убеждениями», так как в XVIII веке, по его мнению, поэзия была только любопытной забавой и не могла существовать без покровительства, что поэзия была своего рода трамплином для служебных целей. Отсюда и «льстивость» этой поэзии.

Брюсов считает, что мысль Державина часто враждовала с его чувством. И эту некоторую раздвоенность Державина Брюсов объясняет недостаточностью образования, воспитания мысли. Другую причину он усматривает в том, что Державин был «глубоко верующим человеком». Поэтому религиозные стихотворения его Брюсов принимает за «выражение истинных убеждений».

Державин смотрел на жизнь как мыслящий человек и как поэт по-разному. Его воображение было «подавлено скоротечностью жизни» и в то же время он мог назвать жизнь «пустым местом». Брюсов убежден, что такое раздвоение свойственно вообще человеку: «Мы не смерти страшимся, но с жизнью расстаться нам жалко». Державин любил жизнь, ценил ее блага, сравнивал жизнь с водопадом и призывал «жить, жить и веселиться».

Говоря о противоречивых суждениях Державина, Брюсов отмечает, что картины роскоши «дышат у него любовью» «...разве живому, горячему характеру Державина отвечало спокойное, тихое наслаждение большой серединой? Разве ему достаточно искать счастье в самом себе и ставить всю свою славу в том, что он просто добрый человек?». Противоречивость суждений Державина Брюсов объясняет нетвердостью его характера.

Говоря о «нетвердости мировоззрения» Державина, Брюсов отмечает, что у него было одно убеждение, которому он служил всю свою жизнь верой и правдой – это поклонение правде. «Уже в ранней юности, первые столкновения с несправедливостью заронили ему в душу это положение. Религиозность, природное чувство справедливости и последующая жизнь развили эти семена и создали для него в правде – Божество», – пишет Брюсов.

Правда для Державина была божеством. В своих стихах он постоянно говорил о правде и, «исключая две-три минуты горького сомнения, никогда не изменял своему Богу и к концу жизни смело мог сказать, что исполнил свой завет».

Так не противоречит ли самому себе Брюсов, который говорил, что «Державин легко поддавался разнородным влияниям и был изменчив в своих суждениях и симпатиях. Кроме того, иногда сознательно, а чаще бессознательно, он говорил и прямо против убеждений»?

Брюсов делит стихи Державина на две части: придуманные, вымученные из воображения, и написанные под влиянием чувств, по вдохновению («К правде», «К самому себе»). «Такие стихи дышат сильно, стройны, звучны, без лишних выражений и неверных эпитетов», – пишет Брюсов о последних. Сам Державин также делил свои стихи на выдуманные и реальные, при этом признавался, что выдуманные стихи его натянутые и не отличаются от стихов «цеховых стихотворцев».

Все убеждения Державина Брюсов объединяет «поэтическим чувством», «поэтической душой», благодаря чему Державин, по Брюсову, «иногда далеко поднимается над воззрениями своего века и как бы прозревает истину».

Поэтическая душа Державина проглядывается во многих художественных образах и картинах, созданных им, в его живом сочувствии древнему миру и всему прекрасному.

Если в начале Сочинения Брюсов отмечает, что горячность характера и недостаточность образования не позволяли поэту выработать положительные убеждения, что он не всегда мог твердо провести границу между тем, что он считал злом и добром, то в конце Сочинения он пишет, что Державин заблуждаясь, колеблясь и меняя свои идеалы, все же старался согласовать действительность с убеждениями и идти к намеченной це-

ли. «Всю жизнь он искал полезной деятельности, – пишет Брюсов, – всегда поступал так, как считал должным и стремился лишь к тому, что почитал справедливым».

Видимо, поэтому Державин до конца сохранил светлый взгляд на жизнь и никогда не сказал бы, что она для него

…стара, скучна,
Как пересказанная сказка
Усталому пред часом сна.
(Веневитинов).

Неизменными для Державина были те идеалы, которые вытекали из его религиозных чувств или поклонения правде. Отсюда и требования, которые он предъявлял вельможам и особенно монархам. Так и был создан, на наш взгляд, образ Фелицы – идеал монарха, человека на троне. Но когда он познал ее истинное существо, он отказался написать еще одно подобное стихотворение, более того, говорил, что если бы вернулся к началу своего творчества, то «Фелицу» не написал бы.

Державин требовал, чтобы вельможа обладал умом и был просвещенным, он говорил, что честь и благородство не только в душевном изяществе, не только в знатности рода, а в доблести. На троне Державин желал видеть добродетель, гражданина честной души и правдивое исполнение своих обязанностей.

На наш взгляд, большую роль играло то, что Державин был убежден – существующий в России общественный строй (неограниченная дворянская монархия) – есть наиболее естественный, справедливый и разумный вид государственного устройства. Он видел в Екатерине II истинного правителя. Державин пытался показать, что в основе положительных качеств Екатерины II, как правительницы, лежат ее человеческие свойства. Его «Фелица» потому так успешно справляется со своими государственными обязанностями, что она сама человек, а не бог, не сверхъестественное существо и понимает все человеческие потребности и слабости.

Как отмечает Державин в стихотворении «Радость о правосудии», можно отметить:

Нет человека без порока,

Без слабостей и без страстей.[3]

Существует прозаический эскиз первоначально задуманной оды о Екатерине, в котором Державин утверждает: «Я не могу богам, не имеющим добродетели, приносить жертвы и никогда для твоей хвалы не скрою своих мыслей; и сколь твоя власть не велика, но если б в сем мое сердце не согласовалось с моими устами, то никакое награждение и никакие причины не вырвали б у меня ни слова к твоей похвале».

Своеобразный культ «Фелице» можно объяснить стремлением Державина сохранить единственно целесообразный, по его мнению, государственный строй – монархию. Единственное, что он требовал от правителя:

Будь страстей твоих владетель,
Будь на троне человек![4]

Но восхваляя «Фелицу», он одновременно обличал вельмож. Этим обличением поэт как бы хотел очистить страну от «грязи позлащенной». Все это ни что иное, как убежденность поэта в своих взглядах, умение провести границу между добром и злом. Неопределенность в идеалах Державина была причиной того, что у него был неясный идеал поэта. Иногда он желал видеть в поэте простого создателя веселых или хвалебных песен, приятных, как «сладкий лимонад летом».Иногда, напротив, для Державина поэт – выше других людей, его «не задержат ворота мытарства, его не заключить в гробницах, не превратится он в прах иной. Тогда для поэта и идеал иной. Тогда поэт должен быть искателем истины, певцом Бога и проповедником мира для мира», - пишет Брюсов.

Брюсов останавливается на анализе «идеала счастья» у Державина. Он отмечает, что в первых его произведениях проглядывается цель жизни – наслаждение и веселье: «Тот счастлив, кто может веселиться беспрерывно». Но со временем цель жизни, идеал счастья «принимает более спокойные, величавые очертания». «В конце жизни Державину рисуется блаженство, как тихий залив совести среди бурного моря страстей, ибо можно пожить вдали от всяких желаний и спокойным оком смотреть

[3] Державин Г.Р. Сочинения. Л. 1987. С. 144.
[4] Там же. С. 207.

на мирское волнение», – пишет Брюсов. Цель жизни – покой и отдых, счастье – мирная жизнь, полная довольства, и поэт не променял бы ее на светлый блеск двора.

Для Державина поэзия была чем-то гораздо более значительным, чем кажется на первый взгляд, но он еще не мог прийти к мысли, так прекрасно выраженной Некрасовым:

Поэтом можешь ты не быть,
Но гражданином быть обязан!

Державин высоко ценил роль поэзии и считал поэта служителем правды. Поэзию он сравнивал с «чистой струей родника» («Ключ», 1779); констатировал, что она «не сумасбродство, но вышний дар богов» («Видение Мурзы», 1783-1784), предельно четко говорил о ее высокой роли:

Врагов моих червь сгложет,
А я Пиит – и не умру.[5]

Мир Державину казался прекрасным, и жизнь – прекрасна. Державин смело смог бы спросить у себя отчета и не нашел бы в своем творчестве ничего, в чем мог бы себя упрекнуть. Выражаясь словами самого Державина, можно отметить, что он смог не раз «брякнуть правду вслух сильным мира сего». Вспомним:

Всяк будет помнить то в народах неисчетных,
Как из безвестности я тем известен стал,
Что первый я дерзнул в забавном русском слоге
О добродетелях Фелицы возгласить,
В сердечной простоте беседовать о боге,
И истину царям с улыбкой говорить.[6]

Поэтому Державин с полным правом считал, что исполнил свой долг, что смело может отдать себя на суд будущим поколениям и сказать, обращаясь к потомству:

О праотцев моих и родших прах священный!
Я не принес на гроб вам злата и сребра

[5] Указ. соч. С. 84.
[6] Там же. С. 144.

И не размножил ваш собою род почтенный;
Винюсь: я жил, сколь мог, для общего добра.[7]

[7] Там же. С. 271.

К.Л. МКРТЧЯН

СИМВОЛЫ, КОТОРЫЕ НАС ВЫБИРАЮТ
(перевод В.Брюсова и проблема культурного бессознательного)

Хотя армяно-русские литературные и – шире – культурные связи уходят в глубь веков, истинное открытие огромного материка армянской культуры для России, а через нее – и для ряда других культур - связано с именем и деятельностью Брюсова.

И здесь представляется уместным такое сравнение: хотя, как стало теперь известно, Америку еще в древности посещали и викинги, и китайцы, и другие мореплаватели, истинным колумбом уже в нарицательном смысле, т.е. первооткрывателем Америки для остального мира стал Христофор Колумб. А для Армении и армянской культуры истинным колумбом стал Брюсов. Затем по его пути пошли другие. Одной из значимых вех на этом послебрюсовском пути стало введение через русский язык в обиход не только русской, но и мировой культуры таких знаковых уже для Армении фигур, как Кучак и, особенно, Нарекаци («Նարեկացու, Քուչակի պես լուսապսակ ճակատ չկա», Чаренц.) И здесь нельзя не отдать дани уважения титанической работе Левона Мкртчяна.

Армения не оказалась неблагодарной к памяти Брюсова. Его творческое наследие, равно как и наследие его русских последователей, связавших свою судьбу с Арменией и армянской культурой (Звягинцева, Шервинский и многие другие), исследовано многосторонне и тщательно. Но предмет исследования неистощим, и время высвечивает в нем все новые грани и диктует новые подходы.

В связи с этим хотелось бы поделиться своими соображениями о возможностях, которые открываются перед литературоведением и филологией в целом в последнее время и лежат как раз в этом русле, так как. связаны с попытками введения в методологию анализа сформировавшегося в последние десятилетия понятия культурного бессознательного – того особого

проблемного поля, толчком к созданию которого стало коллективное бессознательное К.Юнга. Юнг, как известно, десексуализировал и дебиологизировал индивидуальное бессознательное Фрейда, последующее же развитие расширило и уточнило уже юнгианскую концепцию (это как раз наша модель поступательного развития). Под культурным бессознательным, если охарактеризовать его коротко, понимаются «все те элементы материальной и духовной культуры, семейных и общественных отношений, поведенческих и мыслительных стереотипов, которые не осознаются бытовым сознанием повседнева и <...> не присутствуют в актуальном поле сознания», «это не столько те знания и взгляды, которые рационально усвоены личностью в процессе воспитания, образования и т.п., сколько те, которые бессознательно ассимилируются человеком уже в силу самой его погруженности в определенный культурный мир, выступая как невысказанный контекст этой культуры»[1].

Сводный текст любой развитой литературы пишется веками, и его формирование представляется на первый взгляд стихийным, однако эта стихийность глубинно обусловлена достаточно независимыми от отдельного автора закономерностями, которые диктуются универсалиями культурного бессознательного данного народа, которые и обуславливают своеобразие эстетического освоения действительности. Применительно к корпусу русских переводов из армянской литературы и оригинальных текстов об Армении (очерки, стихи, статьи, эссе и пр.) в связи с этим возникает такой интересный и малоизученный аспект, как восприятие одной сложившейся культурой с ее коллективным бессознательным другой культуры, т.е. взаимодействие двух моделей мира. Здесь уже сама проблема отбора реалий, а тем более, их интерпретация, весьма значимы. В связи с конкретными переводами такой подход пока в процессе становления. Лучше всего, я думаю, показать его на конкретном примере.

Брюсовский перевод известного стихотворения Ованеса Туманяна «Հայոց վիշտը» («Армянское горе») давно – и по праву

---

[1] Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М. 1998. С.36.

– считается классикой перевода и образцом адекватности. Эта оценка справедлива и сегодня. Но адекватность (а Брюсов-переводчик славился именно максимально бережным отношением к подлиннику) не означает абсолютной идентичности. И именно на этом образцовом переводе интересно проследить, как специфика национального мировосприятия воздействует на восприятие и освоение чужого.

Стихотворение Туманяна построено на развернутой метафоре горе = море. Этот образ задан прямо в первой строке и затем организует все стихотворение. При этом сама специфика уподобления уже диктует определенное сходство изобразительных средств оригинала и перевода: море как метафора в обеих поэзиях обладает достаточно стойким – и ограниченным – набором признаков. Тем показательнее незначительные, но значимые расхождения двух текстов. Море в оригинале ահագին, մեծ, т.е. огромное и անհուն, что реализует концепт необъятности, безмерности и может быть переведено и как бездонное и как безбрежное. Такое понимание концепта подтверждается при обращении к словарям, то есть является устоявшимся и общепринятым. Вот данные четырехтомного Толкового словаря современного армянского языка[2]:

Անհուն

1.Հուն չունեցող, անհատական, խորը: Հայոց վիշտը անհուն մի ծով:

2. Անեզր, անսահման, անբավ: Մայրական անհուն սերը:

Кстати, оба примера – как раз из Туманяна. И при сравнении оригинала и перевода делается очевидно, что Туманян видит в необъятности прежде всего бездонность, а Брюсов последовательно выбирает варианты, связанные с безбрежностью, т.е. протяженностью в длину и ширину, с зрительной и зримой необъятностью пространства, лежащего в горизонтальной плоскости системы координат, столь характерной для русского мировосприятия и отразившей его русской культуры. Отсюда, скажем, сквозной для русской литературы образ дороги (вспомним прекрасную работу Ю.Лотмана на эту тему, вспомним хотя бы еще гоголевское «хоть три года скачи, ни до какого государства

[2] Ժամանակակից հայոց լեզվի բացատրական բառարան. 4 հ, Երևան, Հայ. 1969. Հ.1, է. 113.

не доскачешь» в «Ревизоре» и образ птицы-тройки в «Мертвых душах»).

Между тем Кавказ и Закавказье уже самой своей природой диктуют вертикальную ось системы координат (не случайно в русской поэзии природа Кавказа с его перепадами высот и глубин стала ключевой именно в романтической поэзии Лермонтова, самого мятежного гения русской литературы и, соответственно, самого «кавказского» из русских поэтов).

Поэтому для армянского менталитета более характерен отсчет верх / низ. Вспомним фольклорное, т.е. исконное, уходящее корнями в глубины веков и народной души – у русских – «за тридевять земель, в тридевятом царстве, тридесятом государстве». У армян – անցնել սար ու ձոր, օխտը սարի հետևն է и т.д. Конечно, эту закономерность не следует абсолютизировать: в русских текстах «за горами» тоже есть (хотя чаще в сочетании с «долами», в обороте «за горами, за долами»). Речь идет о тенденции. Из личного опыта все мы знаем, как трудно русские свыкаются с нашими житейскими «вверх / вниз по улице» и как мы легко (и немотивированно для русских) говорим «вверх / вниз» по Тверской или Невскому, где верх и низ, в сущности, не вычленяются вообще. И сравните русское «Эх, вдоль по Питерской, да эх, вдоль по Садовой, по Тверской». А вот аналогичные сопоставления с болгарским у Георгия Гачева, болгарина по национальности: «Национальный образ пространства прекрасно выражает язык. Например, болгарское слово, соответствующее русскому «приблизительно» – «горе – долу» (буквально: «вверх – вниз»). Помимо того, что «близить» – горизонтально направленное движение, сама приставка «при» еще указывает на бок, подход к точке со стороны»[3]. Этот пример особенно интересен тем, что в нем народы и языки – родственные. Но ландшафт оказывается сильнее, и славянская, но маленькая и горная Болгария по мировосприятию оказывается ближе к горной, хотя и неславянской Армении, чем к славянской, но большой и равнинной России. Возможно, тут в языке есть некоторые следы тюркского субстрата, но это дела не меняет: чуждое сознанию не укореняется и в языке. С другой сторо-

[3] Гачев Г. Национальные образы мира. М.1988. С.120.

ны, Андрей Белый, живший в 1928 году в Ереване в гостинице на улице Абовяна (гостиница долго называлась «Интурист», это рядом с кинотеатром «Москва»), вспоминает , как ему приходилось «метаться по улице круто наклонной за поиском дальнего обетованного чая», в то время как любой ереванец уверенно подтвердит, что в этом месте никакой крутизны нет и никогда не было.

Однако обратимся к оригиналу. У Туманяна оппозиция երկինք – խորքեր անհատակ, т.е. бездна = без-дна. Как видим, Туманян, в соответствии с вертикальным восприятием мира, о котором говорилось выше, использует в оппозиции образ бездны и неба, также бездонного, но вверх по оси, т.е. как бы перевернутой, светлой, но тоже бездны. И здесь нельзя не ощутить нотки протеста против равнодушия безоблачной бездны – может быть, Бога – и усталости от бесплодности, заведомой обреченности этого протеста:

Սերթ զայրացկոտ ծառս է լինում,
Մինչև երկինք կապուտակ,
Ու մերթ հոգնաց սուզվում, իջնում
Դեպի խորքերն անհատակ:

Ոչ հատակն է գտնում անվերջ
Ու ոչ հասնում երկնքին. . .

Эти вечные метания души между небом и бездной – между двумя безднами – своим вселенским накалом заставляют вспомнить Нарекаци, у которого эта тема ключевая.

У Брюсова, в соответствии с русской ментальностью, доминируют «безбрежное море», «огромный <...> простор». Хотя пучина напоминает о глубине, но и она огромная. Показательно в этом смысле, что в «Словаре эпитетов русского литературного языка» эпитеты к концепту *море* в разделе «О величине, протяженности, глубине» делятся в интересующем нас аспекте в соотношении 11:2[4]. В соответствии с логикой брюсовского образа, душа стремится достичь берега. Образ берега, вообще отсутствующий у Туманяна за ненадобностью, становится у Брюсова доминантой: он присутствует в каждом из трех катренов

[4]Горбачевич К.С., Хабло Е.П. Словарь эпитетов русского языка. Л. 1979. С.249-250.

стихотворения (в первом – завуалированно: *безбрежное море*). А эта замена, как в свое время классически показал академик Щерба на примере сосны и пальмы, влечет за собой и другие отклонения. Душа ищет, где брег голубой. Принципиально недостижимое небо заменено брегом (который в принципе достижим) с тем же эпитетом голубой. Переносное значение определения, т.е. его отвлеченность, при этом усиливается (голубое небо возможно и в прямом, и в переносном смысле, голубой берег – главным образом переносно).

Подведем итог: у Туманяна оппозиция *небо / бездна*, у Брюсова – *море / берег*. Общее впечатление в целом то же, но масштабность мятущейся души и ее вселенского горя оказываются несколько притушены. Кроме того, скорбь оригинала безысходна. В переводе голубой берег надежды все-таки существует, хотя и недостижим. Может быть, в какой-то степени в этом тоже выразилось русское культурное бессознательное – исторический оптимизм большого народа, в сознании которого не укоренился страх перед ассимиляцией или физическим истреблением. Трудно сказать также, с чем мы имеем дело в этом переводе в первую очередь: с национальным самосознанием и мироощущением самого Брюсова (т.е. действительно бессознательным) или, пусть отчасти, с сознательной ориентацией «самого культурного писателя на Руси» (М.Горький) на коллективное – бессознательное своих потенциальных читателей. Для нас сейчас это не суть важно: мы имеем дело с текстом, с тем, что сказалось. А в нем система замен налицо, и в ней просматривается четкая логика.

Эта линия проведена настолько последовательно, что прослеживается даже на микроуровне: избранная Брюсовым форма глагола – и та работает на брюсовское, а не туманяновское мироощущение: «Душа моя скорбно плывет». Русская пара глаголов движения плыть/плавать передает разное движение: так называемое однонаправленное, т.е. направленное к определенной точке, цели (плывет) и разнонаправленное, т.е. без направления или постоянное (плавает). У Туманяна душа вечно плавает в море скорби (именно так вечно плавают в соответствующих кругах дантевского ада страждущие души).

