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

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2010 ГОДА

ЕРЕВАН–ЕРЕВАН
«Лингва»
2011

УДК 821.161.0
ББК 83.3Р
Б 898

Печатается по решению Ученого совета ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова.

Редакционная коллегия:
С.Т.Золян, д.ф.н., профессор *(редактор),*
Н.М.Хачатрян, к.ф.н., профессор
Э.С.Даниелян к.ф.н., доцент
С.С.Давтян, к.ф.н., доцент
А.Г.Чулян, к.ф.н.

Брюсовские чтения 2010 года: Сборник статей / ЕГЛУ;
Б **898** Ред. коллегия: *С.Т.Золян* и др.– Ер.: Лингва, *2011.* – 447 с.

В настоящий сборник включены статьи брюсоведов, принимавших участие в юбилейных, XIV Брюсовских чтениях, состоявшихся в октябре 2010 г. в Ереване. Эта международная научная конференция была приурочена к 75-летию со дня основания ЕГЛУ им. В.Брюсова.

Книга включает ставшие традиционными для «Брюсовских чтений» разделы: I – «Проблемы творчества В.Я.Брюсова»; II – «В.Я.Брюсов в диалоге культур»; III – «Сообщения»; IV – «Публикации».

Сборник рассчитан как на специалистов по истории литературы и литературоведению, так и на широкий круг читателей.

УДК 821.161.0
ББК 83.3Р

ISBN 978-9939-56-079 -3

© Лингва, 2011

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Согласно сложившейся традиции, каждый очередной том «Брюсовских чтений» посвящается знаменательной дате. Юбилейные XIV Брюсовские чтения приурочены к 75-летию со дня основания Ереванского государственного лингвистического университета им. В.Я.Брюсова. Материалы, вошедшие в настоящий сборник, представляют собой выступления на международной конференции, проведенной в Ереване в октябре 2010 года, а также статьи брюсоведов, принявших в ней заочное участие.

Во вступительном слове ректора ЕГЛУ проф. С.Т.Золяна была отмечена непрекращающаяся традиция брюсовских чтений и определена задача – дать в сегодняшнюю изменившуюся эпоху новое прочтение проблемам брюсоведения. В его выступлении прозвучала мысль о том, что очень важно продолжать работу над изучением неисчерпаемого творческого наследия Брюсова.

«География» XIV Брюсовских чтений как всегда обширна: кроме ереванских брюсоведов, свои научные изыскания представили ученые из Москвы, Ставрополя, Новосибирска, Шуи, Словакии (Банская Быстрица), Японии (Токио). Во многих докладах были отражены малоизученные аспекты творчества В.Брюсова; особый акцент был сделан на диалоге культур, связях Брюсова с мировой литературой и культурой.

Хотя традиционно статьи в сборнике группируются по разделам I – «Проблемы творчества В.Я.Брюсова»; II – «В.Я.Брюсов в диалоге культур»; III – «Сообщения»; IV – «Публикации», но проблематика их значительно видоизменилась. Особо обращают на себя внимание работы, посвященные исследованию творчества Брюсова в метапоэтическом аспекте, в том числе и известным его творческим и личным взаимоотношениям с современниками. Неизбывный интерес к переводческому наследию Брюсова представлен в работах о брюсовских переводах древнегреческого поэта Солона, английского романтика Шелли, а также произведений армянских поэтов.

Культурологический аспект брюсоведения представлен работами, отражающими не только обращения Брюсова к истории России и к русскому фольклору, но и его интерес к мировой культуре – это интерпретации проблем, связанных с Атлантидой, с культурными событиями в жизни современного ему Парижа, к зародившемуся в начале XX века кинематографу.

Заслуживает внимания в настоящем сборнике и традиционный раздел публикаций, который знакомит с неопубликованным эпистолярным наследием Брюсова, с отрывком из его незавершенного романа «Яфетиды» и другими материалами.

Впервые на страницах сборника представляется изданная в 2009 году по проекту Брюсова антология «Армянская историческая проза и поэзия (V-XVIII вв.)» (Сост. и ред. Н.П.Сейранян, научн. консультант С.Т.Золян).

ЗОЛЯН С.Т.
Ректор ЕГЛУ им.В.Я.Брюсова

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО НА ОТКРЫТИИ XIV БРЮСОВСКИХ ЧТЕНИЙ

Многоуважаемые коллеги!

Нынешние XIV-ые Брюсовские чтения для нас действительно являются большим праздником, потому что чрезвычайно важно, что традиция, начавшаяся в 1962 году, до сих пор жива. Мы, в первую очередь, хотим поблагодарить сотрудников кафедры литературоведения и тех, кто стоял у истоков первых чтений, и тех, которые сегодня, возможно, впервые на этой конференции сделают свои первые научные доклады в области брюсоведения. Безусловно, очень важно не только сохранить преемственность, но вместе с тем внести определенные обновления в видение роли Брюсова в русской литературе и культуре XX века.

Мы очень рады встретить здесь наших давних коллег – представителей Ставропольского государственного университета, который в определенный период (1989 и 1994 гг.) взял на себя благородную миссию продолжить изучение брюсовского наследия. Сегодня мы очень рады успехам брюсоведов Ставрополя, и думается, они также разделяют удовлетворение от наших общих успехов.

Поскольку наш университет является центром брюсоведения, то совместная научная работа между нашим университетом и российскими университетами, с которыми мы связаны договорами о сотрудничестве, действительно, очень важна, и я думаю, в дальнейшем именно брюсоведение станет основой для более широкого сотрудничества в других областях.

И, конечно же, ни одну из брюсовских конференций невозможно представить без участия коллег из Москвы. Мы приветствуем профессора Н.А.Богомолова, который нашел возможность присутствовать на конференции, и уверены, что очень многие, откликнувшиеся на нашу инициативу, но по разным причинам не приехавшие в Ереван, будут представлены своими докладами на страницах «Брюсовских чтений 2010 года».

Большое количество заявок на заочное участие свидетельствует о том, что брюсоведение и сегодня достаточно активно развивается. Нам кажется, что сегодня особый интерес вызывают не только неисследованные аспекты творчества, но и многогранная личность самого Брюсова.

Казалось бы, многолетние научные конференции открыли много нового в исследовании творческого наследия поэта, но выясняется, что можно увидеть новый ракурс, поскольку изменились и время, и эпоха; ведь каждая эпоха привносит новое прочтение в те проблемы, которые виделись в одном свете, а сегодня представляются в ином. Поэтому очень важно, чтобы продолжалась работа над неисчерпаемым творчеством поэта. К сожалению, времена таковы, что сегодня даже в России очень многие не знают имени Брюсова, не говоря о европейских странах, где задаются вопросом, кто же такой Брюсов и какова его роль в мировой культуре.

Наш университет пропагандирует всю многоаспекность его деятельности и подчеркивает ту огромную роль, которую сыграл Брюсов в адекватном восприятии немецкой, французской, испанской, и, вообще, европейской культуры. К сожалению, культурологическая деятельность Брюсова оказалась незаслуженно забытой. Обращаясь к истории Брюсовских чтений, мы можем напомнить, что в числе участников были ученые из Чехословакии, Польши, Болгарии и других стран, поэтому важно, чтобы брюсоведение в начале XXI века вышло за пределы постсоветского пространства и более активно позиционировалось в Европе.

Безусловно, так сложилось, что каждые чтения приурочены к одному из юбилеев. 90-летие со дня выхода в свет «Поэзии Армении» совпало с «Годом Армении в России», что дало возможность провести выездные Брюсовские чтения на родине поэта.

В дни нашего юбилея – 75-летия со дня основания Ереванского государственного университета имени В.Я.Брюсова – вас ждут презентации наших новых изданий: второго тома «Библиографии В.Брюсова» и «Армянской исторической прозы и поэзии (V-XVIII вв.)», – антологии, созданной по проекту

Валерия Брюсова. Конечно, представляя наши публикации, мы будем ждать от вас откликов на эти издания. К юбилею университета мы подготовили электронные варианты последних изданий, которые включены в CD «Брюсоведение в ЕГЛУ. 1996 – 2010».

Наши гости будут первыми свидетелями открытия нового музея Брюсова, в котором представлены многие аспекты личной и творческой жизни поэта и его литературного окружения. Посетители могут наглядно увидеть прижизненные издания поэта, авторские рукописи и иллюстрации к отдельным изданиям, книги современников с дарственными надписями Брюсову. Материалы «Брюсовского научного центра» дают живое представление о всей эпохе Серебряного века.

Для нас – коллектива университета имени В.Брюсова – сегодняшняя конференция, безусловно, явится и своеобразным подведением итогов брюсоведения, и определит дальнейшие пути его развития. Многогранное творчество Брюсова и в новых геополитических реалиях подтверждает проницательность его взглядов в области политики, культуры, геополитики, которые оказываются созвучными любой эпохе.

I
ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В.Я.БРЮСОВА

ШТАЙН К.Э.
Ставропольский государственный университет

ФУТУРИЗМ В МЕТАПОЭТИЧЕСКОЙ РЕФЛЕКСИИ В.Я.БРЮСОВА

Метапоэтика – это поэтика по данным метапоэтического текста, или код автора, имплицированный или эксплицированный в текстах о художественных текстах, «сильная» гетерогенная система систем, включающая частные метапоэтики, характеризующаяся антиномичным соотношением научных, философских и художественных посылок. Объект ее исследования – словесное творчество, конкретная цель – работа над материалом, языком, выявление приемов, раскрытие тайны 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.

Метапоэтика Брюсова сложилась под влиянием теории познания Лейбница, философских воззрений Б.Спинозы, Г.В.Ф.Гегеля, И.Канта, поэтических достижений французских символистов, А.С.Пушкина, А.А.Фета, иррациональной философии А.Шопенгауэра и Ф.Ницше.

Метапоэтический дискурс Брюсова характеризуется энциклопедичностью. Его творчество связано с естественнонаучным знанием его времени (А.Эйнштейн, Э.Резерфорд, Н.Бор, К.Э.Циолковский, А.Л.Чижевский). Поэта интересуют проблемы логики (Н.А.Васильев), лингвистики (В. Фон Гумбольдт, А.А.Потебня), эстетики (Г.В.Ф.Гегель, А.Шопенгауэр, Ф.Ницше, В.С.Соловьев).

Метапоэтические исследования Брюсова выполнены в различных жанрах: литературно-критические декларации («Ключи тайн» – 1904, «Священная жертва» – 1905), статьи, статьи-обзоры («Футуристы» – 1913, «Акмеисты» – 1913),

критический диалог («Карл V», «Здравого смысла тартарары» – 1914). Он пользовался также жанрами статей-трактатов, статей-публикаций, комментативных заметок, рецензий, отзывов, «кропотливых академических изысканий» (по приблизительным данным, более 600 статей и рецензий, 80 из них посвящены исследованию творчества А.С.Пушкина). Как известно, глубинное постижение пушкинского наследия Брюсовым дало А.Блоку основания назвать его поэтом «пушкинской плеяды».

В статье «Ключи тайн» (1904), открывающей первый номер «Весов», Брюсов писал: «Все мы живем в вечности. Те вопросы бытия, разрешить которые может искусство, – никогда не перестают быть злободневными. Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество» [Брюсов 2005:284]. Следует отметить прогностический характер метапоэтики Брюсова: подводя итоги литературному развитию предреволюционной эпохи, он определил «смысл современной поэзии», дал прогнозы на будущее. Это, в первую очередь, касается авангардного движения в литературе.

Искусство авангардизма – многоплановое явление, имеющее свою метапоэтику. Она представлена в манифестах, статьях, декларациях футуристов (эксплицированные метапоэтические тексты), в метавысказываниях, выделяемых в структуре некоторых поэтических произведений. Метапоэтическую позицию художника можно также обнаружить в формальном построении текста, когда художник определенными способами фиксирует художественные доминанты произведения, то есть говорит о способе написания формой. Это те случаи, о которых В.Хлебников, поэтизируя творчество Д.Бурлюка, писал: «То была выставка приемов и способов письма // И трудолюбия уроки» («Бурлюк», 1921).

Поэты и теоретики авангарда большое значение придают углубленной разработке тех средств, «без которых данное искусство не знали, представить себе не можем и признаем за его вечный язык, в литературе – слово, в музыке – звук, в скульптуре – объем, в архитектуре – линия, в живописи – краска» [Кандинский 1989:14]. «Новые» формы призваны были создаваться на основе средств, которые диктует материал

искусства, и для этого следовало «отскоблить» язык от толстого слоя слишком «материальной материи», обнаружить «чистый язык» искусства [Кандинский 1989:14]. Апология художественного материала открывала возможности для художественного эксперимента.

Метапоэтика авангарда – это качественно новое явление в науке и художественном творчестве. Авангардисты, отталкиваясь от академизма русских поэтов, в том числе и символистов, пытались создать инверсионную поэтику, направленную на раскрепощение языка, слова, обращенную к первоистокам бытия и творчества с целью диаметрально противоположной – создания искусства будущего, революционного перевоплощения всех форм – вплоть до самого материала – языка. Тип поведения художника, жанров метапоэтики, творчества – революционный (в понимании революционных парадигм Т.Куном). Под революционным мы понимаем такой тип мышления, поведения, который приводит к коренным изменениям в какой-то области знания, технике, искусстве и т.п., в корне преобразует их. Он основан на внезапном скачке, прерывающем постепенное развитие, например, искусства, приводящем к качественным изменениям в его развитии. В соответствии с этим в науке и искусстве выделяются два типа парадигм – эволюционные и революционные. Авангардизм – это всегда новое, революционное во всех актуализированных смыслах слова.

Брюсов в критической метапоэтике большое внимание уделяет искусству авангарда, и в первую очередь, футуристам, выделяя их творчество в числе наиболее интересных явлений в современном ему искусстве. Критические статьи Брюсова мы относим к его метапоэтике, так как это исследование художником актуальных проблем литературы сегодняшнего дня для писателя, в котором он вступает в диалог с творчеством других художников. Следует отметить, что критическая метапоэтика Брюсова – явление особого свойства. Она сохраняет в себе общие черты метапоэтики художника: энциклопедизм, научность, творческий (художественный) подход, философское осмысление творчества.

Брюсов сам не раз говорит о том, что поэтическое

«дарование соединяется <...> с научной осведомленностью» [Брюсов 1990:592], например, в творчестве В.Хлебникова, которого в поздних статьях он особенно выделяет. В статьях о футуризме и современной поэзии Брюсов множество раз ссылается на работы Гумбольдта, Потебни. Это статьи «Новые течения в русской поэзии» (1913), «Здравого смысла тартарары» (1914), «Год русской поэзии» (1914), «Смысл современной поэзии» (1920), «Вчера, сегодня, завтра русской поэзии» (1922) и др.

Как критик Брюсов делает установку на обширные срезы современного состояния русской поэзии, анализируя сборники, отдельные книги русских стихов, которые выходили во всем пространстве России, а позднее и Советского Союза. Так, в статье «Вчера, сегодня, завтра русской поэзии» (1922) Брюсов делает специальное заявление об ответственности автора обзора как перед самими поэтами, так и перед читателями: «Приняв поручение редакции «Печати и Революции» сделать обзор русской поэзии за пять лет, 1917-1922, я сознавал, что беру на себя немалую ответственность и вообще как автор такого обзора, и, в частности, как поэт, как участник поэтического движения последних десятилетий. Прежде всего трудно было достичь полноты обзора, говоря о периоде, когда нормальное распространение книг было нарушено, когда нередко книга, напечатанная в Петрограде, тем более в провинции оставалась неведомой в Москве. <…> Вполне возможно, что, делая посильную оценку нескольких сот изданий, я в иных случаях допустил суждения, недостаточно обоснованные. Во всех этих пропусках и промахах заранее прошу извинения, не столько у читателей, сколько у товарищей-поэтов» [Брюсов 1990:573]. В статье «Год русской поэзии» (1914) Брюсов также делает установку на споры о футуризме в столицах и провинции: и здесь и там «устраивались публичные чтения о футуризме, привлекавшие полную залу» [Брюсов 1990:430]. В связи с этим хочется сделать замечание о критике сегодняшнего дня, в XXI веке, она не выходит за пределы столицы. Появилось уничижительное словечко «замкадыши», им называют тех, кто живет за пределами Москвы. Это говорит об уровне

художественного сознания, ведь всем известно, что пространство познания и творчества не имеет географических и временных границ (см., например, работу К.Р.Поппера «Объективное знание»).