Так что, когда мы думаем, что это мы выбираем символы, они тоже выбирают нас, диктуют нам наш выбор. В свое время Жорж Мунен пророчески заметил, что «если переводчик отступает от дословной точности, то всегда делает это по причинам, за которыми стоит вся его цивилизация»[5].

Мы со своей стороны, добавим, что закономерность не ограничивается сферой перевода. Если же говорить о конкретных символах русских текстов об Армении, то здесь бесспорным лидером (в том числе и количественно) является Арарат. Арарат – это знак армянского текста русской литературы в целом, движущийся сквозь века, соединяя субтексты в единый сверхтекст. Более того, здесь перед нами внетекстовая реалия, которая, включаясь в почти каждый из субтекстов, влечет за собой включение в них, а через них и в мегатекст, другого текста, Текста с большой буквы, элементом которого Арарат является. Я имею в виду Библию (Бытие 8:4 и вся гл. 9) и всю библейскую традицию. Арарат в русских текстах об Армении - всегда (прямо или косвенно) Арарат Библии, Ноя и потопа. Эта линия проходит через весь последующий корпус текстов, причем у относительно современных поэтесс (Звягинцева, Николаевская, Снегова и др.) – даже в глубоко личных, лирических стихах, где Арарат, с одной стороны, неотделим от Армении, а с другой, – выступает как мерило общечеловеческих ценностей.

В годы оттепели в таких стихах (характерно, что именно у поэтов, часто бывавших в Армении, сроднившихся с ней) появляется и тема восстановления исторической справедливости. И здесь символом тоже выступает именно Арарат. Эта сквозная линия особенно интересна своей жизнестойкостью в тех случаях, когда автор по тем или иным причинам не хочет в данном конкретном тексте обращаться к библейской символике. Приведем лишь один пример. В армянской прозе Мандельштама есть место, где он, верный своей идущей от акмеизма тяге к конкретно-чувственному восприятию вещного мира, а может быть, стремясь избежать выспренности, дает очень точное, наглядное описание движения облаков вокруг Арарата, живописуя тончайшие оттенки цвета через сравнение стакана с чаем, в котором

[5] Левый И. Искусство перевода. М. 1974. С.106.

растворяются, меняя цвет, сливки. Но, может быть, даже против своей воли, он предваряет это описание книжно-церковной лексикой и торжественной интонацией выделенного в отдельный абзац предложения-зачина: «Мне удалось наблюдать служение облаков Арарату». Более того, тема, начатая торжественным зачином и перебитая хотя и великолепным, но сниженным образом, переходит в пассаж, который, как бы мы ни толковали его содержание, пронизан опять-таки ощущением библейской древности описываемой страны: «А впрочем, небо земли араратской доставляет мало радости Саваофу: оно выдумано синицей в духе древнейшего атеизма» (синица, как помним, перешла в стихи Мандельштама об Армении).

Именно в этой главке («Аштарак») сказаны много раз цитированные и действительно замечательные по выразительности и точности строки: «Я в себе выработал шестое – араратское – чувство, чувство притяжения горой. Теперь, куда б меня ни занесло, оно уже умозрительно и останется». Так произошло со всеми, кто побывал в Армении, но зерно этого чувства они, как нам кажется, уже приносили с собой.

Отметим, что эта итоговая фраза Мандельштама подготовлена всем предшествующим текстом и бросает отсвет на последующий. Во всей главке «Аштарак» ощутимо это библейско-араратское мироощущение с его прямыми или опосредованными многослойными ассоциациями. Первый слой, собственно библейский, виден, что называется, невооруженным глазом: это обилие библеизмов при описании повседневных, будничных явлений (своеобразная оппозиция зачину, где использован, как помним, противоположный прием):

«На террасе, способной приютить все семя Авраама, скорбел удойный умывальник» (о деревенской гостинице).

«В горах прошел ливень, и хляби уличных ручьев побежали шибче обычного» (ср.: «Разверзлись хляби небесные»).

«Вода звенела и раздувалась на всех этажах и этажерках Аштарака – и пропускала верблюда в игольное ушко».

Еще важнее, что так инструментирован и весь текст в целом. Вот всего несколько примеров из других глав (число примеров легко увеличить):

«Прибой-первопечатник (на Севане – К.М.) спешил издать за полчаса вручную жирную гуттенберговскую библию под тяжко насупленным небом».

«Я восхищался безбожным горением маков».

«…город, как будто весь развороченный боговдохновенными водопроводчиками».

«Ловишь формы и краски, и все это опресноки. Такова Армения».

«Ну и емкий денек мне выпал на долю! И сейчас, как вспомню, екает сердце. Я в нем запутался, как в длинной рубашке, вынутой из сундуков патриарха Иакова».

Число подобных примеров в русской Армениане чрезвычайно велико. Многие из них на памяти у всех, ибо хрестоматийны. И здесь стоит напомнить только хрестоматийные строки Пушкина, первооткрывателя «армянской темы» в новое время: в них отражена та же закономерность: резкий переход от благодушно-безразличного созерцания неизвестной снеговой вершины до благоговейного впитывания ее библейского подтекста: «Я вышел из палатки на свежий утренний воздух. Солнце всходило. На ясном небе белела снеговая, двуглавая гора. «Что за гора?» спросил я, потягиваясь, и услышал в ответ: «Это Арарат». Как сильно действие звуков! Жадно глядел я на библейскую гору, видел ковчег, причаливший к ее вершине с надеждой обновления и жизни, – и врана и голубицу излетающих, символы казни и примирения…».

Нужна ли более яркая иллюстрация к тому, что именно мы создаем символы; но, став частью нашего культурного мира, эти символы, в свою очередь, выбирают нас и диктуют нам и картину мира, и отношение к ней?!

IV. ПУБЛИКАЦИИ

ИЗ АРХИВА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

В заметке «Из прошлого» Николай Сергеевич Ашукин опубликовал письмо Брюсова к М.Галановой («Новый мир», 1926 г., N 6). Неизвестная корреспондентка спрашивала поэта: если стихотворения ее сына будут напечатаны, издатели заплатят ли ему «кусок хлеба на первое время»? Валерий Яковлевич ответил так: «Сознаюсь даже Вам, что обыкновенно я просто не отвечаю на письма, полученные мною от лиц, мне лично незнакомых. И все же таких писем приходит до десяти в день! Я делаю исключение для Вашего письма, потому что оно «подкупило» меня искренностью своего тона. В Вашем лице я мысленно отвечаю всем тем, кому, к величайшему моему сожалению, я не могу ответить каждому в отдельности. <...>

Если бы я писал только стихи, я давно умер бы с голода. Верхарн, которого критика признает величайшим из поэтов, существующих теперь в Европе, живет не только скромно, но почти бедно; да и то главный доход он получает не от своих стихов, а от постановки своих драм в театре, от публичных лекций, от статей... Мало того: литература вообще – самая невыгодная изо всех существующих в мире профессий. Есть, конечно, исключения. <...>

Если у Вас есть какое-либо влияние на сына, уговорите его немедленно бросить не только стихи, но все мечты о литературной работе. Хороши стихи Вашего сына или нет, я не знаю. Но я знаю, что для того, чтобы вполне овладеть стихотворной техникой, надо работать много и долго: по меньшей мере лет десять».

Большое письмо было написано 24 сентября 1913 года, напечатано на пишущей машинке, вложено в конверт с адресом и не было отправлено по назначению. Оно сохранилось в архиве поэта (см. отдел рукописей РГАЛИ, фонд 386. 70.33). Скорее всего, Брюсов не мог «ответить каждому корреспонденту в отдельности» и вместо письма к М.Галановой решил написать «Открытое письмо к молодым поэтам», датированное октябрем. Опубликовано оно не было, возможно Валерий Яковлевич отказался от этого общего обращения к «младшим братьям», не исключено, что издатели газет и журналов отвергли пространный

текст мэтра к начинающим стихотворцам. Машинопись «Открытого письма» была подарена Н.С.Ашукину Иоанной Матвеевной Брюсовой, а позже Николай Сергеевич подарил мне «в наследство» для публикации.

Р.Л. Щербаков

В.Я.БРЮСОВ

ОТКРЫТОЕ ПИСЬМО К МОЛОДЫМ ПОЭТАМ

Милостивые государи и дорогие друзья!

Я не забываю стихов нашего общего учителя:

Издревле сладостный союз,
Поэтов меж собой связует![1]

В каждом из вас я вижу не чужого себе. Как бы вы ни писали стихи, кого бы вы ни избирали своим ближайшим учителем и образцом - Бальмонта или меня, Надсона ли, Игоря Северянина - все равно, вы все близки мне уже потому, что пишете стихи. Человек, который старался выразить свою мысль или свое чувство метрически-ритмической речью, который искал рифмы или ассонанса, который хоть раз в жизни и хоть смутно ощутил силу стиха, - тем самым уже вошел в ту большую семью людей,

о коих не сужу,
Затем, что к ним принадлежу.[2]

Итак, милостивые государи и дорогие друзья, верьте, что лично мне ни один из вас не чужд и что многое я вам прощу, как мы прощаем братьям и друзьям то, что не простили бы человеку постороннему. Но при всем том я никак не могу признать, что эта моя принадлежность к «семье поэтов» налагает на меня обязанность всю мою жизнь посвятить служению ей. Можно, любя своих младших братьев («младших» - только по возрасту, конечно), не соглашаться, когда эти «они» требуют, чтобы «старший» только об них и заботился, и негодуют, если он желает заняться и своими собственными делами. Есть у каждого человека «обязанности» перед другими, в известном смысле «священные», но «еще более священные» обязанности есть у каждого человека пред самим собой.

Между тем вы, милостивые государи и дорогие друзья, последнее время вот уже несколько лет решительно требуете, чтобы я был занят исключительно вами и выражаете иногда крайнюю обиду, если я позволяю себе от этого уклоняться. Почти ежедневно (не преувеличиваю) я получаю по почте или иным путем тетради начинающих стихосочинителей. Конечно, бывают исключительные счастливые дни, когда не приходит ни одной новой тетради, но зато нередко в один день на моем письменном столе их появляется две, три и даже больше. Авторы этих стихов в приложенном письме большею частью извиняются в том, что не будучи со мною знакомы, отнимают у меня время, просят прочитать присланную тетрадь и дать об ней отзыв, а также указать, следует ли им продолжать писание стихов.

Последний вопрос всегда вызывает во мне чувство досады и обиды, обиды за поставившего его. Сколько мне известно, никогда ни Пушкин, ни Лермонтов, ни Тютчев не спрашивали ни у кого, следует ли им продолжать писать стихи. Задал однажды такой вопрос И.С.Аксаков А.О.Смирновой-Россет, но та ответила: «Как вы думаете, Иван Сергеевич, спросил ли бы у меня это Пушкин?». И.С.Аксаков после такого ответа перестал писать стихи и не писал их лет 15.[3] Я сам тоже в своей юности никогда и никого не спрашивал, надо ли мне писать стихи и, напротив, когда без моего вопроса мне говорили, что стихи писать мне не следует, не обращал никакого внимания на суждение добровольных советчиков.

---

[1] Первые строки стихотворения А.С.Пушкина «К Языкову».

[2] Цитата из «Евгения Онегина» А.С.Пушкина (гл. 1; строфа XLIII).

[3] Упомянутый разговор изложен П.И.Бартеневым В.Я.Брюсову. Кстати, 23 письма И.С.Аксакова к А.О.Смирновой опубликованы в «Русском архиве», 1895, № 12, с примечаниями издателя.

Но вы, мои молодые собратья по перу, не только просите дать вам такой совет, но вы желаете получить мой «отзыв» о написанном вами. Подумайте, что должен был бы я сделать, чтобы добросовестно исполнить ваше желание! Мне пришлось бы, прочтя внимательно присланную мне тетрадочку стихов (иной раз рукопись в 100 и более страниц), подумать над ней хорошенько и написать ее подробный критический разбор. Если бы я захотел быть действительно полезным каждому из вас, я должен был бы указать при этом каждому его промахи, художественные и чисто технические, объяснить подробности русского стихосложения, не изложенные ни в каких учебниках, дать советы, каких поэтов и как следует изучать и тому подобное, то есть написать не только статью, но и целый маленький трактат. Ведь если бы я написал в ответ автору, приславшему мне свою тетрадь, просто: «Ваши стихи, по-моему, не хороши», это никакой пользы ему бы не принесло, да он и не поверил бы мне. Но чтобы писать трактаты и критические разборы ежедневно, я должен был бы отдать на это дело весь свой день и уже ничем другим не заниматься.

В этом моем «открытом письме» я хочу раз и навсегда заявить следующее. Все присылаемые мне тетради стихов я читаю. (Присылаемые мне незнакомыми мне лицами рукописи прозаических произведений - не читаю.) Но читаю я эти тетради, сообразно со своими занятиями, тогда, когда у меня бывает свободное время. Иногда присланную мне тетрадь я прочитываю в тот же день, иногда через неделю, иногда только через несколько месяцев. Ставить мне какие-либо обязательные сроки для прочтения присланных рукописей, я никого не считаю вправе. Прочтя рукопись, я, в том случае, если нахожу ее интересной, поступаю с ней «по своему усмотрению»: так, например, я могу ее уничтожить и вовсе не обязываюсь все рукописи сберегать и хранить. Если рукопись кажется мне интересной, я тогда пишу ее автору письмо, но опять-таки не принимаю на себя обязательства непременно писать ответ, только потому, что автору пришло на мысль послать свою тетрадку мне и приложить к письму почтовую марку. Наконец, вовсе не обязуюсь я авторов всех этих рукописей и принимать у себя и вести с ними беседы. Кому эти мои условия кажутся подходящими, пусть присылают

мне свою тетради стихов; кому мои условия кажутся неподходящими или «обидными», те сделают лучше, послав свои тетрадки кому-нибудь другому.

Вам, милостивые государи, может быть, кажется странно, что я говорю о таких само собой разумеющихся вещах и свое «открытое письмо» даже печатаю. Но вот это не показалось бы страшным, если бы вы знали все подробности моих сношений с авторами присылаемых мне тетрадок. Иные мне говорили прямо, что я обязан, по своему положению, читать стихи начинающих поэтов и давать им советы, что, отказываясь от этого, я поступаю неправильно (говорившие, вероятно, только из вежливости не сказали «нечестно»). Другие в письмах выражали свое крайнее негодование на то, что я еще не дал желаемого ответа, тогда как посланная ими тетрадка лежит у меня уже «целых две недели!». Третьи авторы рукописей, которые я счел нужным просто бросить в корзину, угрожали мне, то потребуют с меня судом стоимость ее (каковую они высчитывали в несколько сот рублей). Четвертые, когда я, столь же добросовестно прочитав рукопись, столь же добросовестно извещал ее автора, что, по моему крайнему разумению, его стихи очень плохи, писали мне в ответ, в котором рядом с весьма отборными ругательствами содержалось указание, что я сам поэт не то что плохой, но вообще никуда негодный, последняя бездарность, возомнившая себя поэтом.

И все это бывало не раз, не два, а много-много раз. и при том во всех этих случаях дело шло о рукописях, присланных мне лицами, совершенно мне незнакомыми, которых я отнюдь не просил прислать мне свои опыты и присланных мне не как редактору какого-либо издания, а как совершенно частному человеку, лично мне, В.Я.Брюсову. Как бы то ни было, почтительное письмо, в котором автор, извиняясь, отнимает у меня время, скромно просит рассмотреть посылаемые стихи и сказать, что эти стихи - плохи и дальше писать не стоит, в девяти случаях из десяти следовало новое письмо этого автора, в котором он объявлял мне, что мои стихи гораздо хуже и что в поэзии я ничего не смыслю.

И вот, продолжая получать сотни тетрадок со стихами в год (хотя ныне я не состою членом ни одной редакции), я отны-

не ставлю себе правилом отвечать лишь тем авторам, которые покажутся мне людьми талантливыми. Будет ли таких тетрадок в год десять или одна или ни одной, все равно остальных «дорогих друзей», связанных со мною «сладостным союзом», я вынужден оставить без своего ответа. «Сим предупреждая» об этом, я заранее говорю, что больше никакие укоры и угрозы не заставят меня отказаться от моего решения. Присланные мне рукописи стихов прочитывать я буду, но свое суждение об них буду высказывать лишь тем, кому сочту это нужным. А засим -

Ну, так и быть, простимся дружно,[4]

о вы, мои неведомые корреспонденты изо всех концов России! Если хотите, шлите мне по-прежнему свои опыты, но обязательство отвечать вам я от себя отстраняю.

Я знаю хорошо, что и другие «литераторы» испытывают то же, что и я. Уверен, что писатели, более, нежели я, «знаменитые» (или просто сказать «знаменитые», ибо себя считать «знаменитым» и никакого права не имею, да и не желаю), получают и гораздо больше рукописей. Если ко мне приходит их до семи в неделю, то к Леониду Андрееву, например, их поступает, вероятно, до двадцати в день. Как устраиваются с этим другие литераторы, я не знаю. Но если даже они находят возможным всем «просящим дать» <оценку>, я этого возможным и нужным не нахожу. Публикуя свое «открытое письмо», я считаю, что довел свои мнения до сведения всех, и незнание этого письма столь же не буду принимать во внимание, как не дозволяется «отговариваться незнанием закона». Прощайте, дорогие друзья, пишите стихи и все же верьте, что за эту любовь к стиху и я люблю всех вас.

Октябрь 1913.

[4] Цитата из «Евгения Онегина» А.С.Пушкина (гл. 6; строфа XLV), приведена с ошибкой.

НЕИЗДАННАЯ СТАТЬЯ В.Я.БРЮСОВА «БУДУЩЕЕ БАЛКАНСКОГО ПОЛУОСТРОВА»

В литературоведении бытует мнение об «аполитичности» Брюсова, чаще всего при этом ссылаются на его собственные высказывания по этой проблеме, которые он изложил в своей «Автобиографии»[1] «...по предложению редакции («Новый путь») я взялся вести в журнале «Политическое обозрение»... сознаюсь... что я вовсе был не уготовлен для такой работы... направление, в каком я должен был вести обозрение, мне было заранее предписано редактором издателем П.П.Перцовым... цензура немилосердно искажала их, и за несколько статей я решительно не могу нести ответственности...». Но в архиве поэта имеются весьма интересные работы, которые позволяют взглянуть на эту проблему под иным углом зрения. Одна из таких статей затрагивает очень сложный вопрос о будущем политическом устройстве Балканского полуострова. Статья (автограф) объемом в 3 ½ листа находится в отдельной папке, на которой рукой неустановленного лица проставлена весьма приблизительная дата ее написания – 1890-е гг. Первые сведения об этой работе мы находим в статье Н.К.Гудзия[2], который относит ее написание к 1890-1892 г. Впоследствии о ней упоминает Ю.П.Благоволина[3], которая так же датирует ее 90-ми годами (указано К.Сапаровым).

Статью можно считать законченным произведениям, так как в конце автографа строит подпись Брюсова и адрес (Цветной бульвар), где он жил до 1910 года, но, к сожалению, дата не проставлена и, видимо, она вызовет желание у исследователей ее уточнить.

Некоторые предположения Брюсова осуществились в ходе Первой мировой войны (1914-1917), на фронтах которой он находился в качестве военного корреспондента газеты «Русские ведомости». В своих статьях и корреспонденциях, которые сей-

[1] Брюсов В. Автобиография // Русская литература XX века. Под ред. С.А.Венгерова. Т. I. М. 1914. С.114.
[2] Лит. наследство. Т.27/28. М. 1927. С.235.
[3] Записки отдела рукописей ГБЛ. Вып.39. 1978. С.50.

час мало известны, Брюсов вновь обращается к вопросам политического устройства Европы после окончания войны. Публикуемая статья, на наш взгляд, позволит подтвердить интерес поэта к вопросам политики.

Э.С. Даниелян

В.Я.БРЮСОВ
БУДУЩЕЕ БАЛКАНСКОГО ПОЛУОСТРОВА[1]

Статья,1890-е гг.