Подходя к критике граждански и научно ответственно, Брюсов говорит об ответственности и другого рода: о необходимости анализировать все направления русской поэзии (например, в период 1917-1922 годов), рассматривает объективные трудности в подходе к символистам, футуристам, поэтам пролетарским и крестьянским. Здесь ответственность художника опирается на научные посылки метапоэтики Брюсова: его обзоры характеризуются структурными синхроническими подходами к срезам деятельности поэтов, которую тем не менее он рассматривает динамически. Так, говоря о футуристах, а также других авангардистских течениях в поэзии, он делает установку на эволюцию художественного творчества, те изменения, которые происходят в течение достаточно устойчивого времени (например, пять лет), что позволит в дальнейшем говорить об эволюции художественных систем.

Структурный подход сочетается у Брюсова с творческим импрессионизмом, установкой на некоторую неопределенность, которая соответствует художественному процессу, рассматриваемому Брюсовым. Как крайние точки отсчета, позволяющие охватывать явление «в пределе его» (П.А.Флоренский), выделяются символизм и футуризм: «Таково было положение русской поэзии в годы, предшествовавшие пятилетию 1917-1922 гг., или, вернее, в годы перед самым началом Европейской войны. В общем, то была картина в достаточной мере тусклая. Центр ее занимали символисты с примыкавшими к ним течениями (как акмеизм)» [Брюсов 1990:576]. Символизм характеризуется, по Брюсову, застоем, «который явно грозил превратить мятежный поток 90-х и 900-х годов в загнивающее болото», «печатью трафарета», «успокоенным самодовольством», уходом «все дальше и дальше от жизни» [Брюсов 1990:576].

В то же время «на первом плане картины бурлили еще весьма мутные воды футуристического движения». Здесь Брюсов

отмечает «живые токи, возможность достичь новых берегов, веянье свежего ветра, долетающего из современности, из подлинной жизни». Но возникают противоречия: «с чистой водой смешивались потоки грязи», «новые берега были еще скрыты туманами», «самая атмосфера русского футуризма того периода была пропитана вредными испарениями». Брюсов отмечает идеологические предпосылки для этого, заимствованные с Запада [Брюсов 1990:576]. На втором плане у Брюсова поэты, державшиеся форм «старого реализма», и первые пионеры «крестьянской» и рабочей, пролетарской поэзии.

Данная классификация в общих чертах наметилась еще в первых статьях о футуризме, например, в статье «Новые течения в русской поэзии». Брюсов выделяет эгофутуристов, акмеистов, символистов и в качестве «крайне левой» группировки называет футуристов. Следует отметить, что Брюсов, определяя наиболее значимые, с его точки зрения, книги, вышедшие в тот или иной период времени, отмечает, что «все перечисленные в этом очерке книги заслуживают... внимания по той или иной причине» [Брюсов 1990:412]. Важно еще и то, что Брюсов-критик, делая установку на возможность субъективности, старается быть объективным: критикуя футуристов, он тем не менее дает возможность развитию их направления, не довлеет собственным опытом и положением над действиями футуристов. Иногда они вызывали иронию художника: «Будем надеяться, что крайности нового движения с течением времени отпадут, что они будут вырваны самими футуристами как случайные плевелы, а зерна чего-то нового, что, по-видимому, есть в футуризме, вырастут в настоящие цветы» [Брюсов 1990:392].

В качестве рекомендации Брюсовым указывается отход от «открытия давно открытого», необходимость культурного соответствия творчества футуристов традиции и т.д. В статье «Вчера, сегодня, завтра русской поэзии» он называет В.Маяковского и В.Хлебникова лучшими поэтами-футуристами и подкрепляет свое мнение анализом их произведений: «Стихи Маяковского принадлежат к числу прекраснейших явлений пятилетия: их бодрый слог и смелая речь были живительным ферментом нашей поэзии. В своих позднейших стихотворениях

Маяковский усвоил себе манеру плаката – резкие линии, кричащие краски. При этом он нашел и свою технику, – особое видоизменение «свободного стиха», не порывающего резко с метром, но дающего простор ритмическому разнообразию; он же был одним из творцов новой рифмы, ныне входящей в общее употребление как более отвечающей свойствам русского языка, нежели рифма классическая (Пушкина и др.). Наконец, в сфере языка Маяковский, с умеренностью применяя принципы Хлебникова, нашел речь, соединяющую простоту со своеобразием, фельетонную хлесткость с художественным тактом. Недостатки поэзии Маяковского в том, что эта последняя хлесткость иногда преобладает, что простота порой срывается в прозаизмы, что иные рифмы слишком искусственны, что некоторые размеры лишь типографски отличены от самых заурядных ямбов и хореев, что плакатная манера не лишена грубости и т.д., главное же в том, что и у Маяковского уже начинает складываться шаблон» [Брюсов 1990:594].

Брюсов рассматривает авангардизм в динамике. Если в первых его работах сочинения авангардизма анализируются и осознаются явно критически, то в итоговой статье «Вчера, сегодня, завтра русской поэзии» (1922) Брюсов, осознавая футуризм в художественном процессе, в парадигме, говорит, что «я должен был признать значительность работы, исполненной футуристами за тот же период. Могут возразить, что я печатно давал несколько иную оценку нашему футуризму в начале 10-х годов. На это возражу... что русский футуризм значительно изменился за эти 5 лет; ныне, в 1922 году, он далеко не то, чем был в 1911-1913 годах, в том счете и по своей идеологии...» [Брюсов 1990:574].

Брюсову же принадлежит важная мысль о том, что новые, «враждующие» между собой группы подготавливают платформу для возникновения новой школы. Это будет поэзия «вновь всенародная и общедоступная», – говорит Брюсов [Брюсов 1990:547]. В статье «Вчера, сегодня, завтра русской поэзии» он отмечает, что «пролетарская поэзия – наше литературное «завтра», как футуризм для периодов 1917-1922 годов был литературное «сегодня» [Брюсов 1990:607]. Брюсов

предугадывает тот непростой результат, который получило общество в процессе революционных преобразований России, как социальных, так и художественных в авангардизме, – метод социалистического реализма. К счастью, этот метод не поглотил подлинное искусство – наряду с апологетами соцреализма работали те художники, которые отстояли истинное предназначение искусства. Об этом в потебнианском ключе высказался Брюсов в статье «Ключи тайн» (1904): «...искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Искусство – то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства это – приотворенные двери в Вечность» [Брюсов 2005:283-284].

Одно из наиболее значимых положений футуристов, на которые обращает внимание Брюсов, – это коренное различие формы письма. В диалоге о футуризме «Здравого смысла тартарары» Футурист (один из участников диалога), как и подлинные футуристы в жизни, провозглашает: «Вы все, и реалисты, и символисты одинаково пользовались словом, как передвижники красками. <…> Вы тоже не понимали, что сущность поэзии – сочетания слов, и уродовали их, заставляя выражать, ваши заимствованные напрокат у философов, мысли. Футуризм впервые провозглашает истинную поэзию, свободную, искусство свободных слов!» [Брюсов 1990:424].

Символист (другой участник диалога) говорит о несправедливости обвинения поэтов-символистов в недостаточной любви к слову. Он осмысляет слово в ономатопоэтическом научном контексте (Гумбольдт, Потебня), утверждая, что каждое слово – целый миф, и гармония произведения – в сочетании, цельности. Этой цельности противопоставляется «груда слов» в поэзии футуристов. Символист также напоминает о правилах языка, «заложенных в самом духе народа» [Брюсов 1990:425]. Здесь коренится важнейшая проблема формы письма, которую определил Брюсов и которая в дальнейшем была осмыслена учеными. Это важный факт. И сейчас мы часто встречаемся с тем, что в процессе анализа авангардистского текста используются критерии классического типа текста. Отсюда в характеристиках

авангардистского текста фигурируют не его собственные свойства, а попадающие в отрицательную позицию признаки классического типа текста: нет связи между словами, используются не только слова, а части слов, буквы в качестве самостоятельных единиц организации текста и т.д.

В знаменитой статье «Нулевая степень письма» (1953) Р.Барт анализирует типы письма, присущие классическому и неклассическому (авангардистскому) типам текста, выдвигая в качестве критерия реляционную природу классического типа текста. «Строение классического языка (Проза и Поэзия) имеет реляционную природу: сами слова здесь несравненно менее важны, чем отношения между ними. Ни одно слово не обладает здесь собственной плотью, они служат не столько знаками вещей, сколько связующими нитями. Каждое слово, будучи изреченным, отнюдь не стремится погрузить нас во внутренний мир, связанный с его внешним обликом, но немедленно начинает тянуться к другим словам, так что на поверхности возникает связная цепочка интенций. <…> …современная поэзия (имеется в виду поэзия авангарда. – *К.Ш.*), как мы видели, разрушает реляционные связи языка и превращает дискурс в совокупность остановленных в движении слов. А это означает переворот в понимании Природы. Распад нового поэтического языка на отдельные слова влечет за собой разложение Природы на изолированные элементы, так что Природа начинает открываться только отдельными кусками. Когда языковые функции отступают на задний план, погружая во мрак все связующие отношения действительности, тогда па почетное место выдвигается объект как таковой...» [Барт 1983:328-332]. Барт рассматривает типы текста в классической и современной эпистемах, показывая что тип письма фиксирует эпистемологическую ситуацию того или иного времени.

В статье «Год русской поэзии» Брюсов, противопоставляя умеренный футуризм крайнему, говорит о том, что культ «сегодня», современности, «пресловутый ритм современности» приводит к дроблению стихотворения на отдельные стихи, слова, каждое из которых получает самостоятельную жизнь. «Известное впечатление мелькания, синематографичности получается, но

исчезает, как-то распыляется целое, не объединенное символом» [Брюсов 1990:433]. С красотой футуристы хотят бороться усиленным употреблением слов «резких», «бранных», в результате – «смешение слов, полуслов и звуков» [Брюсов 1990:436].

Весьма точно замечание о том, что футуристы часто пишут стихи, которые после дешифровки их намеренно замысловатого языка оказываются «обычнейшими» стихотворениями, написанными на «обычнейшие» поэтические темы: «Если и есть какая правда в учении о «слове как таковом», то ее проповедники сами этой правды не понимают и проявить ее в поэзии не умеют» [Брюсов 1990:437].

Плодотворность футуризма для будущих путей поэзии Брюсов видит в опытах Хлебникова. Язык, считает Брюсов, – это материал поэзии, и этот материл должен быть обработан поэтами в соответствии с задачами художественного творчества. В этом Брюсов видит основную мысль русского футуризма, подводя итоги их творчества за пятилетие 1917-1922 годов: «Работа над «формой» в поэзии стала не только исканием адекватных размеров, удачного строя строфы, выразительной рифмы и осторожного привлечения малоизвестных речений (отношение символистов), но в то же время, и даже раньше всего, – работой над языком, над словарем, морфологией и синтаксисом» [Брюсов 1990:593].

Основываясь на антиномизме Канта и применении его к творчеству Гумбольдтом и Потебней, Брюсов считает антиномию существом всякого истинно художественного произведения. Брюсову по сути удалось создать, обосновать поэтическую логику и репрезентировать ее в поэтических текстах. В метапоэтике Брюсов пересматривает многие системы и ценности, выработанные русской литературой конца XIX века, разрушает привычные стереотипы читательского восприятия, утверждает релятивизм истин и право полной свободы творческого сознания. Брюсов одним из первых осознал, что классическая поэзия дополняется, осмысляется во многом за счет авангардистской поэзии. Цель искусства – «выражение полноты души художника», где находят примирение «день и ночь, Митра и

Адонис, Христос и Дьявол».

Один из апологетов футуризма А.Шемшурин, не раз анализировавший поэзию Брюсова, в статье «Футуризм в стихах В.Брюсова» (1913) нашел и в его творчестве футуристические элементы: например, соединение несоединимых понятий, «сдвигологию» и т.д. Шемшурин в статье «Железобетонная поэма», разбирая произведение В.Каменского «Константинополь», замечает то, что неоднократно отмечал и Брюсов, – авангардистские манеры (установка на формальную роль слова) присущи и внутренней структуре стихотворений классического поэта [Шемшурин 1914:15].

Не случайно и то, что поэты-авангардисты анализировали творчество Пушкина, Лермонтова, других «классических» поэтов, находя в их творчестве и сдвиги, и вертикальные гармонические структуры, наподобие которых они строили свои тексты.

Критика Брюсова, центрированная, взвешенная, глубокая, спокойная, способствовала тому, чтобы в искусстве ничто не «сбрасывалось с парохода современности». Философы выяснили, что классика, авангард, постмодерн – естественная смена парадигм в науке и искусстве. В таком измерении, намеченном самими авангардистами, авангард не уникальное явление, а функциональное звено во временном механизме культурных изменений [Автономова 1993:18]. Анализируя цивилизации, А.Дж.Тойнби рассматривает смену архаизма и футуризма в структуре цивилизации. Говоря о генезисе цивилизаций, Тойнби выделяет два образа жизни – архаизм и футуризм, которые циклически воспроизводятся в процессе развития цивилизации. «Сущность футуризма, – пишет Тойнби, – в его разрыве с настоящим; и стоит только произойти повреждению в какой-либо точке социальной ткани, разрыв начинает расширяться, даже если основа казалась надежной и даже если первоначальный разрыв произошел на самом краешке. Этос футуризма внутренне тотален» [Тойнби 1991:429]. В результате все закрепляется в «большом стиле», соответствующем тому или иному времени, что мы и видим в эпоху социализма.

Метапоэтика Брюсова позволяет мыслить позиционно, глубоко теоретически, видеть в смене литературных направлений закономерное и естественное движение искусства во времени, пространстве. Ее следует изучать как значимое достижение в науке и искусстве. Об этом писали многие художники, и особенно ярко К.И.Чуковский, говоривший о том, что по критическим статьям Брюсова он учился писать: «Я прямой Ваш питомец и вскормленник…» – благодарно признается Чуковский в письме Брюсову от 11 февраля 1910 года. Не мешало бы вернуться к этой школе и современным критикам, ученым, студентам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автономова Н.С. Возвращаясь к азам // Вопр. философии. 1993. N3.
2. Брюсов В.Я. Статьи // Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894-1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990.
3. Барт Р. Нулевая степень письма // Семиотика. М., 1983.
4. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т.II. Ставрополь,2005.
5. Кандинский В.В. О духовном в искусстве. Л.,1989.
6. Тойнби А.Дж. Постижение истории. М., 1991.
7. Шемшурин А. Железобетонная поэма // Каменский В. Танго с коровами. М., 1914.

КАРАБЕГОВА Е.В.
ЕГЛУ им.В.Я.Брюсова

ТЕМА НАУКИ И ОБРАЗ УЧЕНОГО В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я.БРЮСОВА

Тема науки играет важную роль как в поэзии, так и в прозе В.Я.Брюсова. В теоретических трудах и в лекциях Брюсова наука выступает как одна из основ мирового культурного-исторического процесса и включается в синкретическую по своей сущности картину мира, возникшую в эпоху Серебряного века, и в первую очередь – под влиянием философии и поэтики символизма.

На рубеже XIX-XX вв. в европейской литературе возникает новый жанр – „научная поэзия» – основоположниками которого являлись французский поэт и критик Рене Гиль и Валерий Брюсов, пригласивший Гиля в свой журнал «Весы». История отношений Брюсова и Р.Гиля интересна не только как сотворчество двух крупных авторов и критиков, но и как отражение сложной ситуации во французской и русской поэзии на рубеже веков. Как отмечает Р.Дубровкин, «не секрет, что в неустойчивой литературной атмосфере первых лет XX века было довольно трудно распознать путеводные вехи, и Брюсов не был исключением в длинном ряду критиков, принимавших пышные однодневки за будущие шедевры. Даже сегодня этот период воспринимается в ретроспективе как безвременье, как хаос настроений, над которыми возвышаются грандиозные фигуры Гийома Аполлинера, Поля Клоделя, Шарля Пеги. Начало этого «междуцарствия». .. ознаменовалось выходом в свет произведений поэтов новой формации с характерным для них отходом от символистских абстракций и стремлением к безыскусной «заземленности...» [Дубровкин 2005:26]. И научная поэзия возникает, в том числе, как форма и возможность полемики с символизмом. При многих чертах внешнего сходства в творческом облике обоих писателей Гиль значительно уступает Брюсову в масштабности таланта, оригинальности идей и глубине научных знаний. Теоретические работы Гиля о научной

поэзии как и его оригинальные художественные произведения остались фактом истории литературы. И, как подчеркивает Р.Дубровкин, даже Брюсов был вынужден признать, что теоретические труды Гиля не имели особого большого значения для магистральных направлений европейской поэзии начала века, а собственные его художественные произведения вообще мало кто читал из французских писателей или критиков того времени. Но именно Брюсов выступил пропагандистом идей Гиля о научной поэзии и фактически пересказал в своем журнале его теорию, которая, тем не менее, вызвала сомнения в своей правомерности уже у современников Брюсова. Так, Н.Гумилев назвал «научную поэзию» «мертворожденной». Полемика о роли и значении научной поэзии уже в послереволюционный период затрагивала, в том числе, вопрос о «праве первопроходца» Брюсова, его роли как основоположника этого жанра и о специфике советской научной поэзии. В наше время Брюсов по праву считается создателем «научной поэзии» в русской литературе Серебряного века. Он прокладывает дорогу и для советских поэтов, которые будут работать в этом жанре, здесь достаточно будет упомянуть Н.Заболоцкого.