Автограф

Коренная реформа Балканского полуострова, давно уже предсказываемая, все еще остается одним предположением. А между тем необходимость ее сознается все более и более и мы каждый день приближаемся к ней. Тогда как почти каждая нация в Европе уже образовала <свое> (зачеркнуто) особое государство, из которых некоторые заняли свои естественные границы, – здесь продолжает царствовать хаос границ и областей, напоминающий не то средние века, не то государства Индо-Китая. Говоря вообще, настоящее деление Европы далеко не соответствует естественным границам, то разделяя два родственных племени, то соединяя в одно большое государство совершенно противоположные народы. Но нигде эта неестественность не бросается так ярко в глаза, как в Австрии и на Балканском полуострове. В последнем случае здесь виновато, конечно, многовековое владычество Турок.

А между тем Балканский полуостров – одна из богатейших стран Европы и по положению, и по плодородию. Почти касаясь Италии, нечу<в>ствительно соединяясь с Австрией и Россией – он лежит между Азией и Европой, т.е. на границе двух миров. Мраморное море и его проливы служат, с одной

[1] Рукописный отдел РГБ. Фонд 386, карт. 126, ед.хр. 27. На папке написано: "(1890-е г.г.) начало". Дата отсутствует.

стороны, дорогой из Европы в Азию, с другой – путем из Черного моря в Средиземное и к Суэцкому каналу. К тому же Эгейское море с своими бесчисленными островами, скорее соединяет Грецию и Малую Азию, чем разделяет их. Конечно, устройство поверхности Балканского полуострова не так удобно, вследствие бесчисленных горных цепей, дробящих его на множество мелких частей, из которых в древности каждая представляла отдельное государство; малочисленность судоходных рек мешает сближению различных племен, но четыре моря, всюду проникающие своими извилистыми заливами, – уничтожают эти недостатки. Что касается до своей флоры, то хотя уже во времена Страбона «Греция была оголенным скелетом», но и до сих пор некоторые местности могут соперничать красотою с долинами По и проходами Альп. Нельзя также жаловаться на бесплодие почвы. Все это невольно должно было послужить к возникновению именно где-нибудь здесь, на берегу Архипелага или Пропонтиды – полуевропейского, полуазиатского города, где скрещивались бы торговые пути из Европы в Азию. В глубокой древности таким городом была Троя. Впоследствии ее сменили Афины и Амориполис, а далее Византия Фракийская и, ставший на ее место Константинополь. Если в настоящее время он и не имеет того значения, какое мог бы иметь по своему положению и какое он имел прежде, то виною этому конечно <опять> (вставка – Э.С.) турецкое владычество.

Только коренная переработка всего строя жизни, могла бы пробудить племена Фракии и Македонии, а пожалуй даже и Болгарии. А таким переворотом без сомнения и было бы уничтожение власти турок в Европе. Но хотя изгнание их предсказывалось уже более столетия назад, а военное значение свое они потеряли еще со времени утраты Венгрии и Трансильвании, однако они все еще держатся, цепляются за развалины своей некогда могущественной державы и продолжают влачить жалкое существование «варваров Европы». Впрочем многие реформы последнего десятилетия приближают Турцию к европейским государствам, хотя вряд ли это надолго отсрочит гибель. Достаточно одного того, что все население Евр<опейской> Турции превосходит 9.000.000, тогда как число собственно турок не достигает и 2 миллионов, причем замечено, что оно постепенно

уменьшается. И теперь старики турки покидают Европу или завещают хоронить себя в Скутари. Они чувствуют, что им место – в Азии. Рано или поздно, но турки вернутся туда, а соседние державы поделят их наследие. Предвидеть будущее деление невозможно: оно настолько зависит от случайности дипломатии, что можно только делать некоторые предположения и начертить не будущую, а идеальную карту Балк<анский> пол<уостров>.

Главную массу населения составляют южно-славянские племена, образующие Сербию, Болгарию, Черногорию и населяющие Боснию, Герцоговину и Восточную Румынию. Кроме того Болгар много в Македонии, а сербов и черногорцев – в северной Албании. Таким образом область, где живут южнославянские народы простирается от Черного моря до Адриатического и от Дуная до южных провинций Турции. Однако соединение в будущем этих племен в одно большое государство ожидать невозможно. Между отдельными племенами замечается какая-то вражда, переходящая прямо в ненависть. Однако же трудно и думать, чтобы удалось вырваться из-под зависимости мелким племенам вроде Босняков, а скорей они не сольются с более могущественными. Тогда идеальное деление Балкан<анские> полуострова будет заключать в себя три больших государства: Болгарское, Сербское и Эллинское.

Естественная граница Болгарского народа идет сначала по Дунаю, Черному морю и Архипелагу до Халкидонского полуострова, а отсюда по границе нынешней Македонии до Сербии и далее <–> по современной линии так, что к Болгарии присоединятся Восточная Румыния и все турецкие провинции на восток от Македонии. Но главным препятствием такого деления является город Константинополь, на уступку которого вряд ли согласятся другие державы. Во всяком случае если произойдет расширение границ Болгарии, то к югу, по обозначенному нами направлению.

Что касается до Сербии, то идеальная граница ее находится между Дравой, Адриатическим морем, Этером, Македонией и Болгарией, хотя вряд ли могущественный сосед Сербии, занявший в последнее время Боснию с Герцоговиной, Далмацией и Славонией – даст возможность присоединить эти провинции к сербскому государству. Легче можно ожидать, что Австро-

Венгрия удержит за собой свои владения с Боснией и Герцоговиной, а Сербии придется удовольствоваться Албанией и двумя провинциями на Севере от Македонии <Privrenodi–?>. Трудно сказать, устоит ли Черногория против вековой вражды сербов, но воспринимая их геройскую оборону против турок и имея пример Швейцарии – можно ожидать, что они сохранят свою независимость.

Теперь остается знаменитое <именем> (надписано) государство Эллинов. Нельзя не заметить, что его границы в настоящем виде слишком узки, так как всех Греков на Балканском полуострове около 3.000.000, а на Элладу их приходилось не менее 2 миллионов. Они населяют города на берегу Архипелага, острова Ци<к>ладские, Тассо, Крит и др., потом Македонию и Этер. Эти провинции вместе с южной Албанией, Халкидонским полуостровом составляют географическую область народа Эллинов и должны бы были войти в состав их государства.

Таким образом, весь Балканский полуостров разделится на 3 большие государства, причем Босния, Герцоговина, Далмация и Славения могут или присоединиться к Сербскому государству или остаться под властью Австрии. Но повторяем: такого географически идеального деления ожидать невозможно. Скорее в предстоящем разделе Балканского полуострова дипломатия решит многое на основании своего соображения, а не этнографии и свободе отдельных наций.

Валерий Брюсов
Цветной бульвар, д.Брюсова

КОММЕНТАРИЙ

О ВРЕМЕНИ НАПИСАНИЯ СТАТЬИ В.Я.БРЮСОВА «БУДУЩЕЕ БАЛКАНСКОГО ПОЛУОСТРОВА»

О существовании рукописи Брюсова «Будущее Балканского полуострова» впервые стало известно из аннотации Н.К.Гудзия, который отнес время ее написания к 1890-1892 гг.[1] ; Ю.П.Благоволина, как и Н.К.Гудзий, также указывает на начало 90-х годов и также без какой-либо мотивировки[2]. Однако содержание статьи позволяет точно определить время ее создания – 1912 г. Основания к этому следующие:

1. В тексте статьи Брюсов пишет, что турки «продолжают влачить жалкое существование «варваров Европы». «Впрочем, – добавляет он, – многие реформы последнего десятилетия приближают Турцию к европейским государствам, хотя вряд ли это надолго отсрочит гибель».

Если исходить из датировки, предложенной Н.К.Гудзием и Ю.П.Благоволиной, то «реформы последнего десятилетия» в Турции должны проходиться на 80-е годы XIX века. В Османской империи это время не отмечено никакими реформами[3]. В начале же XX века проводится реформа образования: в 1900 г. в Стамбуле открывается университет с теологическим, литературным и техническим факультетами; в 1908 г. младотурки, придя к власти, увеличили число факультетов за счет медицинского и юридического[4]. Очевидно, эти реформы и имел в виду Брюсов.

2. Рассуждая об «идеальной границе Сербии», Брюсов пишет, что вряд ли ее могущественный сосед, «занявший в последнее время Боснию с Герцоговиной» и другие провинции, даст возможность присоединить их к сербскому государству. Ниже называется этот сосед – Австро-Венгрия. Согласно Статье 25 Берлинского акта 1878 г. Австро-Венгрия получала право занять провинции Босния и Герцеговина, содержать там гарнизоны и пр.[5] Аннексия была осуществлена в октябре 1908 г.[6], т.е. статья никак не могла быть написана в 90-е годы.

3. Продолжая рассуждение об «идеальных границах» Сербии, Брюсов пишет, что ей «придется удовольствоваться Албанией и двумя провинциями на севере от Македонии».

В октябре 1912 г. коалиция Балканских стран – Болгария, Греция, Сербия и Черногория – вступила в войну с Турцией. Военные действия развивались стремительно и победоносно для союзников. Уже в ноябре участь турецкой армии и турецких владений на полуострове была решена. Следя за ходом военных действий по газетам (скорее всего, по «Русским ведомостям»), Брюсов мог прогнозировать политическое будущее Балканского полуострова. Говоря об Албании, он, несомненно, имел в виду историческую Албанию, поскольку в период Первой Балканской войны она не была еще независимым государством, а входила в состав нескольких вилайетов (губерний) европейской части Османской империи. О притязаниях Сербии на турецкие (албанские) провинции, выходящие на Адриатику, писали «Русские ведомости» 27 октября 1912 г. (N 248). Там же, 2 ноября (N 253) сообщалось, что сербская армия вошла в Дураццо (порт на Адриатическом море); 9 ноября (N 259), что сербские части «дошли до Адриатики». На следующий день, 10 ноября (N 260), собственный корреспондент газеты передал из Белграда, что Дураццо занят сербскими войсками.

Две провинции на севере от Македонии, которыми также должна была «удовольствоваться» Сербия – это, по всей видимости, санджак (уезд) Нови Базар и район вокруг г.Монастырь.

---

[1] См.: Гудзий Н.К. Юношеское творчество Брюсова // Лит.наследство. Т.27-28. С.235.

[2] См.: Благоволина Ю.П. Архив В.Брюсова (Материалы, поступившие после 1966 г.) // ГБЛ. Записки отдела рукописей. Вып.35. М., 1972. С.50.

[3] См.: Петросян Ю.А. Османская империя: могущество и гибель. М. 1990.

[4] См.: Желтяков А.Д., Петросян Ю.В. История просвещения Турции (Конец XVIII-начало XX века). М. 1965. С.84 ; с.119-120.

[5] См.: Ключников Ю.В и Сабанин А. Международная политика новейшего времени в договорах, нотах и декларациях. Часть 1. М., 1925. С.228..

[6] См.: Виноградов К.Б. Боснийский кризис 1908-1909 гг. – пролог первой мировой войны. Л. 1964. С.84-85.

О наступлении сербов на этом направлении газета писала в ряде номеров в конце октября-начале ноября 1912 г. (см. N 244 от 23 октября, No 254 от 3 ноября). Наконец, 6 ноября сербы вошли в Монастырь и армия Зеки-паши сдалась (см. N 256).

Противники Сербии, в особенности Австро-Венгрия, стремясь преградить ей доступ к Адриатике, выдвинули идею о независимости Албании. В той же газете появилась информация о провозглашении автономии Албании (см. N 252 от 1 ноября 1912 г.). 17 ноября (N 266) сообщалось уже о провозглашении независимости Албании – факт, позволяющий с большой долей уверенности говорить о том, что Брюсов писал статью в октябре – начале ноября 1912 г.: иначе сообщения об автономии Албании или ее независимости отразились бы в его прогнозе о будущем Балканского полуострова.

Пролежавшая без малого сто лет в бумагах, статья Брюсова, вводимая теперь в научный оборот существенно расширяет наши представления о его политических взглядах начала XX века.

К.С. Сапаров

НЕИЗДАННАЯ ПЬЕСА В.Я.БРЮСОВА «ВЫХОДЦЫ ИЗ АИДА»

Драматургия Брюсова – одна из малоисследованных сфер его деятельности. До сих пор не издан отдельный сборник его драматургических произведений. Многие пьесы, как завершенные, так и черновые наброски, остались неопубликованными. В последнее десятилетие вновь возрос интерес к драматургии Брюсова, многие его произведения стали рассматриваться в контексте драматургии символизма, комментируются концепции Брюсова по вопросам театрального искусства. На наш взгляд сейчас, когда увидели свет отдельные пьесы Брюсова («Мир семи поколений», «Диктатор», «Пироент», «Красный маяк» и др.) не лишней будет и настоящая публикация.

Н.Г. Андреасян

В.Я.БРЮСОВ

ВЫХОДЦЫ ИЗ АИДА

Шутка в одном действии и четырех картинах из древней жизни.

1910 г.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

Еврат, Главк — актеры из бродячей труппы акробатов

Тиа, Мелена — актрисы из той же труппы

Араси, Бубар — речные грабители

Действие во II веке до Р.Х. с.г., в захолустьи одного из эллинистических царств, в Малой Азии.

СЦЕНА I

Поздний вечер. Обрывистый берег реки. Прямо над обрывом ветвистое дерево.

Входят, с разных сторон Евкрат и Тиа.

Евкрат. Ты куда идешь, Тиа?

Тиа. А ты куда идешь, Евкрат?

Евкрат. Правду сказать, я иду повеситься.

Тиа. А я, правду сказать, иду утопиться.

Евкрат. Да, больше нам ничего не осталось. Я не обедал вчера, третьего дня, и три дня назад. В копилке ни обола. Никто больше на наши представления не идет. Напрасно глашатай кричит во все горло: «Вот – самые замечательные акробаты всего мира. Чудо афин! услаждение Александрии! удивление Антиохии! Спешите видеть, за вход – пол драхмы!» Никто и ломаного гроша не хочет заплатить. Старайся себе перед пустыми скамейками.

Тиа. Хозяин наш бежал, все наши товарищи в таком же положении, как и мы. Из этой трущобы, куда демон занес нас, пешком ни до какого города не доберешься. Нет, у меня сил не осталось терпеть такую жизнь.

Евкрат. И подумать, что это ты, Тиа, которую справедливо называют на программах «Женщина змея», которая может пролезть в самые узкие оконца, чуть не в игольное ушко. Не умеют люди ценить таланта.

Тиа. И это ты, Эвкрат, названный «человек угорь» умеющий высвободиться, какими бы веревками тебя не связали. Весь народ должен был бы смотреть на тебя, разинув рот, и платить за дивное зрелище не жалкие полдрахмы, а золотом, не ценят в наши дни таланта!

Евкрат. Но неужели нам ничего-таки не осталось, кроме смерти? Что если бы ты попробовала воспользоваться своим искусством. Есть такие окна, через которые, если только влезть в дом...

Тиа. Нет, Евкрат. Здесь стражи чересчур беспокойные. Помнишь, три дня назад Кратилл стащил всего только пару колбас на рынке. Ведь беднягу в суд не поволокли, а так избили, что он тут же и помер. Лучше уж самому с собой покончить.

Евкрат. Ах, Тиа, а ведь ты мне очень нравилась.

Тиа. Сознаюсь, что и ты мне, Евкрат...

Евкрат. Что же станет с нашей любовью?

Тиа. Будем любить друг друга в Аиде, если там встретимся.

Евкрат. Ты, действительно, решила утопиться?

Тиа. Да, пойду вниз по реке, выберу место поглубже и брошусь в воду.

Евкрат. А, может быть, вместо того повстречаешь по дороге какого-нибудь богатого купца, который тебе...

Тиа. Куда там, Евкрат. Здесь самые красивые рабыни продаются за гроши: сколько их благодаря постоянным войнам. Женщины здесь нипочем.

Евкрат. Итак, Тиа?

Тиа. Итак, прощай, Евкрат. Прощай навсегда.

Евкрат. Ты, Тиа, мужественней меня. Я еще колебался, но теперь и я решился окончательно. Прощай, и да помогут тебе бессмертные боги.

Тиа. Да помогут они и тебе благополучно перейти в царство Аида. Целует Евкрата. Прощай (убегает).

Евкрат. (один). Она – права. Больше мне ничего не осталось. Погибай, Евкрат, человек – угорь, чудо Афин, рождение Александрии, удивление Антиохии (вынимает веревку и начинает привязывать ее к суку, нависающему над рекою).

СЦЕНА II

Ночь. Река. У берега – большая лодка, слабо освещенная фонарем без стекла.

В лодке – Арасп и Бубар.

Арасп. Пора плыть, товарищ.

Бубар. Куда же мы поплывем, приятель?

Арасп. Пока – вниз по течению, до залива, где сикаморы. Там мы привяжем лодку и сойдем на берег. Я знаю

не очень подалеку корчму, где найдется крепкое винцо. После хорошей работы можно позволить себе удовольствие.

Бубар. А кто будет сторожить лодку?

Арасп. Тут такое пустынное место, что взять ее некому, особенно ночью. Да к тому же мы спрячем весла.

Бубар. А деньги наши! Мы ведь их потом заработали, разгромив ту встречную барку. У меня по сю пору плечо болит, как я тузил рыбака, который задумал защищать свое добро.

Арасп. Ну, что деньги?

Бубар. Здесь их оставить – утащат, с собой взять в твою корзину – непременно ограбят. Знаю я, что там за народ собирается.

Арасп. Деньги мы оставим в каюте. Дверь крепкая и заперта: ее до утра не сломаешь, а мы в один миг будем обратно. Говорю тебе: у меня без вина все нутро горит.

Бубар. Да, и я тоже довольно-таки стосковался по хорошему глотку, клянусь Гераклом.

Арасп. Ну вот видишь, а там в заливе-то лодка будет в полной безопасности. Кому по таким местам ночью ходить?

(Слышен треск. Сверху в лодку падает обломившийся сук дерева и с ним вместе тело Евкрата, которое остается лежать без сознания).

Бубар. За что? Помилуй меня Геката.

Арасп. Что за наваждение! Люди валятся с неба, словно груши с дерева.

Бубар. Это демон какой-нибудь!

Арасп. Что вздор молоть! Видишь: человек. Пощупай-ка его хорошенько, жив?

Бубар. Как будто жив, но не двигается. Ай-ай! у него на шее веревка, он, видно, хотел повеситься.

Арасп. Ну, все и понятно. Повесился человек на суку, а сук подломился. Вот голубчик и попал к нам в руки.

Бубар. Что же мы будем с ним делать?

Арасп. Как что? Свяжем его, пока потуже, а потом продадим: за этого молодца дадут хорошо.

Бубар. Кому продадим?

Арасп. Этакий ты непонятный. Переедем через границу в соседнее царство: ведь тут, что ни шаг, новое царство и выставим молодчика на рынок. Ну, нечего стоять с разинутым ртом. Снимай у него веревку с шеи, да той же веревкой закручивай ему ноги и руки, да потуже, да покрепче, и – в путь. В горле у меня словно кузницу устроили. Поворачивайся живей, говорю.

(Оба хлопочут над телом Евкрата, все еще лежащего без сознания).

СЦЕНА III

Ночь. Другая часть реки. Та же лодка у берега. В ней связанный Евкрат, который постепенно приходит в себя.

Евкрат. Где же это я? Что же это со мной? Гермес - трижды великий, сжалься надо мной. Ведь я повесился? Как же: вот и шея болит от веревки. Значит, я умер. А, если я умер, значит, я в Аиде. Эта река, стало бить - Стикс, а эта лодка – лодка Харона. Все понятно, только почему же я связан по рукам и по ногам? А, теперь догадался. Глупец я, глупец. Ведь мертвецу кладут в рот монету, чтобы он этой монетой заплатил за перевоз Харону. А я-то не положил себе в рот монеты. Харон и не хочет меня перевозить. Я слышал, что так бывает со всеми, кто попадает в Аид без денег. Коли бы мне пришлось вешаться в другой раз, я непременно взял бы в рот не один, а целых два осола, на всякий случай. Впрочем... если бы они у меня были, я, пожалуй, не стал бы вешаться (задумывается). Как темно, боги подземные. Долго ли мне так лежать связанным. Или веки вечные, до окончания времени. Туман. Бр... А что, не попробовать ли мне, не сумею ли я развязать эти адские веревки, как

развязывал бывало те, которыми меня вязали на сцене?.. Раз.. два.. эге, узлы-то распутываются. Ну, старина Харон, не очень-то искусно ты завязываешь мертвецов. Вот рука почти свободна... вот и совсем... Ну, теперь другую руку... потом ноги... Ого, недаром я – человек-угорь. И сами боги подземные не смогли меня связать так, чтобы я не освободился. Теперь поразмять члены, а то все тело затекло... Так хорошо... Вот я стою, но что же мне теперь делать... в Аиде? Лодка привязана, весел нет, темь такая, хоть глаз выколи... И – никого. Позвать что ли Харона, поговорить с ним похорошему, обещать, что за меня потом товарищи заплатят. Эх, да ведь не заплатят, негодяи (задумывается). Слышен всплеск воды от падения в реку тела. Это что? Что-то бултыхнулось в воду и как раз рядом. Стой, да это вот здесь. (Нагибается через борт и ловит что-то). Клянусь Гермесом, я ухватил, поймал, будь я повешен, если не правда. Потянем теперь. Э, да это – тело, просто женщина в воде (с трудом вытаскивает тело Тиа). Что бы это могло быть... Да нет. Я брежу. Я в Аиде помешался, должно быть? Да ведь это – Тиа. О, Афина премудрая, как же это случилось? А-а-а, понимаю. Она ведь утопилась тоже без осола во рту. Харон ее тоже не принял в лодку, но не связал, должно быть, сжалился над женщиной. А она с горя вторично утопилась в Стиксе. Все понятно. Но она ведь дышит. Тиа, Тиа, приди в себя.