Научной поэзии в творчестве Брюсова посвящено достаточное количество исследований, среди которых и кандидатская диссертация Герасимова [Герасимов 1963:94]. Следует подчеркнуть два взаимосвязанных момента: научный подход Брюсова к поэзии и отражение в поэзии научного освоения мира и, в первую очередь, истории.

Концепция научной поэзии отразилась в целом ряде теоретических работ, лекций и выступлений Брюсова, а в его художественном творчестве наиболее интересны в этом аспекте два его последних поэтических сборника – «Дали» (1922) и «Меа» (1924). Как отмечает К.С.Герасимов, согласно концепции Брюсова, «творческое овладение писателем, поэтом действительностью на уровне современного научного знания – не что иное, как сближение искусства с жизнью, а игнорирование этого уровня, замыкание в рамках традиционной проблематики – отставание от жизни, непонимание и боязнь революционных сдвигов в представлениях об окружающем.» [Герасимов 1963:94]

Оценка научной поэзии Брюсова советскими литературными критиками также не оставалась однозначной, и в 20-30-е годы отражала общее отношение к символизму – его критическую оценку и полное отвергание, а в 60-х годах его утверждение как предтечи советской поэзии «шестидесятников», в том числе – в ее соотношении со спором «физиков» и «лириков».

Наиболее наглядным свидетельством и итогом философских раздумий Брюсова о диалектической связи и закономерностях научного и художественного познания могло бы послужить его предисловие к сборнику «Planetaria», замысел которого возник по всей видимости в 1922-23 годах и который не был завершен и напечатан. «Planetaria», «Стихи о нашей планете» – в этом названии уже заключается указание на обобщающий смысл стихов в этом сборнике. Предисловию предшествуют два эпиграфа, взятых из «Энеиды» Вергилия – произведения, которое, как известно, обобщает «гомеровскую» греческую культуру и открывает латинский этап античной литературы, соответствующий эпохе Римской империи.

Vizi et quem dederat cursum fortuna peregi. (Verg. Aen. IV, 653) – Я жила и тот путь, что судьба мне дала, совершила» – слова Дидоны. Sit mihi fas audita loqui. (Verg. Aen. VI. 266) – «Будь мне дано, что я слышал, сказать» – слова Энея. Здесь явственно прочитывается вергилиевский мотив – «подводящая итог» «Энеида» состоит из 12 книг. Брюсов пишет в «Предисловии»: «Эта двенадцатая книга моих стихов объединена точкой зрения: в ней говорю я о нашей Земле, как о планете в ряду других планет Солнечной системы. Явления, события рассматриваются sub specie universitatis (с точки зрения Вселенной), как бы стоя *вне* ее; чувства, настроения, мысли подчинены основному требованию – согласовать «местное» и «злободневное» с «мировым» и «вековым» [Брюсов 1976:237]. Далее Брюсов, вполне в духе идей своего времени, пишет о том, что пролетариат, одержав победу на всем земном шаре, выйдет на простор Солнечной системы. Здесь фактически закладывается основа поэтики и тематики будущей советской научной фантастики, зачинателем которой многие исследователи считают именно Брюсова. Сходные идеи будут отражены в научно-

фантастических романах первых поколений представителей этого жанра в советской литературе А.Толстого, А.Беляева и И.Ефремова. Брюсов намечает в «Предисловии» отличительные черты научной поэзии: «...Читатель не должен забывать, что я писал не ученый трактат, а книгу стихов, поэзии, что в моем распоряжении были не методы анализа, не научные силлогизмы, а средства искусства, следовательно, прежде всего – синтез представлений, связь образов, что я хотел не доказать, а показать: разница – огромная, лишающая выводы автора «точности» (precision) и «достоверности» (cetrtitude) /по терминологии Огюста Конта/, но зато позволяющая их сделать «аксиоматичными» (axiomatiques) и «наглядными» (evidentes), позволяющая там, где недостаточно наблюдений и опыта (и где, может быть, их *никогда* не будет достаточно), непосредственно от известных фактов сделать скачок, путем аналогий, к *общеобязательному* закону, не доказанному логически, но самоочевидному...» [Брюсов 1976:239]. Брюсов таким образом раскрывает здесь «механизм» создания художественных образов в контексте научно-поэтического произведения: автор получает право «додумывать» свои научные пророчества, обосновывая их общеобязательными законами и помещая частные мотивы и детали в контекст мировой истории с выходами в далекое будущее.

Так, в стихотворении «Мы все – Робинзоны» (Сборник «Дали», 1922) возникает сочетание космических масштабов и мгновенных «деталей» земной природы во всей их преходящей красоте:

Мы радио бросаем в пространство,
Видим в атоме вихрь электронов,
Но часто мечтаем про странность
Природы, мимозу тронув.

Мы все – Робинзоны Крузо,
И весь мир наш – спокойный остров;
Он без нас будет мчаться грузно
В ласке солнца, знойной и острой.

И вся груда наук и раздумий,

Картин, поэм и статуй –
Станет пепл, что в огонь не раздует
Налет кометы хвостатой.
Т.III. С.134.

Брюсов вводит в поэтический лексикон новые слова и понятия, взятые из языка науки: электроны, атомы, машины и т.д. Во многих стихах обоих сборников выражена одна и та же генеральная идея – прорыва человека в иные миры из привычного ему бытового пространства («Легенда лет», «Молодость мира», «Машины», «Мир электрона» и т.д.). Но интересно отметить, что Брюсов в своей поэзии провидит не только высоты, которые покорит наука будущих времен, но и те неминуемые потери, которые принесет с собой прогресс и жестокое подчинение природы человеку («Принцип относительности»), которое может повлечь за собой даже техногенную катастрофу:

И на сцену – венецианских дожей ли,
Если молнии скачут в лесу!.
До чего, современник, мы дожили:
Самое Время – канатный плясун!

Спасайся, кто может! – вопль с палубы,
Шлюпки спускай! – Вам чего ж еще?
Чтоб треснул зенит и упало бы
Небо дырявым плащом?
Т.III. С.136.

Это осознание Брюсовым тех опасностей, которые несет с собой научный прогресс, делает его предшественником тех поэтов, которые уже в конце XX века заговорят о спасении природы от наступающего на нее «прогресса». (Например, сходная мысль возникает в стихотворении Ю.Кузнецова «Атомная сказка»). Как мы уже отмечали, научная поэзия Брюсова уже получила достаточно полное освещение в литературоведении. Но воплощение темы науки и образов ученых в его прозе значительно реже становились предметом научного исследования. Это в первую очередь роман «Огненный ангел», фрагменты «Восстание машин» (1908), «Мятеж машин»

(1915), «Торжество науки. Записка посещения Теургического института» (1918), и «Первая междупланетная экспедиция» (1920-21).

Как известно, уже в эпоху Просвещения начинается своеобразный синтез науки и искусства. В искусстве в той или иной степени отражаются идеи философии и научные открытия, ученые пишут поэмы, в которых в художественной форме излагают свои научные взгляды (например, поэма-трактат Гельвеция «Счастье»). Далее, в романтизме был провозглашен «интуитивный» подход к миру-универсуму и в художественной прозе получили воплощение идеи Фихте и Шеллинга. Особое значение в эпоху романтизма получает «второе открытие» алхимии как источника поэтических мотивов и образов и, в первую очередь, «алхимического мифа» о превращениях и об облагораживании низшей материальной субстанции. Многие художественные открытия немецких романтиков будут в дальнейшем положены в основу философии и поэтики символизма.

Картина мира и художественное творчество русских символистов, главой которых был Брюсов, характеризуется как обращение к сверхчувственным ценностям и отказом от освященных традицией канонов и концепций мироздания, так и осознанием острой кризисности эпохи рубежа веков. Интерес к достижениям науки и великим открытиям (теория Эйнштейна, расщепление атомного ядра и т.д.) сочетался с недоверием к рационалистическому познанию мира. Так возникает представление как об иррациональной, таинственной внутренней сути человеческого характера, так и о пути постижения мироздания и человека посредством мистического начала и усложненного самоанализа [Давтян 2011:82].

В творческой «лаборатории» Брюсова сочетаются как художественный, так и научный методы познания и отражения мира, он получил достаточно широкое математическое образование, профессионально знал историю. Брюсов утверждал, что для художника необходим научный подход к задачам поэтического творчества. Музыковед Л.Л.Сабанеев в своей статье «Декаденты» писал о Брюсове: «...в нем был научный дух и

научная усидчивость – я думаю, он мог бы быть хорошим ученым. Даже те «миги», которые символисты любили «ловить», он ловил как-то «по-научному», словно на предмет исследования, вроде насекомых.» [Сабанеев 2006:326]. Александр Блок в своей рецензии на книгу Брюсова «Земная ось» называл его «провидцем, механиком, математиком».

В романе «Огненный ангел» появляются два образа ученых – это Агриппа Неттесгеймский и Фауст. Их встречают главные герои романа – Рупрехт и Рената – во время странствий, но фактически эти встречи не влияют на их судьбу. По первоначальному замыслу автора, Агриппа должен был стать центральной фигурой романа, но затем он был отодвинут на второй план, а главными героями стали бывший ландскнехт Рупрехт и молодая девушка Рената, которая из-за одержимости Огненным ангелом и занятиями магией обвиняется в ведовстве и умирает в тюрьме. Магистральная сюжетная линия романа, связывающая судьбы Рупрехта, Ренаты, Агриппы и других героев, – это история их заблуждений и физической или моральной гибели. Роль Агриппы и Фауста – иная, они предстают как «лицо времени», и при этом значительно отличаются как от своих исторических прототипов, так и от образов, закрепившихся в культурной и фольклорной традиции («чернокнижник», «представитель черной магии»), и в немецких народных книгах («И.Шпис. История доктора Иоанна Фауста»). Брюсов, историк по образованию, глубоко изучил эпоху накануне и во время Реформации в Германии. Роман «Огненный ангел» был задуман Брюсовым во время первой русской революции 1905-1906 гг. и должен был, в первую очередь, представить этот полный противоречий и катастроф период истории Германии как инвариант русского смутного времени. А.Блок в своей статье «Валерий Брюсов. Земная ось» (1907) так характеризует это время: «Историческая «среда», в которой возникла эта книга, – безумный мятеж, кошмар, охвативший сознание передовых людей Европы, ощущение какого-то уклона, какого-то полета в неизведанные пропасти, оглушенность сознания, обнаженность закаленных нервов... более, чем когда-нибудь интуиция опережает науку, и нелерый с научной точки зрения факт –

налицо: восприятие равно мышлению и обратно» [Блок 1962:637].

Брюсов, проведя огромную работу по изучению эпохи и сбору материала, ограничивает время действия романа 1534 годом, т.е. временем, когда уже пройден пик Реформации, закончилась Крестьянская война и потерпела поражение Мюнстерская коммуна, но до наступления настоящего мира еще далеко, а религиозные споры еще раз достигают своего разгара. Брюсов с математической точностью определяет «носителей истории» и выводит их в образах главных героев романа, причем важное место отводится ученым.

Мистические настроения были характерны для этой эпохи не менее, чем стремление к точному знанию и его практическому применению. Бюргер был одновременно суеверным и трезвым человеческим типом. А наука, высвобождаясь от строго канонизированной системы «семи свободных искусств», нередко как бы останавливалась на распутье – между точным знанием и мистикой, экспериментом и магическим действием. Брюсов так характеризует в «Предисловии к русскому изданию» фиктивного автора рукописи, которую он должен издать, – «...Что касается до веры автора во все сверхъестественное, то в этом отношении он только шел за веком. Как это ни кажется нам странным, но именно в эпоху Возрождения началось усиленное развитие магических учений, длившееся весь XVI и XVIII в. Неопределенные колдования и гадания Средних веков были в XVI в переработаны в стройную дисциплину наук... Дух века, стремившийся все рационализировать, сумел и магию сделать определенной рациональной доктриной, внес осмысленность и логику в гадания, научно обосновал полеты на шабаш и т.д. Веря в реальность магических явлений, автор «Повести» только следовал лучшим умам своего времени.» [Брюсов 1974:9]. Образ ведьмы попадает в фокус таких разнонаправленных устремлений. Как отмечает А.Гуревич, на смену «ведьме деревенской», которую наука просто игнорировала, приходит «ведьма городская», которая становится объектом внимания и исследований ученых и подвергается вследствие этого ужасным гонениям и казни. Она уже «не просто знахарка или колдунья,

знающая секреты магии, она служанка Сатаны, которая вступила с ним в пакт и 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» [Гуревич 1990:361]. О «научном подходе» к ведьмам и ведьмовству, сыгравшем в судьбе многих из этих нередко ни в чем не повинных женщин роковую роль, свидетельствует вышедшая в 1487 году книга «Молот ведьм» Якоба Шпренгера и Генриха Инсисториса (оба они – инквизиторы, профессора теологии и члены доминиканского ордена) – большое научное исследование в целях выявления и искоренения ереси и ведьмовства, руководство для процессов над ведьмами, практически не оставляющее любой обвиняемой женщине никакой надежды на оправдание и спасение от казни. В то же время ведьму стали рассматривать как отдельную самостоятельную личность, несущую персональную ответственность за свой выбор и поступки. До этого колдовство воспринималось как коллективное действо. Все герои романа показаны не только как люди своего времени, но и «изнутри» – как сложные, глубоко трагические характеры, одинокие и мятущиеся – и это также в какой-то степени сближает их с героями литературы Серебряного века.

Брюсов показывает обоих ученых – Агриппу и Фауста – в двух ракурсах – с точки зрения Рупрехта, который сам интересовался науками и даже читал книги по магии с жаром и любознательностью человека эпохи Возрождения, и с позиции народного сознания. Рупрехт видит в Агриппе и Фаусте прежде всего выдающихся ученых, людей благородных и незаурядных, но при этом идущих по неверному пути. В народном же сознании оба они – чернокнижники, чьи занятия черной магией и союз с дьяволом должны были привести к неминуемой физической и духовной гибели. Причем нередко в народном сознании обе эти реально существовавшие личности воспринимались как общий «тип чернокнижника», в книгах о Фаусте есть эпизоды, которые на самом деле относились к Агриппе. Интересно отметить, что в трагедии Гете имя Фауста – «Генрих», а не «Иоганн», как у Шписа. Возможно, это указание на Генриха Корнелия Агриппу.

Агриппа в романе Брюсова показан в самом конце своего пути, отмеченном забвеньем и нищетой, когда его научная деятельность и, что особенно важно, мужественная позиция в процессах над ведьмами, многих из которых ему удалось оправдать и спасти, – остались в прошлом. Он предстает в сниженном виде, скорее напоминая сатирический тип ученого в народном театре или в романе Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль». Так, во второй книге романа «Пантагрюэль, король дипсодов», в главе XXV «О том, как Панург советуется с гер Гриппой» последний выступает как типичный представитель схоластической науки, которая, однако, не может помочь ему разрешить проблему Панурга. Гер Гриппа способен только пророчествовать о том, что Панургу неминуемо суждено стать рогоносцем, в ответ на это Панург в праведном гневе называет Гриппу «обалдуем, сумасбродом, буйнопомешанным, чей пьяный бред могут слушать только его друзья – черти» [Рабле 1991:352]. Вовлеченный Ренатой в занятия магией, Рупрехт, как и Панург, обращается к Агриппе за советом и, как и Панург, не получает ясного и вразумительного ответа. В шестой главе, в которой рассказывается о поездке Рупрехта в Бонн, упоминается дурная молва об этом ученом, описывается его дом. Здесь, к удивлению Рупрехта, царит беспорядок и запустение, дети воспитаны плохо, слуги глупы и нерадивы, а по дому бродит черная собака (эта деталь взята Брюсовым из многочисленных свидетельств). Моральный и физический кризис Агриппы как бы предвосхищает трагическую судьбу самого Рупрехта – потеряв Ренату, лишившись всех заработанных на нелегкой службе ландскнехтом денег, он, подойдя к родному дому, не осмеливается показаться на глаза своим родителям. Здесь явственно обыгрывается мотив Блудного сына, но Рупрехт, по его же мнению, не заслуживает никакого сочувствия и тем более прощения.