Тиа. (приходя в себя). Где я?

Евкрат. Где? Конечно, в Аиде.

Тиа. Как в Аиде?

Евкрат. Ведь ты утопилась?

Тиа. Да, я бросилась в воду.

Евкрат. А я повесился. Оба не умерли. Ну, вот и встретились в Аиде.

Тиа. А что это за лодка?

Евкрат. Это – лодка Харона.

Тиа. Почему же нас не ведут?

Евкрат. А, ты не поняла. А я сразу сообразил. Ведь у нас с тобой не было во рту осола, чтобы заплатить за перевоз.

Тиа. Этого всего быть не может.

Евкрат. Как не может, если я тебе говорю. Я все уже исследовал подробно. Эта река – Стикс. Вот этот берег – поближе, к земле, а тот – ко дворцу Плитона. Сейчас придет Харон и начнет нас бить веслом.

Тиа. Я не хочу, чтобы Харон бил меня веслом.

Евкрат. Ничего не поделаешь, таковы порядки в подземном мире.

Тиа. Послушай, Евкрат. Может быть, я и умерла, но голодна так же, как если бы была жива.

Евкрат. Сказать по правде, я тоже.

Тиа. Что же делать?

Евкрат. А знаешь? Пока Харон не пришел бить нас, пошарим у него в лодке: не припрятано ли здесь чего-нибудь съестного.

Тиа. А где же?

Евракт. Вот тут есть каюта, и в ней окошко. Правда, окошко крохотное, но ведь ты – женщина-змея...

Тиа. Я попробую (пролезает в окошко каюты).

Евкрат. Полезай, я тебе подсоблю.

Тиа. Я пролезла.

Евкрат. Ну что? Есть что-нибудь?

Тиа. Что-то нашла, колбаса, окорок, мешок какой-то.

Евкрат. Тащи все сюда.

Тиа. Несу (вылезает обратно).

Евкрат. Покажи-ка. Боги бессмертные. И вправду – колбаса, окорок, коврига хлеба. Ну, в Аиде жить еще можно. Пожалуй, получше, чем на земле. А в мешке что? О, Гермес, трижды великий. А ведь это – деньги. Хоть и темно, но я чувствую, что здесь - золото. О, Тиа, Тиа. Если бы это все было у нас на земле. Я не стал бы вешаться, а ты не утопилась бы.

Тиа. Но что же нам теперь делать?

Евкрат. Знаешь что? Выберемся на берег, уйдем подальше, обыщем местечко поукромней и поедим.

Тиа. А Харон?

Евкрат. Ну что же Харон? Теперь у нас есть, чем ему заплатить.

Тиа. А ведь это – его деньги.

Евкрат. Э-х! После рассудим! А теперь – бежим, пока нас не схватили!

Тиа. Бежим!

(Выбираются оба на берег).

СЦЕНА IV

Утро. Поляна. Под деревом спят Евкрат и Тиа. Оба просыпаются.

Тиа. Где же это мы?

Евкрат. Разве ты забыла? В Аиде, конечно. Только почему светло?

Тиа. Погоди! Я эту поляну знаю. Я здесь проходила, когда шла топиться.

Евкрат. Да, и я вспоминаю местность, клянусь Гермесом.

Тиа. Значит мы опять на земле?

Евкрат. И притом живы! И притом любим друг друга! И притом с деньгами!

Тиа. А мешок не исчез?

Евкрат. Нет, вот он (высыпает деньги). Ого! Серебро, золото! Хватит, чтобы доехать до Афин, и мы заживем с тобой по-царски.

Тиа. Тише, сюда идут.

Евкрат. (быстро пряча деньги). Ба! Да это наши. Главк и Мелена.

(Подходят Главк и Мелена)

Главк. О, боги бессмертные! Это – Евкрат и Тиа! А мы уже оплакивали вас. Здравствуй, Евкрат.

Мелена. Здравствуй, милая Тиа (целуются).

Евкрат. Откуда вы и куда?

Главк. Нам посчастливилось. Мы изловили нашего хозяина и заставили его выдать нам денег на проезд в Афи-

ны. У этой старой лисицы были припрятаны. Бегите и вы в город. Все наши его там ловят. Может быть, и вы еще поймаете его и получите свою часть.

Евкрат. Благодарю, Главк, но мы в деньгах не нуждаемся.

Главк. Как так? Или вы разбогатели?

Евкрат. Да, друзья, с нами произошли события удивительные (торжественно). Знайте, что оба мы вернулись с того света.

Главк. Что ты городишь, Евкрат!

Мелена. Бедняга, с горя рехнулся.

Евкрат. Нет, клянусь Афиной премудрой, мой рассудок так же здрав, как твой. Но вчера мы оба, Тиа и я, придя в отчаяние, покончили с собой. Я повесился на толстом суку, а она утопилась в реке. Мы оба умерли и попали в царство Аида (Главк и Мелена выражают крайнее удивление). Но оттуда, благодаря нашей ловкости, мы сумели выбраться, обманув старого Харона, и не только выбрались, но и захватили с собой малую толику монет, набранных им с мертвецов: столько, что в деньгах хозяина не нуждаемся.

Главк. Ты или пьян или нас морочишь.

Евкрат. Спросите Тию, она подтвердит! И поглядите: вот у меня рубец на шее от веревки. Да и откуда, иначе, взялись бы у нас деньги? (показывает несколько золотых монет).

Мелена. Артемида пречистая! Ведь это – золото!

Главк. (недоверчиво). Так вы были в Аиде?

Евкрат. Мы прямо оттуда. Там немножко темно и сыро, но в общем жить можно. Там есть лодки, а в лодках каюты, набитые окороками и золотыми монетами. Бери, сколько хочешь и сколько сможешь.

Главк. И чтобы попасть туда...

Евкрат. Достаточно повеситься.

Мелена. Или утопиться?

Тиа. Да, или утопиться.

Главк. Отчего же вы взяли так мало? Надо было уже тащить целые мешки, все карманы себе набить!

Еврат. Сплоховали немного, сознаюсь! Да ведь и то сказать: мы были порядком напуганы.

Еврат. Боялись, что придет старик Харон и начнет нас бить веслом.

Главк. Ну, меня так легко не напугали бы.

Мелена. И меня также!

Главк. Ты говоришь, что повесился здесь на берегу?

Еврат. Совсем неподалеку отсюда.

Мелена. А ты, Тиа, утопилась там же?

Тиа. Немного пониже по течению.

Главк. Иду сейчас же туда и вешаюсь на самом толстом суку. Ну, уж я не окажусь таким глупцом, как ты! Вернусь богаче Креза!

Мелена. И я побегу топиться. И тоже постараюсь быть поумнее вас.

(Оба удаляются, едва попращавшись кивком головы).

Еврат. А как ты думаешь, Тиа, ведь они, пожалуй, не сумеют выбраться из Аида, да и денег там не найдут?

Тиа. Пожалуй что.

Еврат. Не посоветовать ли им, по-товарищески, не вешаться и не топиться? Уж лучше мы с ними немного поделимся. А потом отправимся в ближний город и объявим опять наши представления. Ты будешь опять – женщина-змея, а я – человек-угорь. Главк будет ходить по канату, а Мелена плясать между кинжалами. А? Ведь это будет выгоднее, чем отправляться нашим старым друзьям к Плутону за золотом? Чего доброго они там в Аиде и останутся.

Тиа. Ты, как всегда, прав, Еврат. Такой ты умный.

Еврат. Так побежим, догоним Главка и Мелену и отговорим их от их намерения. Вероятно, они не слишком торопятся.

Тиа. Да, побежим. А кстати они будут свидетелями на нашей свадьбе.

Еврат. А ты хочешь, чтобы мы стали муж и жена?

Тиа. Очень хочу.

Еврат. Вот какие хорошие мысли приходят, когда проведешь ночку в Аиде. Ну, поцелуй меня и бежим вдогонку!

Тиа. Нет, поцелуй – после свадьбы (убегает).

Еврат. В Аиде она была посговорчивее! (убегает вслед).

З А Н А В Е С

Л.А. СУГАЙ

ЛЕКЦИИ В.Я.БРЮСОВА О РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

Выступление Брюсова 27 апреля 1909 года на Торжественном заседании Общества любителей российской словесности, посвященном столетию со дня рождения Н.В.Гоголя и в связи с открытием ему памятника в Москве, явилось кульминацией литературно-критической борьбы, развернувшейся вокруг наследия писателя между представителями различных идейно-художественных течений и школ рубежа XIX–XX веков. Как символист, лидер направления, Брюсов создал лучшее произведение критической гоголианы начала XX века, дал жизнь образу-символу «Испепеленный» и вызвал самый бурный взрыв негодования со стороны охранителей традиционно-либерального («школьного») взгляда на Гоголя как «поэта жизни действительной», обличителя социального зла, создателя сатирических типов[1]. Но созданием этюда «Испепеленный. К характеристике Гоголя» не исчерпывается вклад Брюсова в исследование и интерпретацию гоголевского творчества. Оставаясь верным концепции гиперболизма как стиля жизни и творчества Гоголя, поэт и критик сделал впоследствии ряд попыток уточнить характеристику художественного метода писателя, отойти от резкого отрицания реализма его произведений, прозвучавшего в выступлении 1909 г., о чем, в частности, свидетельствует его лекция «Эпоха Гоголя», созданная спустя 10 лет после «Испепеленного».

В Отделе рукописей Российской государственной библиотеки сохранился автограф, озаглавленный «Десять лекций по истории новой русской литературы. Программа и материалы. Составил Брюсов»[2]. Курс лекций датирован декабрем 1919 года, когда ни Высший литературно-художественный институт, ни предшествовавшая ему Профессионально-техническая школа

[1] Подробнее см.: Сугай Л.А. Гоголь и символисты. М. 1999.

[2] ОР РГБ. Ф. 386, Брюсов В.Я. Карт. 40. Ед. хр. 5. 38 л.

поэтики[3] еще не были созданы. Вероятно, программа лекций и методические материалы к ним разрабатывались для университетской аудитории.

Преподавательская деятельность Брюсова недостаточно освещена в литературе. Не считая общих деклараций о Брюсове-воспитателе нового поколения поэтов, о педагогической работе «мэтра» (о мастерстве лектора, руководителя семинара, экзаменатора) говорят лишь отдельные зарисовки, встречающиеся в воспоминаниях бывших студентов Высшего литературно-художественного института (с 1923 г. – имени В.Я.Брюсова) – любимого детища поэта[4]. Однако педагогическая практика ученого и поэта не исчерпывалась ректорством в ВЛХИ: Брюсов активно работал в Наркомпросе[5], читал лекции в 1-ом МГУ, являлся одним из членов-учредителей Государственной академии художественных наук, вел занятия в литературных кружках и объединениях. Создание высшего учебного заведения для будущих литераторов, можно сказать, венчало титанические усилия и творческие поиски Брюсова в области образования. Архивные материалы значительно расширяют наши представления о Брюсове – педагоге, методисте, ученом, которому далеко не безразличны судьбы отечественной школы, просветителе, активно боровшемся за сохранение культурного наследия, за развитие гуманитарного образования в России.

Учебные программы и планы, написанные рукой Брюсова, тексты лекций и методические комментарии, при всей их приуроченности к конкретным образовательным целям и задачам,

[3] См.: Фефер В. В.Брюсов в «Школе поэтики» // Лит. наследство: Валерий Брюсов. М. 1976. Т.85. С.799-836.

[4] См.: Бородин С.П. Валерий Брюсов // Собр. соч.: В 5 т. Ташкент, 1958. Т. I. С.425–433; Козлов И.А. История моего «университета» // Смена. 1958. N 10. С.5–8; Корчагин А. Из воспоминаний о Брюсове // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван. 1973. С.627–633, Ясинская З.И. Мой учитель, мой ректор // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван. 1963. С.308-318.

[5] См.: Барышников А. В.Я.Брюсов // Народное просвещение. 1927. N 10. С. 193-195; Гольдин С.Л. В.Я.Брюсов – работник Наркомпроса // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван. 1964. С.282-300.

дают возможность увидеть определенную эволюцию в историко-литературных представлениях поэта. В этом плане скромные наброски лекций о новой русской литературе Брюсова-преподавателя представляют определенный интерес для исследователей. Кроме того, как писал сам Брюсов, «автографы выдающихся людей дороги нам, как воспоминание об них. <...> Мы видим бумагу, к которой прикасалась рука любимого и чтимого нами человека, слова, которые написал он сам. С этой точки зрения интересен каждый клочок бумаги, написанный великим человеком, независимо от того, что именно написано»[6]. Найденный автограф Брюсова придает портрету поэта новые штрихи: признанный мэтр русской поэзии, энциклопедист, блестящий лектор-импровизатор, он не пренебрегал черновой преподавательской работой: составлением учебных планов, методических указаний для слушателей, списков рекомендуемой учащимся литературы, в тяжелейшем для страны и для него самого 1919 году самоотверженно отдавал себя делу народного просвещения.

Итак, «Десять лекций по истории новой русской литературы. Программа и материалы». Предваряет лекционный материал раздел «Общие источники». Затем следуют тексты, озаглавленные: «Лекция 1-ая. XVIII век», «Лекция 2. Предшественники Пушкина», «Лекция 3. Пушкин», «Лекция 4. Эпоха Пушкина», «Лекция 5. Эпоха Гоголя», «Лекция 8-ая. Шестидесятые и семидесятые годы», «Лекция 9-ая. Новое время». Шестая и седьмая лекции как отдельные тексты отсутствуют, хотя история литературы представлена без пропусков периодов и значительных имен, о чем свидетельствует анализ пятой лекции и ее подразделов. Были ли какие вопросы выделены для специального рассмотрения в шестой и седьмой лекциях, приходится только гадать. Характеристика литературы начала XX в. завершает цикл лекций; запланированная, но отсутствующая десятая лекция, видимо, должна была подвести итоги всему курсу.

В центре курса – лекция, посвященная Гоголю и его эпохе, которую и публикуем ниже. Академическое изложение,

[6] Брюсов В. О собирании автографов Кружка // Известия Литературно-художественного кружка. 1914. Вып.4. С.3.

структурирование текста, как это принято в учебных программах, развернутые библиографические справки и методические комментарии к ним, казалось бы, никак не свидетельствуют о том, что об эпохе Гоголя пишет создатель знаменитой речи «Испепеленный». Конспект лекции 1919 года, конечно, не является *новым словом* о Гоголе (автор и не стремился к этому – в силу учебно-методических задач данного материала). Но лекция интересна для характеристики самого «составителя»: демонстрирует и попытку Брюсова уйти от крайностей прежних характеристик, и неизменную его преданность главной идее «Испепеленного» – трактовке гиперболы как определяющей черты творческой натуры Гоголя.

Начало лекции не предвещает никаких «декадентских» трактовок. Лектор ориентирует слушателей на серьезное знакомство с трудами представителей культурно-исторической школы, в полемике с которыми во многом и рождался «Испепеленный». Но вот преподаватель от констатации общих фактов творческой биографии писателя переходит к определению гоголевского стиля, и тут в полную силу звучит голос прежнего Брюсова: «Его (Гоголя – Л.С.) образы в подробностях – строго реальны, в целом – фантастичны, вернее – гиперболичны (Плюшкин, Коробочка, Собакевич, сам Хлестаков, все это – чудовищные преувеличения). Реализм частностей заставляет верить в эти гиперболы»[7].

Особенно интересен раздел «Значение Гоголя», основной тезис которого следующий: «Пушкин уже утвердил *реализм* в русской литературе <...> *Гоголь* крайне усилил это направление, ввел в литературу изображение быта со всеми его мелочами (хотя налет *романтизма* остался у Гоголя до конца)»[8]. Полное отрицание реализма Гоголя – сверхзадача брюсовского выступления в 1909 г. – здесь, как видим, уступает место более вдумчивому осмыслению особенностей творческого метода писателя. Сравнительная характеристика Пушкина и Гоголя, которая была и в «Испепеленном» наиболее убедительным разделом

[7] ОР РГБ. Ф. 386, Брюсов В.Я. Карт. 40. Ед. хр.5. Л.16.
[8] Там же. Л. 16 об.

доклада, в лекции для студентов дана в четких, ярких, афористических оценках: сопоставляя Плюшкина со «скупым рыцарем», Чичикова с Швабриным, Брюсов убедительно аргументирует свой тезис, что «Гоголь до крайности развил изображение *отрицательных* типов, сохранив всю их жизненность»[9]. Брюсов говорит о протесте Гоголя «против всей ужасной действительности 30-х и 40-х годов», трактует его произведения как «отражение (чудовищно преувеличенное) николаевской России», оценивает народность писателя («Пушкин преимущественно касался тем мировых, важных для всего человечества, изображая типы общечеловеческие. Гоголь – тем русских, рисовал русские типы, поэтому Гоголь более "народный" писатель»[10]).

Самыми неожиданными при этом являются методические рекомендации лектора: если после первого раздела он предлагал студентам ознакомиться с работами Н.С.Тихонравова, А.Н.Пыпина, В.В.Каллаша, А.Н.Веселовского и других представителей академического литературоведения, то раздел «Значение Гоголя» завершает ссылка только на два произведения: «МАТЕРИАЛЫ. См. Статьи В.В. Розанова о Гоголе в его книге "Легенда о великом инквизиторе". СПб., 1897. В.Я.Брюсов. Испепеленный, 2 изд. М. 1912»[11]. Опытный методист должен усмотреть здесь явное противоречие: как можно непосредственно после слов: «Влияние его (Гоголя – *Л.С.*) было огромно: от него исходило большинство романистов следующего периода»[12] – рекомендовать слушателям работу Розанова, задача которой – доказать, что вся последовавшая за автором «Ревизора» и «Мертвых душ» литература «явилась отрицанием Гоголя, борьбою против него»[13]? Как можно рекомендовать также свой собственный этюд, развивавший важнейшие положения розановской трактовки?

[9] Там же.
[10] Там же. Л. 17.
[11] Там же.
[12] Там же.
[13] Розанов В.В. Собрание сочинений. Легенда о Великом инквизиторе Ф.М.Достоевского. Литературные очерки. О писательстве и писателях. М. 1996. С.18.

Брюсов-лектор стремился пробудить у учащихся вкус к самостоятельному анализу литературных феноменов. Достижения современного академического литературоведения – только общая база, подготавливающая юные умы к постижению сложного мира гоголевских образов. Знакомство с парадоксальными оценками и мнениями, не укладывающимися в прокрустово ложе школьной методики, – вот что способствует формированию самостоятельных воззрений творческой личности.

В Плане лекции привлекает широчайший охват материала: гоголевская эпоха представлена не только именами выдающихся писателей – Лермонтова, славянофилов, молодых Герцена, Островского, Некрасова, Тургенева, Гончарова, Достоевского, Л. Толстого, но и характеристикой литераторов, чьи произведения давно забыты читающей публикой. Авторы, которых справедливо поглотила река забвения, имели определенную популярность в анализируемый лектором период, составляли литературный фон 30–50-х годов XIX века, и для будущих специалистов – историков литературы – их произведения, независимо от литературного ранга создателей, являются обязательной программой образования. В характеристике литературной эпохи сказываются и личные приоритеты Брюсова: в период, когда, по словам В.Г.Белинского, «вся наша литература превратилась в роман и повесть»[14], лектор наибольшее внимание уделяет поэзии и поэтам.

Брюсов, который в своих критических работах, по словам Д.Е.Максимова, «почти никогда не впадал в небрежность, всегда оставался обстоятельным и логичным»[15], допускает в конспекте ряд фактических ошибок: в датах жизни писателей, в выходных данных рекомендуемых книг и др. Вероятно, дошедший до нас автограф является черновым наброском, и даты, написанные составителем по памяти, еще ожидали своей проверки по источникам. В комментариях к публикуемому брюсовскому тексту даны соответствующие уточнения.

[14] Белинский В.Г. Собрание сочинений. В 9 т. М. 1976. Т.I. С.139.
[15] Максимов Д. Брюсов-критик // Брюсов В.Я. Собрание сочинений. В 7 т. Т.VI. М. 1973-1975. С.7.

Лекция печатается по современным нормам правописания, но с сохранением отдельных особенностей орфографии и пунктуации Брюсова, а также авторских графических выделений. Зачеркнутые в автографе слова печатаются в прямоугольных скобках, вписанные – в угловых. В угловых скобках даются также фрагменты недописанных Брюсовым имен и дат. Другие сокращения слов и словосочетаний, не мешающие восприятию текста, воспроизводятся в авторском варианте.

ДЕСЯТЬ ЛЕКЦИЙ ПО ИСТОРИИ НОВОЙ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Программа и материалы. Составил В.Я.Брюсов

Лекция 5
ЭПОХА ГОГОЛЯ [1]

1. Н.В. Гоголь

Деятельность самого Н.В.Гоголя распадается на три периода. Он начинал при Пушкине. Первые его произведения (не считая «Ганса Кюхельгартена») имели успех, благодаря их комизму и живому пробуждению нравов и быта Украины. (Раньше из той же жизни писал Г.Ф.Квитка-Основьяненко, но его повести не получили широкого распространения). Два тома «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргород» (1-ый том «Вечеров» изд. 1831 г.) упрочили известность Гоголя, которую поддержал своим авторитетом Пушкин, давший Гоголю много места в своем «Современнике». Гоголь стал серьезнее относиться к своим созданиям. Частью продолжая писать в прежнем духе («Вий», «Старосветские помещики», «Повесть об том, как поссорились...»[2] и т.д.), он создает эпопею из староказацкой жизни «Тарас Бульба» (1835 г.) и глубокую комедию из жизни провинциальных чиновников «Ревизор» (1835 г.). В то же время он задумывает «Историю Малороссии», «Историю Средних Веков» и пишет начало «Мертвых Душ», в которые влагает весь свой опыт жизни. Его образы в подробностях – строго реальны, в целом – фантастичны, вернее – гиперболичны (Плюшкин, Коробочка, Собакевич, сам Хлестаков, все это – чудовищные преувеличения). Реализм частностей заставляет верить в эти гиперболы. Со смертью Пушкина Гоголь начинает смотреть на себя как на пророка, который должен сказать новое слово. После [столь] долгой работы, в 1842 г. появляется 1-ый том «Мертвых Душ». Продолжая анализировать самого себя, Гоголь доходит до болезненного мистицизма, мистически истолковывает «Ревизора», бесконечно переделывает 2-ую часть «Мертвых Душ», где частью уже явно выдуманные образы (Муразов, Костанжогло, Князь), хочет «переродить» Чичикова; в 1847 г. издает «Выбранные места из переписки с друзьями», ложные по существу, вдобавок искаженные цензурой. Подпадает под влияние грубого о. Матвея[3]. В конце концов явно выражается душевная болезнь Гоголя. Он умирает, после путешествия в Иерусалим и истощив себя постами, в 1852 г.

Материалы

Литература о *Н.В.Гоголе* очень богата. Есть целый ряд хороших изд. его соч.: «ученое» изд. под ред. *Н.С.Тихонравова,* Спб., 1889–1898[4]; популярное, с хорошим текстом, под ред. *В.И.Шенрока* (несколько изд.[5]); под *его же* ред. «Письма Гоголя», 4 т., М., 1889[6] и др. изд.; новые изд. соч. под ред. *В.В.Каллаша* (изд. «Просвещение»[7], ценный свод отзывов современников о 2-ой части «Мертвых Душ»[8]) и под ред. *Н.Коробки*[9]; популярное, но хорошее, изд. *А.Ф.Маркса*[10] и др.

О Гоголе см.: *В.И.Шенрок,* «Материалы для биографии Н.В.Гоголя», М., 1892–1898[11]. *В.Зелинский,* «Русская критическая литература о произведениях Гоголя»[12]. Далее см. статьи *Белинского, Н.Чернышевского,* «Очерки гоголевского периода», из новых – *А.Веселовский,* «Этюды и характеристики», М. 1894[13], статьи и брошюры *В.В.Каллаша*[14], *А.Н.Пыпина*[15] и мн. др.

2. Значение Гоголя

Пушкин уже утвердил *реализм* в русской литературе – «Повестями Белкина», «Капитанской Дочкой», «Домиком в Коломне» и др. произведениями 30-х годов. *Гоголь* крайне усилил это направление, ввел в литературу изображение быта со всеми его мелочами (хотя налет *романтизма* остался у Гоголя до кон-

ца). Гоголь стал изображать *низменное, «презренное»,* что раньше считалось «недостойным» поэзии и чего Пушкин только коснулся. Гоголь до крайности развил изображение *отрицательных* типов, сохранив всю их жизненность. (Примеры: у Пушкина «скупой рыцарь» еще героичен; ничего героического не осталось в Плюшкине. У Пушкина Швабрин – черный злодей, у Гоголя Чичиков – стяжатель, но живой человек и т. под.) Своими произведениями (отчасти бессознательно) *протестовал* против всей ужасной действительности 30-х и 40-х годов: «Ревизор» – протест против бюрократической России; «Мертвые Души» – против всего русского общества, лучшие представители которого, как Тентетников, тонут в бесплодных мечтаниях; «Женитьба» – яркая сатира на жизнь мелкого чиновничества и купечества (здесь Гоголь – предшественник Островского). Произведения Гоголя это – отражение (чудовищно преувеличенное) Николаевской России, подавленной, где задушена всякая живая мысль, где живут только стремлением к наживе, где низкопоклонничают на службе, где взятки введены в систему, где побои «простого народа» – обычное явление и т.д. и т.д. Пушкин преимущественно касался тем мировых, важных для всего человечества, изображал типы общечеловеческие, Гоголь – тем русских, рисовал русские типы, поэтому Гоголь более «народный» писатель. Влияние его было огромно: от него исходило большинство романистов следующего периода.

Материалы

См. статьи В.В.Розанова о Гоголе в его книге «Легенда о великом инквизиторе». СПб., 1897[16]. В.Я.Брюсов. Испепеленный. 2 изд. М. 1912[17].

3. М.Ю.Лермонтов

Между 1837 г. («На смерть Пушкина») и 1841 г. развилась краткая деятельность *М.Ю. Лермонтова.* Большое число его произведений (драмы, лирич. стихи) написано раньше, в ранней юности (Лермонтов род. в 1814 г.), но напечатано лишь по смерти поэта. Лермонтов умер молодым, далеко не раскрыв своего дарования. Для своих современников он имел преимущественно значение как поэт, перенесший в русскую литературу *байронический протест.* Его герои все – *разочарованные* люди, презирающие человечество вообще. Таков «герой нашего времени», таков «мцыри», таков «демон» (которого современники знали в рукописи, ибо цензура не пропускала поэму в печать). Герои Лермонтова *смеются* над людьми с их мелкими страстями, как демон («где страсти *мелкой* только жить...»), как мефистофель («Сказка для детей»), как Печорин, как сам поэт в своих лирических признаниях («Печально я гляжу на наше поколенье...», «И скучно и грустно...» и др.) В эпоху Николаевского режима, рядом с Гоголевской насмешкой, презрение Лермонтова отвечало запросам читателей. Русскому обществу оставалось или смеяться над собой или презирать себя. Но в Галанте Лермонтове были и другие черты, не получившие полного развития. «Песнь о Купце Калашникове» показывает глубокое проникновение в дух прошлого. Тип Максима Максимовича («Герой нашего времени») доказывает способность Лермонтова к трезвому реализму. Как художник Лермонтов дал ряд совершенных созданий (особенно в последний год жизни). Его стих не вносит нового, сравнительно с Пушкинским, но соперничает с ним, дает новые его оттенки. Безвременная смерть прерывает много значительных замыслов поэта (роман из эпохи Петра I[18], и др.)

Материалы

Лучшее изд. соч. *М.Ю. Лермонтова* в серии «Академическая Библиотека»[19]; сохраняет значение изд. под редакцией *П.Висковатова.* СПб., 1891 и *А.И. Введенского,* СПб., 1891[20]. Биография Лермонтова – в изд. под ред. П.Висковатова, т.VI.

О Лермонтове см. *В.Зелинский,* «Русская критическая литература о произведениях Лермонтова»[21]; статья *Брюсова* в юбилейном изд. соч. М.Ю.Лермонтова (т.I, под ред. В.В.Каллаша[22]); *Н.Котляревский*, «Лермонтов», СПб., 1891[23] и мн. др.

4. 40-ые и 50-ые годы (1840-1855 г.)

В 40-х годах никто из писателей не в силах был бороться с прозой Гоголя. Но свой успех имели прозаики, начавшие писать еще при Пушкине: *С.Т. Аксаков, И.И. Лажечников, В.И. Даль, Н.В. Кукольник* и др. М.Н.Загоскин.

С.Т.Аксаков, писатель стародворянского типа, дал простые и живые характеристики старопомещичьей жизни («Дет-

ские годы Багрова внука» и др.). *И.И. Лажечников* дал ряд исторических романов («Ледяной дом» и др.), без глубокого проникновения в дух эпохи, но знакомившие читателей в легкой форме с нашим прошлым; некоторая заслуга Лажечникова в изображении отрицательных сторон «бироновщины» и т. под. явлений: читатель начинал видеть, что не все кругом царя идеально и хорошо. Повести и рассказы *В.И. Даля* («Казак Луганский») не имеют особого значения, написаны деланным языком; важны научные работы Даля, его «Словарь живого великорусского языка», «Русские пословицы»[24] и др. Кн. *В.Ф. Одоевского* ценны только сказки. Драмы и повести *Нестора Кукольника* одно время имели шумный успех; они вымучены, крикливы, герои и положения их – неестественны. Таковы «Торквато Тассо» и др. Позднее Кукольник стал писать в сугубо патриотическом тоне («Рука всевышнего отечество спасла» и др.).

Материалы

Соч. *С.Т. Аксакова* были изданы Мартыновым, СПб., 1886 г.[25] Соч. *И.И. Лажечникова* переизданы П. Сойкиным[26]. «Словарь» *Даля* – новое изд. под ред. Бодуэна де Куртене, изд. Вольф[27]. О В.Ф.Одоевском есть обширное исследование *П.Сакулина*: М. 1912[28]. О Кукольнике см. выше[29].

5. Поэты 40-х годов

Рядом с Лермонтовым писал ряд поэтов, имевших свой успех. *Каролина Павлова* (Яниш) начала переводами русских поэтов на немецкий язык («Das Nordlicht»[30] Leipz., 1827), потом дала ряд сильных стихотворений по-русски; склонялась к кругу славянофилов. Слабее чисто <нрзб.> стихи графини *Е.С.Ростопчиной*; значение имела лишь ее баллада «Неравный брак», – намек на отношение России с Польшей. Еще меньше значения в писаниях кн. *З.А.Волконской. У* всех трех есть склонность к «парнасству», т.е. к отвлеченному художеству, чуждому жизни. Еще резче выразилось это в первых стихах *Л.А.Мея,* в «Греческих стихотворениях»[31] *Н.Щербины* (прославление древней Эллады, тоска по ней). Ничтожное значение имели стихи *В.И.Красова*[32] (наиболее талантливого среди других), *Н.П. Грекова* (перевел «Фауста»[33]), *Б.Н.Алмазова*[34], *М.А.Дмитриева* (ценные его воспоминания[35]), *Бенедиктова* (см. раньше[36]) и др. Все это стихотворство шло мимо жизни. *И.П Мятлев* дал неглубокую сатиру «Сенсации госпожи Курдюковой за границей»[37], оригинальную по смеси русского языка с французским, но непомерно растянутую. Белинский строго судил всех этих полупоэтов. Напротив, в стихах *И.С.Никитина,* менее блестящих, была и правда и жизнь.

Материалы

Соч. *К.Павловой* переизданы под ред. *В.Я. Брюсова* изд. Некрасова, М., 1915 (учтены ее переводы иностранных поэтов)[38]. Соч. гр. *Ростопчиной* – СПб., 1885[39]. Соч. кн.*З. Волконской* изданы лишь за границей[40]. Соч. *Н.Щербины* переизданы. СПб., 1875[41]. Соч. *Л.Мея* – СПб., 1907[42]. Соч. *И.Мятлева* под ред. А.Амфитеатрова, СПб., 1896[43]. Остальные не имеют значения. Соч. *И.С. Никитина* прекрасно изданы (с вариантами) извом «Деятель», издание повторено Литературно-издательским отделом Наркомпроса[44].

6. Славянофилы

Около 1844 г. сложился кружок славянофилов. В центре стоял *А.С.Хомяков,* как его теоретик. Ближайшими членами были братья *И.* и *П.Киреевские* и братья *И.* и *К.Аксаковы.* К ним примыкал ряд других писателей *(А.И.Кошелев* и др.). *Славянофильство* выросло из идей романтизма об индивидуальной среде каждого народа. Славянофилы видели в русском народе особый, избранный народ (как то же видели в польском народе Мицкевич, Красинский и др.); стремились изучить народные основы быта, видели их в общине, как чисто русском создании; отвергали все наносное, взятое с запада (вплоть до «немецкой» одежды и обычая брить бороды); проповедовали возвращение к исконным русским основам жизни, допетровской московской Руси и т.д. К исконным Русским основам, славянофилы относили также *православие* и *самодержавие,* но они понимали эти основы свободно; так, они хотели видеть *автономный приход,* избирающий священника, и царя, обращающегося за советом к народному *вечу.* В области литературы славянофилы стояли за полную свободу *слова* (см. стихотворение Ив.Аксакова «Свободное Слово»[45]). Напр., в своих журналах славянофилы отказывались сопровождать имя царя обычными лестными эпитета-

ми («наш добрый, наш милостивый» и т. под.). «Я стал бы хвалить действия правительства, – писал И.Аксаков, – *если бы имел право критиковать».* Поэтому славянофилы были «на дурном счету»; их журналы быстро запрещались; И.Аксакову Николай приказал сбрить бороду и сослал его в деревню, и т. под.[46] С течением времени славянофильство у его эпигонов выродилось в простое реакционерство с формулой: «самодержавие, православие, народность».

Материалы

Соч. *А.С.Хомякова* изданы С.А.Хомяковым, 8 т. М., 1903[47]; Стихи отдельное изд. «Русского Архива»[48]. О *Хомякове* см. Вал.Лясковский, «Хомяков», М., 1898[49]. Стихи И.Аксакова. М., 1873[50]. Соч. *И.Киреевского* изданы А.И.Кошелевым, 2 т., М., 1861 (в I т. материалы для биографии И. Киреевского), изд. повторено под ред. М. Гершензона М. 19..)[51]. О Киреевском (биография, письма) см. «Русс. Архив», 1894 г.[52]) Г. Князев. «Братья Киреевские» СПб., 1898. В. Лясковский. «Братья Киреевские». СПб. 1899.

7. Новые веяния

Невыносимый гнет Николаевского режима вызвал естественный отпор. В конце 40-х и начале 50-х годов ряд явлений указывал на наступление новой эпохи.

В 1843 г. появился роман А.Герцена (Искандера) «Кто виноват?»[53]. В том же году начинал *И.С.Тургенев* поэмой «Параша», которая очень понравилась Белинскому. Тогда же начал свои публичные лекции по истории *Т.И.Грановский*[54], и в следующем году защита им магистерской диссертации обратилась в сплошную овацию со стороны публики, редко слышавшей свободное слово. В 1848 г. появились «Бедные люди» *Ф.М Достоевского,* приведшие Белинского в восторг. Около этого же времени появились первые стихи *Н.А.Некрасова,* тоже отмеченные Белинским, в 1847 г. Некрасов стал во главе преобразованного «Современника». В том же 1847 г. *И.С.Тургенев* нашел свое истинное призвание, напечатав рассказ «Хорь и Калиныч» (вошедший в «Записки охотника»), а *И.А.Гончаров* напечатал «Обыкновенную историю». *Д.В.Григорович* «Антон Горемыка». В 1848 г. появилась комедия *А.Н.Островского* «Свои люди сочтемся»[55]. Реакция была еще сильна; Герцен должен

был уехать за границу (1847 г.); «петрашевцы» были разгромлены; Достоевский сослан в каторгу (1848 г.[56]). Но новые таланты развились. В 1852 г. вышли «Записки охотника», в начале 50-х годов – ряд комедий Островского, в 1852 же году – «Казаки»[57] *Л.Н.Толстого.* Но надвинулась Крымская война; Россия была разгромлена; Николай I умер; наступала эпоха реформ.

<18>38 г. А.И.Полежаев, В.Г.Тепляков[58], <18>39 А.Ф.Воейков, А.И.Одоевский, А.А.Бестужев-Марлинский[59], Д.И.Давыдов.

Зато длинный ряд писателей за годы 1840–1855 сошел со сцены. В 1840 умерли *Н.В.Станкевич* и *И.И.Козлов*; в 1841 – *М.Ю.Лермонтов*; в 1842 г. – *А.В.Кольцов*; (и М.Т.Качен<овский>), в 1844 г. – И.А.Крылов и *Е.А.Баратынский* (последняя его книга «Сумерки», написанная в старом духе, оказалась в резком разладе с современностью, см. статью Белинского[60]); в 1845 г. *А.И.Тургенев;* в 1846 г. – *Н.А.Полевой.* А.А Шаховской, <Э.И.Губер[61]> и Н.М. Языков, в 1847 г. – гр. Ростопчина[62] и критик *Вал. Майков*; в 1848 г. – *В.Г.Белинский* и поэт Губер[63]; в 1852 г. – *В.А.Жуковский*; *Н.В.Гоголь,* романист *М.Н.Загоскин,* П.А.Катенин[64]. <8>53 – В.И.Туманс<кий>[65], в 1855 г. – М.Н.Грановский и *К.Н.Батюшков* (давно лишившийся рассудка). <18>56 Чаад<аев> П.Я., Киреев<ский> И.В., Надеждин Н.И. На смену выступали новые деятели и люди 60-х годов.

Примечания

[1] ОР РГБ. Ф. 386, Брюсов В.Я. Карт. 40. Ед. хр. 5. Л. 16–19.

[2] Имеется в виду «Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем».

[3] Негативные оценки роли духовника Гоголя в его судьбе были достаточно устойчивым клише в современной Брюсову литературе (в работах Д.Н.Овсянико-Куликовкого, С.А.Венгерова, А.Н.Веселовского и др.). И.Щеглов именовал его «ржевским Савонаролой». В книге Д.С.Мережковского «Гоголь и чёрт» (1906) о.Матфей превращен был в символ мистического зла и персонификацию отрицаемого автором (во имя «религии будущего») *исторического христианства.* Против свет-

ских писателей, наделявших ржевского священника всевозможными оскорблявшими человеческое достоинство эпитетами, выступили писатели духовные, рисовавшие, опираясь на исторические свидетельства, образ подвижника XIX в. Священник Александр Введенский категорически отрицал непреложную для Мережковского истину об участии о.Матфея «в душеубийстве Гоголя» «Нет, – писал о. Александр, – господин Мережковский слишком увлекся. Одной черной краской своего настроения он разрисовал живую картину. Ему вообще приятен демонизм, а страшный конец Гоголя навевает самые мрачные объяснения. И он с легким сердцем рядит в мефистофельский костюм о. Матфея» (*Введенский Александр*, свящ. Духовник Н.В.Гоголя (К переоценке его характера). [Одесса], б.г. С. 6, 12). Вопрос о личности духовника Гоголя вновь стал предметом обсуждения в современном гоголеведении. В.А.Воропаев справедливо отмечает: «Не подлежит сомнению, что ставший своего рода классическим образ о.Матвея как мрачного фанатика, едва ли не сгубившего писателя, крайне далек от истины» (Воропаев В.А. Гоголь и отец Матвей // Русская литература XIX века и христианство. М. 1997. С.162. См. его же: Гоголь и отец Матфей // Воропаев В.А. Гоголь и отец Матфей; Афанасьев В.В. Православный философ. Пермь. 2000. С.3-54).