Следует отметить, что позднее во введении и послесловии к книге Жозефа Орсье «Агриппа Неттесгеймский. Знаменитый авантюрист XVI века», которая вышла в Москве в издательстве «Мусагет» в 1913 году, в переводе с французского Брониславы Рунт, свояченицы писателя, Брюсов дает достаточно объективный портрет Агриппы. Для него это «оклеветанный

ученый», человек, одержимый жаждой знаний, энциклопедически образованный и проживший бурную и трагическую жизнь. Для Брюсова Агриппа прежде всего «типический представитель эпохи Возрождения», овладевший многими профессиями, «один из замечательнейших людей знаменательной эпохи: начала Реформации в Германии» [Орсье 1913:15]. Брюсов достаточно точно указывает на противоречивый характер этого периода в истории и культуре Германии. Реформация и Возрождение – понятия далеко не тождественные, более того – включающие в себя немало антагонистических черт. Вполне, на наш взгляд, допустимо, что Брюсов мог бы быть знаком с работами Карла Бурдаха и его докладами в Берлине в 1910 и 1913 годах, которые потом выльются в его крупный исторический труд «Реформация. Ренессанс. Гуманизм» (1918), где проводится граница между этими явлениями. И это в какой-то степени объясняет ту фигуру умолчания, к которой прибегает Брюсов, не выводя в своем романе на историческую сцену таких крупных ученых, как Мартин Лютер и Эразм Роттердамский, а ведь оба они были еще живы в 1534 году, к которому, как мы помним, относится действие романа. Великий гуманист, личность ренессансного масштаба (каких, заметим, было очень мало в Германии того времени) и разносторонних интересов, настоящий властитель дум, краса и гордость науки того времени, Эразм Роттердамский только вскользь упоминается в романе как автор «Похвалы глупости», которой зачитываается Рупрехт. Появление Эразма, как мы можем только предположить, внесло бы диссонанс как в общую трагическую атмосферу повествования и воспрепятствавать осмыслению изображаемого в «Огненном ангеле» исторического периода как «инварианта» российского «смутного времени», так и в собирательный образ ученого эпохи Реформации.

Что касается образа Фауста в творчестве Брюсова в целом и в романе в частности, то его исследованию посвящено немало научных работ, во многих из которых вполне справедливо утверждается, что тема Фауста – одна из сквозных в творчестве Брюсова. Как известно, в архивах писателя имеется план пьесы «Фауст в Москве», сюжет которой основывается на эпизоде из

книги Шписа о путешествии Фауста в Россию во время царствования княгини Елены Васильевны, вдовы Василия Ш, матери Ивана Грозного. Как утверждает З.Е.Либинзон, в образе Фауста ясно просматриваются два плана – «нижний, условно назовем его реалистическим, в нем герой представлен непосредственно, нарочито заземленно, и верхний, так сказать, символический, где тот же герой в известной мере преображается» [Либинзон 1985:337]. Но на наш взгляд, в изображении Фауста и в еще большей степени – Мефистофеля все-таки преобладает первый, «сниженный» план, они показаны с позиции ландскнехта Рупрехта, сознание которого, при всей его поверхностной начитанности и знакомстве с магией, все-таки ближе к народному, и Фауст для него чернокнижник, который может опуститься до заклинателя духов (эпизод с вызыванием духа Елены Прекрасной в замке графа Веллена) и ярмарочного шарлатана. «Фаустовская тема» не могла бы звучать в трагической разноголосице смутного времени. А тот факт, что в финальной сцене в тюрьме, которая по замыслу Брюсова, становится парафразом к «сцене в тюрьме» из «Фауста» Гете, Рупрехт чисто формально занимает место Фауста, – должен, на наш взгляд, скорее выявить различие между героем Гете и образом Фауста в романе. И так же резко отличается образ страстной, мятущейся, одержимой «огненным ангелом» и губящей героя своим «ведовством» Ренаты от образа чистой и цельной по натуре Маргариты, которая любит Фауста, ценою жизни искупает свой грех, совершенный по его вине, и является его заступницей в царстве Матерей.

Фаустовская тема продолжает звучать в отрывке «Ночное путешествие» («Весы», ноябрь 1908), в котором описывается полет Ученого и Дьявола, превратившихся в астральные тела, на другую планету. В этом отрывке интересны не только и не столько картины внеземного мира, описанные до мельчайших деталей, но скорее психологический конфликт между Ученым и Дьяволом. Ученый говорит Дьяволу, что ожидал от их полета значительно большего, чем зрелище внеземных растений, наделенных чувствами и в чем-то похожих на людей, что он надеялся увидеть области, где живут духи света и огня и

проникнуть в четвертое измерение. И вообще, Фламмарион и Уэллс обладали более богатым воображением. Дьявол приходит в дикий гнев, но Ученый своим заклинанием низвергает его в огненную бездну, а сам благополучно возвращается на Землю, в свой кабинет, и только вдребезги разбитое оконное стекло напоминает о полете его астрального тела в Космос. Следует отметить, что упомянутый в этом фрагменте писатель-фантаст Г.Уэллс фактически предваряет в своем романе «Война миров» (1896) не только новую модификацию романа-антиутопии в XX веке, но и некоторые идеи Брюсова о той опасности, которую представляет чрезмерное развитие техники и вытеснение ею человека.

Интерес Брюсова к космическим полетам, которые в начале минувшего века казались абсолютной фантастикой, был обусловлен также и его знакомством с трудами и личностью К.Э.Циолковского. Крупный советский ученый-биофизик А.Л.Чижевский, живший в юности в Калуге и близко знавший Циолковского, рассказывает в своей книге, с каким интересом и искренним восхищением отнесся Брюсов к его рассказу о великом ученом и попытался через Луначарского помочь ему в тяжелые послереволюционные годы. Циолковский был для Брюсова истинным ученым, открывшим дорогу в Космос и исполненному гуманистических идей и заботы о достойном будущем для всего человечества [Чижевский 1974:72].

Четыре фрагмента «Восстание машин» (1908), «Мятеж машин» (1915), «Торжество науки. «Записка посещения Теургического института» (1918), и «Первая междупланетная экспедиция» (1920-21) представляют новое воплощение темы развития техники и космических полетов. Первые два из них образуют своего рода художественное единство, в них развивается одна и та же фабула, оба написаны в форме мемуаров и «Мятеж машин» мог бы вполне послужить предысторией к «Восстанию машин». Вторые оба фрагмента, хотя они и далеки друг от друга по своей тематике, включают в себя сходные по психологическому рисунку образы ученых будущего.

«Мятеж машин» Брюсова – одно из первых произведений в жанре антиутопии в русской литературе начала прошлого века.