[4] Ошибка в выходных данных. См.: Гоголь Н.В. Соч. 10-е изд. / Текст сверен с собственноруч. рукоп. авт. и первонач. изд. его произведений Н.С.Тихонравовым и В.И.Шенроком. М.: Кн. магазин В.Думнова; СПб.: А.Ф.Маркс, 1889-1896. Т.I–VII.

[5] Скорее всего, имеется в виду ряд переизданий, в основу которых положено то же издание Тихонравова–Шенрока с биографическим очерком Шенрока. См., например: Гоголь Н.В. Соч. 13-е изд. / Ред. [и предисл.] Н.С.Тихонравова; С биогр. Н.В.Гоголя, сост. В.И.Шенроком. СПб.: А.Ф.Маркс, 1896. Т.I–V.

[6] Ошибка в дате. См.: Гоголь Н.В. Письма: В 4 т. / Под ред. В.И. Шенрока. СПб.: А.Ф. Маркс, 1901. Т.I–IV.

[7] Имеется в виду издание: Гоголь Н.В. Соч. и письма: В 9 т. / Ред., вступ. статья и примеч. В.В. Каллаша. СПб.: Просвещение, 1907-1909. Т.I–IX.

[8] См.: Свод данных о 2-м томе Мертвых Душ; Примечания; Приложение. Дополнительные данные о 2-м и 3-м тт. Мертвых Душ // Там же. Т.V. С.417-436.

[9] См.: Гоголь Н.В. Полн. собр. соч. / Под ред. Н.И. Коробки; Текст заново сверен с рукоп. и изд., вышедшими при жизни авт. СПб.: Деятель, 1912–1914. Т.I–V.

[10] В издательстве А.Ф.Маркса, начиная с 1896 г. сочинения Гоголя выходили неоднократно: в 5-ти (13-е, 14-е изд. – 1896, 1898), 12-ти (15-е, 16-е изд. – 1900, 1901) томах и в одном томе (17-е изд. – 1901). Все переиздания осуществлены на основе труда Н.С. Тихонравова и В.И.Шенрока.

[11] Неточность в дате. См.: Шенрок В.И. Материалы для биографии Гоголя. М.: Мамонтов и К°, 1892–1897. Т. I–IV. Сохранился экземпляр второго тома книги с пометами Брюсова. См.: ОР РГБ. Ф. 386, Брюсов В.Я. Б-ка. Ед. хр. 279.

[12] Сборник имел несколько изданий. См.: Зелинский В.А. Русская критическая литература о произведениях Гоголя. 3-е изд. М. 1907. Ч. I–III; 4-е изд. М. 1910; Ч. I–II.

[13] Брюсов имеет в виду этюды Алексея Николаевича Веселовского «На могиле Гоголя (элегия в прозе)» и «Мертвые души (глава из этюда о Гоголе)», включенные в указанное издание (с. 550–609).

[14] В библиотеке Брюсова сохранилась одна из брошюр Каллаша с пометами владельца. См.: Брюсов В.Я. Пометы и подчеркивания в кн.: Каллаш В.В.Гоголь и его письма. М. 1902. 72 с. // ОР РГБ. Ф. 386, Брюсов В.Я. Б-ка. Ед. хр. 280.

[15] Брюсов прежде всего имеет в виду раздел о Гоголе в кн.: Пыпин А.Н. История русской литературы. 4-е изд. СПб.: Б.и., 1913 (Тип. М.М.Стасюлевича). Т. IV.

[16] Ошибка в дате выхода книги Розанова: журнальная публикация – 1891; 1-е изд. – 1894; 2-е изд. – 1902 г.

[17] Ошибка в дате выхода брошюры. См.: Брюсов В.Я. Испепеленный. К характеристике Гоголя. Доклад, прочитанный на торжественном заседании Общества любителей российской словесности. 27 апреля 1909 г. [С предисл. авт.]. М. Скорпион, 1909. 34. [6] с.; 2-е изд. М. Скорпион, 1910. 56, [7] с.

[18] Ошибка Брюсова: в планах и набросках Лермонтова такого романа нет, как нет и свидетельств о подобной задумке. В.Г.Белинский в рецензии на роман «Герой нашего времени» указал на имевшийся у Лермонтова замысел написать «романическую трилогию, три романа из трех эпох жизни русского общества (века Екатерины II, Александра I и настоящего времени)» (см.: Белинский В.Г. Собр. соч. В 9 т. М. 1979. Т. IV. С. 452).

[19] См.: Лермонтов М.Ю. Полн.собр.соч./Под ред. и с прим. Д.И. Абрамовича. СПб.: Разряд изящ. словесности АН, 1910-1913. Т.I–V. (Акад. б-ка русских писателей. Вып.2–6); 2-е изд. Пг. 1916. Т.I-IV.

[20] Имеются в виду издания: Лермонтов М.Ю. Сочинения. 1-е полн. изд.

/ Под ред. П.А.Висковатова. М.: В.Ф.Рихтер, 1889-1891. Т.I–VI; Лермонтов М.Ю. Полн. собр. соч. В 4 т. / Под ред. А.И.Введенского. С биогр. очерком. СПб.; А.Ф.Маркс, 1891. Т.I–IV.

[21] Было несколько изданий сборника: М. 1897; 2-е изд. М. 1904; 3-е изд. М. 1913-1914.

[22] Ошибка в номере тома. См.: Брюсов В.Я. М.Ю. Лермонтов // Лермонтов М.Ю. Полн.собр.соч. / Под ред. В.Каллаша. М.: Печатник. 1914. Т.II. С.I–XVI.

[23] Имеется в виду монография: Котляревский Н.А. Михаил Юрьевич Лермонтов. Личность поэта и его произведения: Опыт историко-литературной оценки. СПб. Б.и. 1891 (Тип. М.М.Стасюлевича). 6, 295, 2 с. (5-е изд. Пг., 1915).

[24] См.: Даль В.И. Пословицы русского народа: Сборник пословиц, поговорок, речений, присловий, чистоговорок, прибауток, загадок, поверий и пр. 3-е изд. СПб., М. М.О.Вольф, 1905. Т.I–VIII.

[25] См.: Аксаков С.Т. Полн.собр.соч. / Под ред. И.С.Аксакова и П.А.Ефремова; Вступ. ст. А.С. Хомякова, М.Н.Лонгинова. И.С.Аксакова. СПб.: Н.Г.Мартынов, 1886. Т.I–VI.

[26] Ошибка в указании издателя. Сочинения И.И.Лажечникова переиздавались несколько раз (Лажечников И.И. Соч. / Вступ. ст. и библ. С.А. Венгерова. СПб. М. 1883-1884. Т.1–12; Лажечников И.И. Полн. собр. соч. / Критико-биогр. очерк С.А.Венгерова. СПб.; М. 1899–1900. Т.1–2 и др.), но среди его издателей П.П.Сойкин не значится. См.: Каталог издательства П.П. Сойкина. Пг., 1917; Аннотированный каталог изданий П.П.Сойкина. Л. 1930.

[27] Имеется в виду издание: Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. 3-е изд., испр. и значительно доп. / Под ред.проф. И.А.Бодуэна де Куртэне. СПб., М. М.О.Вольф, 1903–1911. Т.I-IV.

[28] См.: Сакулин П.Н. Из истории русского идеализма: Князь В.Ф.Одоевский. Мыслитель. Писатель. М., М. и С.Сабашниковы, 1913. Т.I. Ч.I–II.

[29] Т.е. в лекции 4: «Эпоха Пушкина».

[30] «Das Nordlicht» (*нем.*) – «Северное сияние». В сборник вошли выполненные Павловой переводы русских поэтов и 8 ее оригинальных стихотворений. Дата публикации указана неверно: сборник вышел в 1833 г.

[31] См.: Щербина Н.Ф. Греческие стихотворения. Одесса: Б.и., 1850 (Тип. Л. Нитче). 100 с.; Новые греческие стихотворения Н.Ф.Щербины (1850–1851). М. 1851 [Из журн. «Москвитянин». 1850. N 22]. С.13.

[32] Стихотворения Василия Ивановича Красова печатались в лучших

журналах 30-х и 40-х годов рядом со стихами Лермонтова и Кольцова, но указать студентам на отдельное издание его поэзии Брюсов не мог: тираж единственного сборника стихотворений Красова, подготовленный в 1859 г. (изд. П.Штейна), сгорел, целое столетие стихи не печатались. См.: Красов В.И. Стихотворения / Подгот. текста, вступ. статья и прим. В.Гура. Вологда: Кн. изд-во. 1959. С.176.

[33] См.: Гёте И.В. Фауст: Трагедия / Пер. Н. Грекова. Ч. I. СПб. Б.и., 1859 (Тип. И.И.Глазунова и К°). 4, 152 с.; переизд.: М. 1865; М. 1871.

[34] См.: Алмазов Б.Н. Соч.: В 3 т. М.: Б.и. 1892 (Унив. тип.). Т.I-III.

[35] См.: Дмитриев М.А. Мелочи из запаса моей памяти. 2-е тиснение со знач. доп. по рукоп. авт. М. Рус. архив., 1869. 397 с.

[36] Т.е. в лекции 4: «Эпоха Пушкина».

[37] Полное название поэмы: «Сенсации и замечания госпожи Курдюковой за границею, дан л'этранже» (1840–1844); 2-е изд. СПб. 1907. Т.1-2.

[38] См.: Павлова К. Собр. соч.: В 2 т. / Ред. и материалы для биогр. В.Брюсова. М.: Кн-во К.Ф.Некрасова, 1915. Т.I–II.

[39] Неточность в дате. См.: Ростопчина Е.П. Соч.: В 2 т. СПб.: Б.и., 1890 (Тип. И.Н.Скороходова). Т.I–II.

[40] См.: Сочинения княгини Зинаиды Александровны Волконской, урожденной княжны Белосельской. Париж; Карлсруэ: Б.и., 1865 (Тип. В.Гаспера). [8], 175 с.; Oevrees choisies de la princesse Zénéide Volkonsky, née princesse Beloselsky. Paris et Carlsruhe. 1865 (Typ. Hasper). XV. P. 338.

[41] Неточность в дате. См.: Щербина Н.Ф. Полн. собр. соч. / Ред. журн. «Рус. старина». СПб.: Б.и., 1873 (Тип. М-ва путей сообщ.). XXXVI, С.440.

[42] Имеется в виду издание: Мей Л.А. Полн. собр. соч.: В 2 т. / Вступ. статья П.В. Быкова. СПб.: Т-во А.Ф.Маркс, 1907. Т.I–II (4-е изд. СПб. 1911).

[43] Неточность в дате. См.: Мятлев И.П. Соч. (на обл. заглавие: Полное собрание сочинений И.П.Мятлева) / [Вступ. статья А. Амфитеатрова]. М. 1894. Т.I-III.

[44] Брюсов смешивает два издания. См.: Никитин И.С. Полн. собр. соч. / Под ред. С.М.Городецкого. СПб.: Деятель, [1912] Т.I–II; Никитин И.С. Полн. собр. соч. и писем / Под ред., с биограф. очерком, статьями и примеч. А.Г.Фомина; Вступ. статья Ю.И.Айхенвальда. СПб.: Просвещение, 1913-1915. Т.I–III. Второе, а не первое из них было повторно издано Литературным отделом Комиссариата народного просвещения (Пг., 1918).

[45] Стихотворение «Свободное слово» (1854) принадлежит не Ивану Сергеевичу, а Константину Сергеевичу Аксакову. Было опубликовано в сборнике «Русская потаенная литература XIX столетия. (Отд. I. Стихотворения. Ч. I. Лондон, 1861), затем – в сборнике «Лютня: Собрание свободных русских песен и стихотворений». Лейпциг, 1869 (5-е изд. Лейпциг, 1879). См.: Вольная русская поэзия XVIII-XIX веков: В 2 т. Л. 1988. Т.I. С.460.

[46] Официальное запрещение славянофилам носить бороду и национальную одежду последовало в 1849 г.

[47] Имеется в виду издание: Хомяков А.С. Полн. собр. соч. М.: Рус. архив, 1900–1907. Т.I–VIII.

[48] См.: Хомяков А.С. Стихотворения [Вступ. заметка и примеч. П. Бартенева]. М.: Рус.архив, 1910. 221. III с.

[49] Неточность в дате. См.: Лясковский В.Н. Алексей Степанович Хомяков. Его биография и его учение. М. Б.и., 1897 (Унив. тип.). VIII, [2], 176, II с.

[50] Ошибка в дате выхода сборника. См.: Аксаков И.С. Сборник стихотворений. М. Б.и. 1886 (Тип. Т.И.Гаген). 8, 176, IV с.

[51] См.: Киреевский И.В. Полн. собр. соч. М.: А.И. Кошелев, 1861. Т.I-II; Киреевский И.В. Полн.собр. соч. / Под ред. М.Гершензона. М.: Путь. 1911. Т.I–II.

[52] «Русский архив» неоднократно публиковал письма И.В.Киреевского. В 1894 г. в N10 (с.207-211) было помещено письмо к А.А.Елагину от 21 августа 1823 г. Значительные подборки писем были напечатаны в журнале позднее – в 1907 и 1909 гг.

[53] В заглавии романа пропущен вопросительный знак. Дата выхода романа указана неверно: первая часть романа была опубликована в «Отечественных записках»: 1845, N12; 1846, N 4, полностью роман напечатан в 1847 г. (как приложение к «Современнику» N 1).

[54] Имеется в виду первый публичный цикл лекций по истории средневековой Европы, читанный Грановским в Москве в 1843–1844 гг. и собиравший множество людей.

[55] Дата указана неточно: пьеса «Свои люди сочтемся» (первоначальное название «Банкрут») была написана в 1849 г., а напечатана в 1850 г. («Москвитянин», N 6).

[56] Дата указана неточно: 22 декабря 1849 г. состоялась процедура казни петрашевцев и был оглашен рескрипт о помиловании и замене расстрела каторжными работами. 24 декабря 1849 г. Достоевский был оправлен в Омский острог.

[57] Неточные данные: в 1852 г. была начата работа над повестью, завершение ее относится к 1863 г. Впервые повесть опубликована в журнале «Русский вестник», 1863. N 1.

[58] Дата смерти указана неверно, умер в 1842 г.

[59] Дата смерти указана неверно, умер в 1837 г.

[60] Имеется в виду статья «Стихотворения Е. Баратынского», впервые опубликованная в «Отечественных записках» за 1842 г., т.XXV, N 12, отд. V «Критика» (без общего заглавия и подписи автора: «Сумерки. Сочинения Евгения Баратынского. Москва. 1842. Стихотворения Евгения Баратынского. Две части. Москва. 1835»).

[61] Дата смерти указана неверно, умер в 1847 г.

[62] Дата смерти указана неверно, умерла в 1858 г.

[63] Повтор объясняется тем, что в первом случае в рукописи была сделана вставка над строкой.

[64] Дата смерти указана неверно, умер в 1853 г.

[65] Дата смерти указана неверно, умер в 1860 г.

Подготовка текста, публикация и комментарии
Л.А.Сугай

Р.Л. ЩЕРБАКОВ

НЕОПОЗНАННЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В.Я.БРЮСОВА

Задача нашей работы – неординарна – не просто представить несколько неизвестных стихотворений из архива В.Брюсова, а разобрать некоторые из них, опубликованные под чужими именами.

30 лет назад для собрания сочинений комментаторы стали отбирать стихотворения, не включавшиеся Брюсовым в сборники. Мое внимание привлекло стихотворение «Поэзия» (ОР РГБ. Ф. 386. 14.3, л. 13).

Поэзия везде. Вокруг, во всей природе,
Ее дыхание пойми и улови -
В житейских мелочах, как в таинстве любви,
В мерцаньи фонаря, как в солнечном восходе.

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

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

(23 мая 1892 г.)

Впервые этот текст был опубликован Станиславом Бэлзой, ныне известным искусствоведом, а тогда еще студентом, в малотиражной газете «Московский университет» (14 декабря 1965, N 69), который он обнаружил в большой черновой тетради Брюсова. Комментируя это стихотворение в собрании сочинений (III, с.592), я сослался на текст в другой редакции (А.Н.Емельянов-Коханский. «Обнаженные нервы». М. 1901. С.24). Сравним эти стихотворения:

Поэзия везде... В безумьи наслаждений
И в ласке матери, свободной от страстей,
И в звоне тягостном томительных цепей,
Надетых на себя за правду убеждений.

Поэзия везде: и в пиршестве веселом,
И в грустной тишине у смертного одра,
В сомненьях разума над властию добра,
Сокрытого от всех над мрачным ореолом.

Поэзия везде. Вокруг, во всей природе,
Ее дыхание пойми и улови -
В житейских мелочах, как в таинстве любви,
В мерцаньи фонаря, как в солнечном восходе.

Как видно, концовка второго варианта стала началом опубликованного С.Бэлзой стихотворения. На самом деле текст «Поэзии» не редактирован, не улучшен, а заново написан.

Как известно, несколько стихотворений Валерий Яковлевич подарил своему знакомому Емельянову-Коханскому, и тот включил их в свой сборник «Обнаженные нервы». Среди них было и стихотворение «Поэзия». Поскольку сам Брюсов перечислил 18 стихотворений в записной книжке «Я и мир», хранящейся ныне в Рукописном отделе библиотеки (ОР РГБ), то казалось, что можно было поставить точку в этих поэтических «заимствованиях». Но, к сожалению, мне тогда не пришло в голову сравнить первое и второе издание «Обнаженных нервов».

В «Дневнике» поэт указывал, что в 1895 году собирался издать IV выпуск «Русских символистов», для чего отобрал символические стихи и переводы и расположил произведения по разделам, но текст сборника не был напечатан. Для издания первых выпусков Валерий Яковлевич уже продал свои часы, так что средств ему не хватило на это издание. Просматривая корреспонденцию сподвижников этого течения, натолкнулся я на любопытное письмо преподавателя Орловского кадетского корпуса Николая Николаевича Бахтина, писавшего В.А.Маслову (псевдоним Брюсова) от 27 января 1895 года. (ОР РГБ, Ф. 386.76.29):

Многоуважаемый Владимир Александрович!

Я получил оба Ваши последние письма и Верлена «Романсы без слов», за которого шлю Вам искреннюю признательность. Что касается присылки чего-нибудь для 3-го выпуска, то готового у меня ничего подходящего нет, но я постараюсь перевести что-нибудь из Верлена, как только позволит время. В «Те-

атральных известиях» 1895 г., №95 и следующие (а, может быть, и раньше) помещены стихотворения А.Алоэ - оригинальные и переводные из Метерлинка. О переводных не могу судить, не зная подлинника, оригинальные же, в символическом роде, мне очень понравились. Если Вы их не читали, то Вам, вероятно, будет интересно мое сообщение.

Примите уверение в истинном уважении. Н.Бахтин».

Это сообщение интересно брюсоведам даже через столетие, тем более, что было неизвестно, кто скрывается за псевдонимом «Алоэ».

Перелистывая ежедневную московскую газетенку «Театральные известия» за декабрь 1894 г. и январь 1895 г., я обнаружил 15 брюсовских стихотворений, подписанных «Алоэ» - одним из псевдонимов Емельянова-Коханского, позднее 12 из них вошли в первое издание «Обнаженных нервов» (лето 1895 г.):

Фиалка («Томимая засухой летней...») (12 декабря 1894, N 62). - Из Верлена. («Для древних таинство печали...») (18 декабря 1894, N 67). - «Я песнью была вдохновенной и звучной...») (19 декабря 1894, N 68). - Из Верлена («Все погибшее на свете...»). Из Верлена («Я ловлю меж лучей песнопений...») (20 декабря 1894, N 69). - На полях Филлипийских («Полог ночи Землю покрыл...») (21 декабря 1894, N 70). - Раннее утро («Сколько счастья! сколько неги!..») (16 января 1895, N 89). - «На бале чопорном среди холодных дам...»; Из Вилье де Лиль Адана («В темные волны лживых кудрей...») (19 января 1895, №92). - На мотив Метерлинка («Почему, отчего...»). Из М.Метерлинка («В разлившемся потоке прозы...») (24 января 1895, №95). «Я тихо грезил...» (25 января 1895, N 96).

Самое удивительное, что «сообщение» Бахтина не заинтересовало Брюсова, он не знал, кто скрывался под псевдонимом «Алоэ». Эти произведения перечислены в записной книжке «Я и мир», но два перевода и оригинальное стихотворение выпали из брюсовского списка, т.к. они не входили в первое издание «Обнаженных нервов».

При сверке содержания первого и второго выпуска «Обнаженных нервов», оказалось, что Емельянов-Коханский снял 6 брюсовских стихотворений из первого издания и столько же добавил во второе издание: уже упомянутые два перевода и ори-

гинальные стихотворения - «Весталку», «Призраков» и «Поэзию».

«Поэзия везде. Вокруг во всей природе...» включено в собрание сочинений; «Поэзия везде... В безумьи наслаждений...» напечатано в «Театральных известиях...»; «Поэзия везде! Напрасно ты искал...» публикуется впервые:

Поэзия везде! Напрасно ты искал
Ее в громаде диких скал
И в чреве рек необозримых,
И в чувствах еле уловимых.
Сумей ее найти и в будничных сердцах...

Поэзия везде - в громадных городах,
В театре, на балу в больших садах,
И в дружеском веселом разговоре,
И в каждой мысли, в каждом взоре.
Поэзия весь мир...

(Ф.386. 143 л. 12 об. 20 мая 1892 г.)

На следующий день, 21 мая 1892 года Брюсов записал перевод из Гейне «Смерть - безмятежная ночь...» и отметил: «Это начало ряда моих переводов и подражаний. Читал я Гейне в подлиннике, хотя многого не понимал (Buch der Lieder)».

Смерть - безмятежная ночь,
Жизнь - полный горестей день,
Пусть надвигается тень,
Солнце пусть скроется прочь.
Звезды заблещут с небес,
Тихо осветит луна
Царство волшебного сна
И очарованный лес.

Будет в ночной тишине
Петь о любви соловей,
Я же под сводом ветвей
Сладко дремать в полусне.

Алоэ опубликовал этот перевод в «Театральных известиях» (20 декабря 1894 г., N 69), а затем А.Н.Емельянов-Коханский включил его во 2-ое издание «Обнаженных нервов». Если бы был известен фактический переводчик стихотворения Гейне «Der Tod, das ist die kьhle Nacht...», то его труд, возможно,

предпочли бы переводу Вл.Гиппиуса. В 1956 г. в Собрание сочинений Г.Гейне[1] включен перевод Вл.Гиппиуса. Второй брюсовский перевод из Гейне, написанный 6 июля 1892 г. (см. Ф. 386.14.3, л.13), опубликован в той же газете тем же «получателем» брюсовских стихов:

Из глуби таинственной бездны
Глядят звезды вниз и смеются...
Когда же сердца разобьются,
То плачут далекие звезды.

Как бедные люди ничтожны
С любовью своей быстротечной:
В ней радости кратки и ложны,
Страдания длятся в ней вечно.

Взгляните: с природой согласно,
Мы в холоде нашем блаженны...
Нам вечные дни - неизменны,
Нам вечное счастье бесстрастно.

Впоследствии Емельянов-Коханский перепечатал этот перевод для второго издания «Обнаженных нервов», но первую строфу изменил:

Со сводов таинственной урны
Глядят очи духов мигая,
Их взоры угрюмо-безбурны,
В них прелесть видна неземная.

Алоэ в «Театральных известиях» (от 18 декабря 1894; №67) продолжал печатать стихотворения, иногда неподходящее ему по стилю:

Я начал привыкать, чтоб дома ждал меня
Влюбленный взор жены, чтоб вечером за чаем
Болтали мы вдвоем о неудачах дня,
А полночи приход был ласкою встречаем...
Так странно мне теперь за этим же столом
Без друга отдыхать под ропот самовара;
Былое кажется мне невозвратным сном,
А настоящее - созданием кошмара.

[1] Гейне Г. Собрание сочинений. М. 1956. Т.I. С.123.

Когда было обнаружено в черновой тетради Брюсова (Ф.386.2.10, л.47) «автобиографическое» произведение с заглавием «Чай», с датой 21 февраля 1894 и посвящением «Тале», стал ясен автор и адресат этого стихотворения. Таля - Наталья Александровна Дарузес, актриса-любительница, выступавшая под сценической фамилией Раевская. Именно ей посвящена брюсовская пьеса «Проза», сыгранная в Немецком клубе. Главные ее персонажи: молодой поэт Владимир Александрович Даров (его играл Брюсов) и его жена Таля (играла Дарузес). Пьесу положительно приняли зрители. Брюсов писал приятельнице: «Вызывали меня раз 20, поднесли венок и жетон - все это при звуках туша»[2].

Роман с Талей развивался всерьез, Валерий Яковлевич писал ей стихи, снял комнату для свиданий, где встречались «под ропот самовара», но Брюсов поступил с Дарузес не очень красиво, и они расстались навсегда.

Такова предыстория этого стихотворения, а А.Н.Емельянов-Коханский включил это стихотворение во 2-ое издание «Обнаженных нервов».

8 августа 1894 года Брюсов написал стихотворение, которое ему не очень понравилось, и на рукописи (Ф. 386.2.15, л. 62) он отметил: «Емельянову-Коханскому». Во втором издании «Обнаженных нервов» «получатель» стихов поставил заглавие «Весталка» и изменил последний стих. Приводим неизмененный брюсовский текст:

О, если б он вошел, когда в постели я.
Окно растворено, воздушная струя,
Втекая в комнату, несет благоуханья,
А нежный луч зари - роскошное сиянье...

Но слышен ли при мне весенний аромат?
Нет! Девичья постель душистей во сто крат,
И никогда заря так жарко не горела,
Как от любви горит нетронутое тело.

Наверное, последний подарок Брюсова, сделанный 23 августа 1895 года: «Для г. Емельянова-Коханского» (см.

[2] Лит. наследство Т 58. Кн. I. С.677.

«Мои стихи», N 4, Ф.386.14.5/4, л.24). Это стихотворение «Призраки», которое так же включено получателем в свою книгу.

Бесстрастная луна на мрачном небосклоне,
Богиня молодых осмеянных гармоний,
Увы! твой белый луч не обольстит меня!
Я слышу голоса, сверкая и звеня,
Они летят ко мне, они растут и крепнут,

Врываются огни – в сияньи очи слепнут,
Закрыв глаза, я жду; десятки сильных рук,
Меня, обняв, дрожа от страстных мук,
Свиваюсь, как змея, тянусь назад к кровати
И вот перехожу в объятья из объятий.

Хотя Алоэ неоднократно печатался, в этой же газете в «Театральных известиях» (18 июня 1895. N 157) была напечатана негативная рецензия «По поводу одной книжки»: «На днях вышла довольно нескромная и чересчур претенциозная книжка стихотворений «Обнаженные нервы» А.Н.Емельянова-Коханского, печатавшего некоторые из своих произведений в нашей газете. <…> Он, как видно, не только сам считает себя гением, это еще куда ни шло, но убежден также в том, что и все - не только в России, но и за границей - почитают за гениальнейшего из смертных. Мы польщены, что в числе наших сотрудников находился такой универсальный гений, который «прославился у нас и за границей» как талантливый поэт, иллюстратор, музыкант и прочее, прочее, прочее. <…> Обращаясь к стихотворениям, можно сказать, что в общем они производят отталкивающее впечатление благодаря тому, что автор до крайней степени неразборчив в выборе тем, хотя в отдельности некоторые стихотворения обнаруживают в авторе недюжинный талант». После рецензии Емельянов-Коханский прекратил свои публикации в этой газете. Возможно, что будущие библиографы обнаружат в провинциальных газетах и юмористических журналах юношеские стихотворения Брюсова под фамилией Емельянова-Коханского и его псевдонимами Алоэ, Бегемот, Вельзевул, Чертопузов и др.

О «первом русском декаденте» писали И.Бунин, Б.Садовской, Б.Шкловский, но вскользь. Мало что известно о нем, особенно в советское время. Доктор филологических наук

Ю.И.Данилин, ныне покойный, подарил мне рукопись, из которой можно привести один отрывок:

«Я познакомился с Емельяновым-Коханским около 1927 года, в пору своей работы в «Вечерней Москве», где он ухитрялся зарабатывать какие-то гроши, принося фотографии былых писателей к их юбилейным датам <...>. Много раз просил я его дать мне прочитать или хоть показать из рук его «Обнаженные нервы», но он уверял, что ни одного экземпляра не имеет (хотя книжка вышла чуть ли не в трех изданиях)».

Книги Емельянова-Коханского стали уникальной редкостью, а стихи его не помнят даже любители поэзии. Мне запомнилось только одно четверостишие этого автора под заглавием «Характеристика последних годов»:

Шестидесятые - свобода и броженье,
Семидесятые - война, леченье ран,
Восьмидесятые - тоска и утомленье,
А девяностые - нахальство и канкан.

Брюсов часто дарил свои стихи близким людям, которые потом иногда публиковали их под своими именами и псевдонимами. Валерий Яковлевич «подарил» своему другу А.А.Миропольскому (Лангу) начало поэмы «Лествица»[3]. Ни в рецензиях, ни в «Библиографии В.Я.Брюсова», ни в его записных книжках эти строфы не упомянуты. По всей видимости, они написаны для образца, а недатированный автограф Брюсова сохранился лишь в его черновой тетради (Ф. 386.10.9, л. 9).

Войска проходили по множеству стран,
Раздвигая все дальше победные грани,
Под столицами вражьими ставили стан,
Налагали везде беспощадные дани.

Но был ненасытен водитель их Князь,
И отдых ему был не нужен, не ведом,
Какою-то жаждой безумной томясь,
Спешил он все к новым и новым победам.

Губил он селенья и жег города,
Был смерти повинен покорный и пленный,

[3] Миропольский А. Лествица. Поэма в VII главах. М. 1902. (Глава II).

Заслышав о смелых, спешил он туда,
Казалось, он жаждал царить над вселенной.

Все страны соседние грозно прошли
Войска беспощадные, людям на горе.
И Князь подступает к границам земли,
Шумит перед ним бесконечное море.

Но есть же за далью туманов и гроз
Таинственный берег и новая суша!
Туда, трепеща, их зовет альбатрос.
Пронзительный крик его слушай!

И Князь поспешает на борт корабля,
И преданы ветрам безвестным ветрила,

Тебе он грозит, о чужая земля,
Не встретится ль там ему равная сила?

И много погибло отважных бойцов
От бурь и от голода, стужи и зноя,
Но с верными Князь у чужих берегов
Выходит бестрепетно, жаждущим боя.

Среди неизданных стихов поэта некоторые имеют интересную предысторию. Одно из них – «Сонет» – посвящено Е.Лисенкову, с которым Брюсов встретил в 1914 году:

Сонет

Как милый сон, нам помнить Нове Място
И наш случайный радостный ночлег;
Как редко падает лиловый снег,
Так эти сны судьба нам шлет не часто.
Мы в днях войны, мы чужды «мирных нег»,
Мы все кляня, как Лев-иконокласта[4],

[4] Византийский император Лев III (717-741), полководец, администратор, законодатель. С 726 г. выступил против иконопочитания, приказывал снимать и закрашивать иконы. Иконоласты - сокрушители икон. Династ (греч. - имущий) - владетель, князь, желавший захватить власть.

28 ноября 1914 г. Брюсов писал жене: «Четвертый день странствую в обществе А.П.Филатова, Демьяновича (корреспондент «Речи») и

Германского коварного династа,
Его орды встречаем мы набег.

Мы думали пред нами путь суровый,
Сносить лишенья были мы готовы,
Вы неудачи встретили б без слов.

Но вместо бед и всяческих замков
Вдруг вводит нас проворный Лисенков
В обитель мира, смеха и стихов.

25 ноября 1914 г.

13 марта 1916 г. Евгений Лисенков написал Брюсову: «Я имел счастье познакомиться с Вами в Новем Мясте, у меня был питательный пункт Красного Креста. Уезжая, Вы были столь добры, обещая написать стихотворение мне на память о Новем Мясте, что меня бесконечно тронуло. Если это намерение было приведено в исполнение и если это стихотворение еще не напечатано, то Вы доставили бы мне огромнейшее удовольствие разрешением написать его в «Альманахе Муз» (Ф. 386.92.26).

Выполняя обещания офицеру и поэту Е.Г.Лисенкову, Брюсов карандашом набросал «Сонет» в желтом блокноте (Ф.386.14.7/2), но считал, что это шуточный экспромт. «Альманаху Муз» он предложил два стихотворения: «На закатном поле» и «Город сестер любви», которые были опубликованы (Пг. 1916).

Стихотворение, посвященное В.Г.Шершеневичу, хранящееся в отделе рукописей РГБ (Ф.365.11.5, л.39), опубликовано В.Э.Молодяковым[5], к сожалению, до конца не расшифровано. Другой автограф, приводимый ниже, был у И.С.Поступальского, этот текст приведен ниже. Фактура бумаги позволяет датировать стихотворение – 1922 годом.

Меж нами разница не велика, Вадим,

А. М. Федорова (поэта, друга Бунина, автора «Дождь до могилы моей»). Федоров стал теперь очень милым. Много говорили с ним о стихах, читаем друг другу стихи... За четыре дня объехали почти весь «тыл фронта» нашей армии. Ехали дальше, на север, к местам особенно ожесточенного натиска».

[5] Брюсов В. Неизданное и несобранное. М. 1998. С.36.

Мы оба славили в стихах фабричный дым,
Ночные фонари, автомобильный гуд
И в темном городе бродящий слепо блуд.

Мы оба яростно все образы всех масок
Хватали в громкий стих, чтоб снова жаждать красок,
Но почему же ты замкнул свой смелый круг
В тех скудных призраках, что зыбко реют вкруг?
Поэт, иль ты смущен единым смерти ликом?
Тебе ль с презрением взор гневный бросить к книгам?
Сквозь них весь прежний мир сверкает нам огнем,
Как в темный океан, миг этот вброшен в нем.

Сквозь них грядущее, как грозные зарницы,
Блистает и палит, нарушив все границы...
Нет, современник я титанов, нереид,
С Ахиллом близ Скамандра прах мой скрыт.

Я совершил поход под стягом Александра,
Со мной, как с Фаустом, шепталась Саламандра,
И дали озарив в беспламенном огне,
Жизнь дней неведомых вливалась в жилы мне.

Вадим! Иди за мной, <вовеки> не усталый,
От наших дней ступи в безмерные провалы
Былых и будущих, слепящих очи дней,
Чтоб в вечность нам взлететь четой родных теней.

<1922>

Даже сегодня, в начале XXI века, остаются актуальными слова самого поэта: «Я вовсе не хочу лишать библиографов удовольствия открывать новые стихи Валерия Брюсова, потому что для истинного библиографа, конечно, все равно, хорошие или плохие стихи он «открывает»: важно лишь то, чтобы они были до него неизвестны[6].

Надеюсь, что наши разыскания в некоторой степени расширили представления о Брюсове-поэте.

[6] Брюсов В. Предисловие // Брюсов В. Полное собрания сочинений и переводов. Т.I. СПб. 1913. С.IX.

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ СТАТЬЯ В.Я.БРЮСОВА О ДЕРЖАВИНЕ

В «Истории русской литературы», вышедшей в 1913 году, сказано, что после статей В.Г.Белинского, который видел значение Державина в том, что он первым в русской поэзии выразил любовь к жизни, к ее чувственным радостям, первым описал поэтически русскую природу, «Державин сохраняет за собою только исторический интерес»[1]

Новое открытие Державина-поэта произошло в XX веке и эта заслуга принадлежит Брюсову.

В конце XIX века Брюсов начал работу по изучению русской поэзии, начиная с XVIII века. Все эти работы, дошедшие до нас в рукописном виде, содержат не совсем равноценные высказывания Брюсова о поэтах XVIII века, но имеющие научно-теоретический интерес. В них, как правило, Брюсов не выходит за рамки текстологических и биографических разысканий. Они объединяются единым принципом анализа творчества того или иного поэта – рассматривать его как человека, как русского и как поэта.

Приступая к статье о Г.Р.Державине, Брюсов ставил перед собой определенную задачу: наметить идеалы Державина, вытекающие из его убеждений. Как отмечает Брюсов, убеждения слагаются под двумя влияниями: личной индивидуальности и обстоятельств жизни. Обстоятельства жизни, по Брюсову, это – личная жизнь и жизнь общества. Сочинение о Державине состоит из двух частей:

1. Вывод об убеждениях Державина.
2. Вывод идеалов из его убеждений.

Интерес Брюсова-критика к данной теме имеет важное значение в изучении творчества поэтов XVIII века.

И.А. Атаджанян

[1] Глинка А.Н. История русской литературы. Изд. 4. Т. IV. СПб. 1913. С.90.

В.Я.БРЮСОВ

О ДЕРЖАВИНЕ[1]

Общий план сочинения

Идеалы, вытекающие из убеждений.

Убеждения слагаются под двумя влияниями: личной индивидуальности и обстоятельств жизни.

Под обстоятельствами жизни я подразумеваю личную жизнь и жизнь общества.

Поэтому сочинение разделяю на две части:

1. Вывод убеждений Державина.
2. Вывод идеалов его из убеждений.

Кроме того, в начале я объясняю как я выводил убеждения Державина.

Отсюда:

Вступление: отношение поэзии Державина к его личным убеждениям.

В конце я рассматриваю, к чему привели Державина его убеждения и идеалы.

Отсюда:

Заключение: отношение жизни Державина к его личным убеждениям.

Идеалы Державина

Разбирая идеалы и убеждения Державина должно осторожно относиться к тому, что он высказывает в своих произведениях.

Горячность характера и недостаточное образование часто не позволяют Державину выработать положительные убеждения. Честный и прямой, он, однако, не всегда мог твердо провести границу между тем, что он считал злом и добром. Отличаясь глубокой впечатлительностью, а, следовательно, доверчивостью и обладая непостоянным увлекающимся характером, Державин легко поддавался разнородным влияниям и был изменчив в своих суждениях и симпатиях. Кроме того, иногда сознательно, а чаще бессознательно, он говорил и прямо против убеждений.

[1] Рукописный отдел РГБ. Фонд 386, карт.41, ед. хр.12 (от руки на папке надпись: «История русской лирики» – материалы к работе о Державине. Конец 1890 г. Автограф.)

Как лирик, он и не мог постоянно сохранять один и тот же взгляд на окружающую действительность. Для лирического поэта слишком многое зависит от состояния духа и только через него смотрит он на окружающую действительность.

Значительным препятствием для простой безыскусственной передачи своего чувства, своих мнений был Державину тот взгляд на поэзию, который господствовал у нас в XVIII веке. Поэзия при дворе Екатерины II была только любопытной забавой и не могла существовать без покровительства. Неудивительно поэтому, что оды Державина нередко превращались в льстивые воспевания временщиков. Наконец Державин даже сознательно пользовался своим талантом для служебных целей. И, наоборот, после всех таких уловок, честная душа Державина проникалась негодованием на ничтожных этих случайных фаворитов, и в смелой, вырвавшейся от сердца сатире он клеймит презрением тех, пред коим только что склонялся.

Вдобавок, XVIII век, а с ним и Державин, хотел видеть в поэзии поучение, мораль. И вот в погоне за указанием путей богов, за узко-дидактической стороной поэзии, Державин часто наполнял свои произведения возглашением об умеренности, о добродетели. Но редко в них звучит искренность, большей частью они - досадное переложение в стихи, пожалуй, весьма несвязанных мыслей, искусственно приклеенных к стихотворению, а иногда даже не вяжущихся с ним по смыслу.

Таким образом многое в произведениях Державина может быть не согласным с его искренними убеждениями. Притом особенно важно еще то, что мысль Державина часто враждовала с его чувством. Убеждения, выработанные умом, оставались принципами, но холодными положениями, чувство не хотело им верить и создавало свои, недосказанные, но властные убеждения. Конечно и это зависело главным образом от той же поэтической натуры Державина, не поддерживаемой правильным образованием, воспитанием мысли.

Наиболее ярко выступает это раздвоение в тех убеждениях, которые создаются через посредство других. Чувство не смеет роптать, когда ему как аксиому выводят даже странную для него теорему, но откажется верить, когда такую теорему ему докажут через посредство других.

Поэтому понятно раздвоение убеждений Державина во взглядах на жизнь. Вообще Державин был человек глубоко верующий. В России XVIII века негде было получить серьезный скептицизм.

Влияние энциклопедистов, царившее на Западе и в литературе, и в жизни, у нас было слабо. Противодействие русского духовенства и массонский мистицизм были вполне достаточны для борьбы с этим влиянием. Да и скептицизма ли искало молодое, только создающееся общество? Неудивительно поэтому, что сомнения только <ускользнули> по душе Державина, который не знал французского языка, а в детстве уже глубоко принял семена веры. Поэтому религиозные стихотворения Державина можно принимать за выражение истинных убеждений. Да и кроме этих стихотворений (иногда холодных положений догматов христианства) у Державина есть искры неподдельного религиозного чувства, рассыпанные по другим произведениям. Наконец сама жизнь Державина и мистицизм его последних лет не оставляют никакого сомнения в глубокой вере.

Казалось бы, что такому верующему человеку следовало спокойно смотреть на жизнь, служить и искать в ней лишь тот новый повод жизни, что встречает ласточка после зимы.

Так и смотрел Державин – мыслящий человек, но иначе Державин-поэт. Его воображение было подавлено скоротечностью всего тленного. У него не было оружия для борьбы со страхом непонятного ему небытия. В ужасе встречал он там гроб, ибо только что стоял торжественный стол, в ужасе слышал надгробные стоны, где раздавались всякие крики, в ужасе видел, что отовсюду грозит бледная смерть. Поэтому Державин иногда говорит о бессмертии души, о счастии ее за гробом, а в другой раз тот же Державин называет жизнь пустым местом, только нужной за то, что везде через забор глядит страшная смерть, за то, что бой часов напоминает скрип подземных дверей.

Впрочем, такое раздвоение свойственно вообще человеку.

Мы не смерти страшимся, но с жизнью расстаться нам жалко.

А Державину действительно жалко было расстаться с телом, он любил жизнь и ценил ее благо. Конечно, размышляя, он мог повторять, что мы родились только на то, чтобы умереть, мог сравнивать жизнь с водопадом, но чувства его - говорить только так, ибо он прославляет утехи, приятности жизни, ибо дает совет пользоваться срочным временем: жить, жить и веселиться.

Было у Державина еще мнение о наслаждении, которое он считал своим основным убеждением и которое, конечно, было его убеждением, но холодным, рассудочным, далеким от души и насильственного соединения с жизнью. Это - эпикуреизм Горация, любимого поэта Державина. Он часто говорил, что поет среди муз с Горацием и любил излагать его учение. Но наряду с положениями Горация сколько можно найти у Державина других, противоположных суждений? Картины роскоши дышат у него любовью к благам жизни, переложения Анакреонта полны искренним сочувствием эпическому певцу. Наконец, разве живому, горячему характеру Державина отвечало спокойное, тихое наслаждение большой серединой? Разве ему искать в самом себе и ставить всю свою славу в том, что он просто добрый человек?

И здесь остается та же нетвердость мировоззрения. Но были у Державина и заветные идеи, в которых не могло быть колебаний.

Было одно убеждение, которому он служил всю свою жизнь. Это - поклонение правде.

Уже в ранней юности первые столкновения с несправедливостью заронили ему в душу это положение. Религиозность, природное чувство справедливости и последующая жизнь развили эти семена и создали для него в правде - Божество. Бог в истине, говорил впоследствии Державин. Внутри них это - совесть, вне - правда. И эта Истина сильнее всех сил. Известно, что Державин в своей долгой служебной деятельности иногда грешил против правды, но это зависело от его характера, от окружающих влияний, в душе же он всегда стремился к справедливости. В своих стихах он постоянно говорил о правде и, ис-

ключая две-три минуты горького сомнения, никогда не изменял своему Богу и к концу жизни смело мог сказать, что исполнил свой завет.

Но кроме положения правды, все убеждения Державина объединяются еще одним общим оттенком, отражением его поэтической души. Что Державин был истинный поэт, в этом сомневаться невозможно. Сами стихи его резко распадаются на две части: придуманные, вымученные из воображения, и написанные под влиянием чувства, но вдохновенно (например: «К правде», «К самому себе»).

Эти дышат сильно, стройны, звучны, без настоящих выражений и неверных эпитетов. Первые - беспорядочная груда слов, часто с неправильными ударениями, бедными рифмами, растянуто и тяжело. Сам Державин признается, что выдуманные стихи у него натянуты и не отличаются от стихов прочих, цеховых стихотворцев. Наконец поэтическая душа Державина <проглядывается> во многих художественных образах и картинах, созданных им, в его живом сочувствии древнему миру и всему прекрасному. Это-то поэтическое чувство и является объединяющим оттенком всех убеждений Державина. Благодаря ему Державин иногда далеко поднимался над воззрениями своего века и как бы прозревал истину.

Конечно, не то было в жизни, когда Державин был погружен

«В заботах суетного света»

Тогда все резче выделялась эта шаткость убеждений, выражаясь в непосредственности его идеалов. Только те идеалы из жизни остались для Державина неизменными на всю его жизнь, которые вытекали из твердых убеждений, из прямого религиозного чувства или поклонения правде.

Поэтому идеал вельможи, выраженный впервые в 74-ом году, остался для Державина тем же и через 20 лет для русского общества XVIII века.

Он требовал, чтобы вельможа обладал умом и просвещением, он говорил, что честь и благородство только душевные изящества, что особенно чтить тех, кто не знатен родом, ни саном, а доблестью снискал себе почтение.

Та же твердость отражалась у Державина в его идеалах монарха и гражданина. На троне он искал добродетеля, в гражданине - честной души и правдивого исполнения своих обязанностей.

Наоборот, под влиянием неопределенного взгляда на поэзию создался неясный идеал поэта. Иногда Державин желает видеть в нем простого создателя веселых или хвалебных песен, приятных, как сладкий лимонад летом.

Иногда, напротив, для Державина поэт - выше других людей: его не задержат ворота мытарств, его не заключить в гробницах, не превратиться он в прах среди звезд. Тогда для поэта и идеал иной. Тогда поэт должен быть искателем истины, певцом Бога и проповедником мира для мира.

Подобно этому и в других идеалах Державина можно отыскать соединение основных убеждений. Особенно интересен в этом отношении идеал счастья, ибо столкнулось много противоположных убеждений. Поэтическое чувство негодованием отвергало идеал, признанный обществом. Душа, покоряясь направлению века, примирялась с идеалом счастья, как богатого и <вместе честного жизнью>. Мысль предлагала горациановский эпикуреизм. Но даже сам Державин сознавал некоторое несогласие своего идеала с идеалом Горация. Называя свою музу подругой Флахковой, Державин однако считает блаженной жизнь не только правдивую, но пышную, желает быть и обильным, а не только вольным.

Вообще, в первых произведениях Державина <проглядывается> цель жизни - наслаждение и веселье. Тот счастлив, кто может веселиться беспрерывно. С годами мысль все более и более побеждает чувство. Цель жизни, идеал счастья принимают более спокойные, величавые очертания.

Цель нашей жизни - покой и отдых. Счастье - мирная жизнь, полная довольства. Ее поэт не променяет на светлый блеск двора. В конце жизни Державину рисуется блаженство, как тихий залив совести среди бурного моря страстей, ибо можно почить в дали от всяких желаний и спокойным оком смотреть на мирское волнение.

Не надо забывать и того, что Державин заблуждаясь, колеблясь и переменяя свои идеалы, все же всегда старался согла-

совать действительность с убеждениями и идти к намеченной цели. Всю жизнь он искал полезной деятельности, всегда поступал так, как считал должным и стремился лишь к тому, что почитал справедливым. Поэтому он до конца сохранил светлый взгляд на жизнь и никогда не сказал-бы, что она для него

…стара, скучна,
Как пересказанная сказка
Усталому пред часом сна.
(Веневитинов)

Если с высоты восьмидесяти лет оглядывая закат своей жизни, он и не мог удержать вздоха: все суета сует! - то для него было достаточно взглянуть с вершины холма Званки на блеск заходящего солнца, чтобы этот вздох сменился восклицанием:

О, сколь прекрасен мир!

Да! Прекрасным должен был казаться ему мир, прекрасною жизнь на ее границе. Державин смело мог спросить у себя отчета и не нашел бы ничего, в чем тяжело мог бы упрекнуть себя. В начале своей деятельности он ставит себе целью пять добродетелей на троне и восхваляет Бога. В конце - у него оставалась надежда, что въехал конь тихий, отдаленный гром, прозвучит голос о нем, певце Бога и Фелицы. В «Видении Мурзы» он говорил, что возвестит в шутках истину; и в «Признании» мог сказать, что не раз брякнуть правду смог в слух сильным вельможам. Вот почему он считал, что исполнил свой долг, что смело мог отдать себя на суд будущим поколениям и скажет обращаясь к потомству:

Брось, мудрец, на гроб мой камень,
Если ты не человек!

К 90-ЛЕТИЮ К.В.АЙВАЗЯНА
Слово Памяти и благодарности

«Брюсовские чтения 2002 года», которые лягут сегодня на стол читателя – юбилейные. Они приурочены к 40-летию выхода в свет Первых – в далеком 1962 году. И у истоков их проведения и публикации книги стоит автор самой блестящей идеи – Лазарь (Казар) Варданович Айвазян, тоже юбиляр: ему исполнилось бы 90.

Это был удивительный человек, не просто талантливый ученый, вдохновенный и обаятельный лектор. Во влюбленном в свое дело – Литературу – энтузиасте науки постоянно билась, рождалась, пробивала себе дорогу вперед и воплощалась ищущая, оригинальная мысль. Его переполняли идеи, проекты, которые на первый взгляд казались несбыточными, фантастичными, невозможными для исполнения, но они осуществлялись, воплощались всегда во что-то весомое, значительное, порой грандиозное. Он был из тех, кому было дано мыслить, творить на перспективу, вперед, обгоняя время и словно прозревая в нем самое важное. Не случайно о нем было как-то сказано одним из его почитателей: «Там, где Лазарь Варданович, всегда большая литература».

Прекрасный организатор науки, он мог бы вполне довольствоваться своей ролью «двигателя прогресса». Ведь под его эгидой и с его «легкой руки» выходили в свет научные сборники «Литературные связи» – выпуск за выпуском, одна за другой были опубликованы тома научной серии «Русские классики», плюс – литературы СССР, средневековые армянская и русская литературы, проводились международные научные конференции. Но для такой масштабной творческой личности этого было недостаточно, и Лазарь Варданович с поистине титанической энергией трудился за письменным столом, создавая научные фолианты вплоть до своей кончины.

Одним из последних его творческих озарений явился двухтомник воспоминаний о жизни «В три эпохи при десяти

правителях»[1]. Ученый предстает в этой книге летописцем своего трудного времени, хранителем очага как подлинный армянин и мудрым наблюдателем жизни нескольких поколений.

Мы представляем отрывки из этой летописи, которые и вводят читателя в живую атмосферу будней тогда Педагогического института в момент зарождения идеи проведение Брюсовских чтений, увековечивших имя Брюсова в Армении и сделавших незабываемым и весомым вклад Лазаря Вардановича Айвазяна в армянскую литературную науку, в нашу культуру.

К.В.АЙВАЗЯН

(Отрывки из книги «Жизнь в три эпохи при десяти правителях»)

* * *

25 января 1962 г. в разгар зимней сессии пришел приказ о восстановлении русского пединститута в полном объеме, однако с сохранением в университете русского и иностранного отделений.

…Тут у меня мелькнула мысль:

– А почему, собственно, Жданова? Что он сделал для армянского народа? Предлагаю, имени Валерия Брюсова, кому мы обязаны многим.

Сейранян поддержал:

– Прекрасно звучит – русский педагогический институт имени Брюсова.

Айрян… обещал свою помощь.

– Внесу этот вопрос на бюро ЦК и добьюсь принятия решения.

* * *

…На ученом совете… я попросил слово:

– Мы – единственный институт в стране, который носит имя крупного русского поэта, ученого, переводчика – Валерия

[1] Айвазян К.В. Жизнь в три эпохи при десяти правителях. Кн.II. М. 1997. С.627, 630, 631, 633, 636, 642.

Яковлевича Брюсова. Его заслуги перед армянским народом велики, я не стану их перечислять. В стране и у нас в республике имеются литературоведы, занимающиеся его творчеством, но они разрозненны, нет учебного и научного учреждения, объединяющего их. Таковым должен стать наш институт. Предлагаю при кафедре русской литературы открыть кабинет по изучению жизни и творчества Брюсова, найти средства для оборудования, приобретения соответствующей литературы, выделить лаборанта. Неплохо было бы также провести в этом году Брюсоские чтения, приурочив их к 12 декабря – дню рождения поэта, привлечь к участию в них ученых из других городов и республик, придав им статус всесоюзных, словом, превратить наш институт в центр брюсоведения.

Мои предложения встретили аплодисментами. «За» выступили Т.С.Ахумян, З.И.Ясинская, П.А.Сейранян и многие другие.

* * *

Зашел в Союз писателей к Э.С.Топчяну, рассказал о намеченных Брюсовских чтениях и желательности участия в них Союза писателей Армении. От него – в университет к ректору Н.Х.Арутюняну. Сагитировал и его присоединиться к проведению Чтений… Все это делал с той целью. чтобы армянские литературоведы выступили, как говорится, единым фронтом.

Разослали приглашения в Институт мировой литературы и в Пушкинский Дом, по всем университетам и педагогическим институтам с просьбой не позднее июля–сентября 1962 г. прислать заявку с указанием имени, отчества и фамилии пожелавшего выступить на ней (конференции) и названия темы, уточнив, что Чтения откроются 12 декабря 1962 г. …Сам сел за изучение жизни и творчества Брюсова, отвечал на получаемые письма, среди которых оказались – от вдовы поэта Иоанны Матвеевны, сестры Ольги Яковлевны, брата Александра Яковлевича. Возникла необходимость выезда, который наметил на лето.

И колесо закрутилось.

* * *

4 апреля 1962 г. провели торжественное заседание в связи с присвоением институту имени Валерия Брюсова. Вступительное слово на армянском произнес М.Нагапетян, доклад «В.Брюсов – поэт и ученый» – я, «Брюсов и армянская литература» – ст. преподаватель университета Г.А.Татосян, с воспоминаниями о Брюсове выступили Т.С.Ахумян и З.И.Ясинская.

Появились отклики в республиканской печати, одобряющие начатое дело.

* * *

Сдал полученные от Иоанны Матвеевны рукописи и книги в кабинет Брюсова. Дал знать Ясинской и Ахумяну, чтобы пришли помочь составить экспозицию выставки привезенных материалов. Они набросали общий план – от рождения поэта до кончины, принесли, что у них было из книг: Ахумян – уникум с дарственной надписью самого Брюсова. Дошло до того, что выпросил у директора кинотеатра «Москва» висевшую в нем картину «Брюсов в окружении армянских писателей в дни приезда в 1916 г. в Ереван»… В конце сентября торжественно открыли кабинет…

* * *

Открытие чтений состоялось 12 декабря в большом зале университета. На них съехались ученые-литературоведы не только из Москвы и Ленинграда, столиц союзных республик, а и, что особенно ценно, – из Одессы, Ставрополя, даже Владивостока и Мурманска.

Прочитали приветственную телеграмму Союза писателей СССР, в которой выражалась уверенность, что усилиями ученых Армении Ереван станет центром по изучению творческого наследия выдающегося русского поэта и переводчика Валерия Брюсова…

Следующие заседания проходили в пединституте. 13-15 декабря было заслушано 42 доклада и сообщения, темы которых не перечисляю. Лучшие из них вошли в сборник «Брюсовские чтения 1962 г.». Ход конференции широко отмечала республиканская печать…

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора		3
Кормилов С.И. (Москва)	В.Я.Брюсов и Московский Университет	5

I. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В.Я.БРЮСОВА

Штайн К.Э. (Ставрополь)	К вопросу о метапоэтике В.Я.Брюсова	25
Авраменко А.П. (Москва)	Брюсов о мастерстве Пушкина	43
Айвазян М.Л. (Ереван)	Образ Наполеона в поэзии Брюсова	54
Страшкова О.К. (Ставрополь)	Валерий Брюсов о реализме и условности на сцене	65
Карабегова Е.В. (Ереван)	Германская «осень средневековья» в романе В.Я.Брюсова «Огненный Ангел» *	78
Хачатрян Н.М. (Ереван)	Кризис античности в романах Брюсова «Алтарь Победы» и «Юпитер Поверженный»*	89
Михайлова М.В. (Москва)	В.Я.Брюсов о женщине (анализ гендерной проблематики творчества)	97
Багатурова Е.Г. (Ереван), **Гмбикян Т.Х.** (Манчестер)	Литературные реминисценции в творчестве В.Я.Брюсова (на материале рассказа «Только утро любви хорошо…»)	115

---

* Помеченные звездочкой доклады прочитаны на конференции, посвященной 125-летию со дня рождения В.Я.Брюсова (1998 г.)

Искржицкая И.Ю. (Москва) Критерий «современности» в творчестве В.Брюсова 130

Давтян С.С. (Ереван) Поэтико-стилевые особенности Симфонии В.Я.Брюсова «Воспоминанье» 139

II. В.Я.БРЮСОВ И МИРОВАЯ КУЛЬТУРА

Алексанян Е.А. (Ереван) Валерий Брюсов и Виктор Гюго 153

Сапаров К.С. (Ереван) В.Я.Брюсов о геноциде армян в Османской империи 165

Леденёв А.В. (Москва) От Владимира Дарова – к «Дару» Владимира: В.Брюсов и В.Набоков 189

Атаджанян И.А. (Ереван) Отражение Российской действительности в творчестве В.Я.Брюсова 211

Даниелян Э.С. (Ереван) В.Я.Брюсов и Д.С.Мережковский 223

Нуралова С.Э. (Ереван) В.Я.Брюсов – переводчик Т.Мура и Дж.Г.Байрона 236

Беджанян К.Г. (Ереван) Стихотворение К.Дж.Россетти «Песня» в переводе В.Я.Брюсова 246

Саришвили В.К. (Тбилиси) Библейские мотивы в сонетах В.Брюсова 253

Михайлова Т.В. (Москва) Литература как игра идей: особый путь Валерия Брюсова в русском символизме 259

Меликян Т.А. (Гюмри) Два стихотворения А.Исаакяна в переводе В.Брюсова и А.Блока 270

III. СООБЩЕНИЯ

Охотников Д.И. (Москва) «Пляски смерти» в русском символизме (Блок – Бальмонт – Брюсов) 281

Голубкова А.А. (Москва) В.В.Розанов и В.Я.Брюсов 289

Калениченко О.Н. (Волгоград) Неомифологическая рождественская проза В.Я.Брюсова 296

Каманина Е.В. (Москва) «Пироэнт» В.Брюсова – драма-эксперимент 303

Соколова Д.В. (Москва) Мотив пути в сборниках Шедевры» В.Я.Брюсова и «Жемчуга» Н.С.Гумилева 310

Черепанова О.П. (Москва) Образ «мига» в лирике В.Я.Брюсова 317

Атаджанян И.А. (Ереван) В.Брюсов-критик о Державине* 323

Мкртчян К.Л. (Ереван) Символы, которые нас выбирают (перевод В.Брюсова и проблема культурного бессознательного) 330

IV. ПУБЛИКАЦИИ

Брюсов В.Я. «Открытое письмо к молодым поэтам» – *Публикация Щербакова Р.Л.* (Москва) 341

Брюсов В.Я. «Будущее Балканского полуострова». *Публикация Даниелян Э.С.* (Ереван) 347

Комментарий: *Сапаров К.С.* (Ереван) – О времени написания статьи В.Я.Брюсова «Будущее Балканского полуострова» 352

Брюсов В.Я. «Выходцы из Аида».
Пьеса в одном действии и четырех картинах. –
Публикация Андреасян Н.Г. (Ереван) 355

Сугай Л.А. (Москва) — Лекции Брюсова о русской литературе XIX века 366

Щербаков Р.Л. (Москва) — Неопознанные произведения В.Я.Брюсова 386

Брюсов В.Я. «О Державине»
Публикация Атаджанян И.А. (Ереван) 397

Слово Памяти и благодарности (к 90-летию К..В.Айвазяна) 405

Айвазян К.В. «Жизнь в три эпохи при десяти правителях». (Отрывки из книги) 406

Компьютерная верстка: компьютерный центр ЕрГЛУ
им. В.Я.Брюсова (руководитель – доц. В.В.Варданян)
Операторы: Г.М.Элчакян
С.В.Аракелян

Подписано к печати: 05.11.2003
Сдано в печать: 04.02.2004

Тираж 400

Отпечатано в типографии Издательского Дома "ЛУСАБАЦ"

ул. Пушкина 46
тел: 53 96 47, (09) 42 51 63
e-mail: lusabats@mail.ru, lusabats_2002@yahoo.com