Жанр антиутопии, как ипзвестно, берет начало в творчестве Дж.Свифта, в его «Путешествиях Гулливера», где при описании фантастических стран выступают всяческие приборы и механизмы. Многие из них будут в процессе дальнейшего развития мировой науки действительно изобретены, а в нашей современности они составляют неотъемлемую деталь как промышленного производства, так и домашнего обихода. Но механизмы и приборы Свифта воплощают не только его гениальное провидение техники будущего, но и опосредованно связаны с «дьявольской машинерией» ада, они – порождение не божественной воли и разума, а дьявольских измышлений. Интересно отметить, что такого рода механизмы отразились и в изобразительном искусстве Средневековья и Ренессанса, в частности в живописи Иеронима Босха и гравюрах Жака Калло. Они могут напоминать на картинах Босха как чудовищные музыкальные инструменты, которые используются как орудия пыток, так и космические аппараты. «Мятеж машин» был создан в 1915 году, в разгар Первой мировой войны, когда впервые были применены отравляющие вещества, самолеты-бомбардировщики и танки – как результат развития научно-технической мысли, полностью дегуманизированной и обособленной от жизненных потребностей человека. В примечании к отрывку Брюсов пишет: «В наши дни, когда наши противники значительнейшую долю своих упований основывают на *техническом превосходстве* Германии, может быть, не столь несвоевременной покажется фантастика, пытающаяся олицетворить технику. Та пропасть, в которую ведут крайние выводы германского символа веры, – вот то темное и грозное видение, проносившееся перед воображением автора, клгда он обдумывал излагаемую здесь невероятную историю» [Брюсов 1976:100]. Повествование ведется в сухом, лишенном эмоциональной окрашенности стиле хроники, который только изредка нарушается проявлениями резко отрицательной оценки происходящего, выдающей позицию автора. Так, технический прогресс XIX века обусловлен «каким-то безумием», охватившим людей, стремящихся «удесятерить и утысячерить свои силы через посредство машин». Изобретательство становится почти поголовным, все стремятся

улучшить уже имеющуюся технику, но это приводит к двум роковым результатам: природа оказывается полностью подчинена технике, и во власть технике попадает постепенно все человечество. Все в мире унифицируется, человек, не нуждающийся в физическом труде, становится слабым и пассивным, его роль сводится к вычислениям и управлению техникой, которая, как это прочитывается между строк или следует из исторического контекста, легко может выйти из повиновения и начать уничтожать своих создателей. Хотя автор не говорит прямо о крупной техногенной катастрофе или о самой войне, но события, о которых должна пойти речь после такого вступления, явно должны будут носить трагический глобальный характер.

Фрагмент «Восстание машин» написан от лица человека, ставшего жертвой «чудовищных событий» – агрессии ожившей техники. Он потерял всю свою семью, стал инвалидом, и теперь пишет в своих мемуарах о первых днях восстания машин. Вся жизнь людей в огромном городе Октополе была связана с техникой, труд человека сводился к минимуму по ее обслуживанию, а медицина, транспорт, индустрия развлечений находились в ведении машин. Так, незаметно для себя, человек превратился из создателя машины в ее раба или даже в ее придаток, бессильный перед ее бездушной мощью. Город был разделен на «машинные районы» – «фемы», соединенные с центром, электрической станцией. И машины легко использовали эту организацию, чтобы превратить все служившие человеку приборы и механизмы – от телефонов до лифтов и автомобилей – в орудия для его уничтожения. Этот небольшой фрагмент создает удивительное ощущение реальности всего происходящего, Рассказчик, переживший трагедию гибели семьи и ставший свидетелем гибели всего населения города (об этом прямо не говорится, но это вычитывается из контекста), пытается понять причины катастрофы, он вспоминает, что некоторые ученые предупреждали о подобной опасности, но люди, очарованные великими возможностями технического проогресса, не принимали всерьез их предупреждений [Брюсов 1976:95].

Фрагмент «Торжество науки. Записки посещения Теургического института» не увидел свет при жизни автора. Написанный в 1918 году, он оставался в его архиве и был опубликован в двенадцатом номере журнала «Техника молодежи» в 1963 году, а затем в 1992 году в журнале «Фантастика и наука», с послесловием С.Гиндина (заметим, что это время оттепели и перестройки, когда были ослаблены требования пиетета к обитателям Мавзолея!). Фрагмент представляет гротеск, основанный на реальных научных поисках нарождающейся советской науки, стремящейся осуществть самые невероятные проекты – в том числе и воскрешение мертвых. Здесь Брюсов использует научные идеи Н.Ф.Федорова, который считал «воскрешение отцов сыновьями» «едва ли не главной миссией человечества» Теургический институт – учреждение, сверх всякой логики засекреченное, – занимается таким воскрешением. Директор института и Ассистент исполнены сознания своей избранности и вседозволенности, которые дают им их высокая миссия и превосходство над «полуобразованной массой». Зловещие фигуры Директора и его ассистента, с одной стороны, напоминают гротескные образы ученых-филистеров в прозе Э.Т.А.Гофмана, с другой же, как бы предшествуют тем «деятелям» европейской науки, которые проводили ужасные опыты над живыми людьми в гитлеровских концентрационных лагерях. Рассказчик, давший себе слово ничему не удивляться, (иначе ему придется в ужасе бежать из Института!) становится свидетелем вокрешения трех выдающихся личностей прошлого, но уже само соседство Гегеля (1770-1831) с великой куртизанкой Нинон Ланкло (1616-1706) и Иудой из Кариота (1 век от Р.Х.) представляет внешнее проявление гротеска, лежащее в основе всех структурных пластов повествования. Все трое воскрешенных – аморфная масса, из которой выступают голова и руки, – явно испытывают ужасные страдания и могут только просить есть. Увидев все это, повествователь предлагает Директору Теургического института организовать новый отдел – «Отдел приема прошений от тех лиц, которые заживо, пожелают поставить условием, чтобы Теургический институт никогда не восстанавливал бы их своими

методами. Я, по крайней мере, буду первым, кто подаст такое заявление. Убедительно прошу вас – меня научными методами не воскрешать!» [Брюсов 1992:148]. В этом небольшом фрагменте Брюсов в гротескно-фантастической форме отражает крайне важный аспект научно-технического прогресса – необходимость его сообразования с этическими нормами и принципами гуманизма, с необходимостью защищать права всякой личности, даже если она уже давно не принадлежит к миру живых, и отсюда же исходит право на жизнь как любого отдельного государства, так и всего человечества. Исторические личности в рассказе представляют все человечество – пусть в таком гротескном сочетании. Как отмечает Гиндин, «Торжество науки» – это реплика в диалоге современников о целесообразности и возможности воскрешения» [Гиндин 1992:151]. Внутренний пафос этого небольшого фрагмента направлен на защиту этической стороны любой науки, и это ставит его в один ряд с такими крупными произведениями мировой литературы, как «Жизнь Галилея» Бертольда Брехта и современными романами об ученых («Измерение мира» Д.Кельмана).

Во фрагменте «Первая междупланетная экспедиция» используются фиктивными издателями страницы из дневника одного из ее участников, «товарища Уильяма Джемса Морли». Двое других членов экипажа эфиронефа – космического корабля (это название появится, как известно, значительно позже) - погибли на Марсе, Морли – во время спуска космического корабля на поверхность Земли. Фрагмент был опубликован впервые в 85 томе «Литературного наследства». На наш взгляд, наиболее интересная сторона повествования – это конфликт участника экспедиции Уильяма Морли с ее командиром Уилем. Морли показан как умный и проницательный человек, не скрывающий в дневнике своих слабостей – чувства страха при посадке, когда очень велика была возможность катастрофы, интереса к жизни на планете Марс. Уиль обрисован как партийный функционер (хотя об этом и не говорится открыто), он больше занят внешним эффектом своих речей и поступков, чем настоящим руководством экспедицией и управлением кораблем. И именно из-за его некомпетентности и ошибок

происходит жесткая посадка на поверхность Марса, чуть было не стоившая жизни третьему члену экипажа – Крафту, а затем и гибель Уиля и Крафта. Товарища Морли раздражает «манера говорить Уиля, совершенно излишняя точность его слов, напоминающая элементарный учебник арифметики... Какие нелепости говорит этот человек, выдающий себя за ученого физика!» [Брюсов 1976:112]. Здесь Брюсов, общавшийся с учеными и имевший представление о состоянии российской науки в начале 20-х годов, как бы предсказывает появление нового типа ученого-функционера, который сыграет роковую роль не только в науке, но и в судьбе многих истинных советских ученых.

Подводя итоги, отметим, что Брюсов не только является первооткрывателем жанра научной поэзии в советской литературе, но и в своей прозе предваряет появление научной фантастики, рассказов с антиутопической проблематикой и тематикой предвидения космических путешествий. Но если в научной поэзии Брюсова достаточно сильны оптимистические настроения, то в его прозе отражаются его предчувствия, основанные на опыте ученого-историка, грядущих конфликтов человека и машины, вселенских катастроф, а также трагических коллизий в дальнейшем развитии мировой науки. И в этом, возможно, одна из причин, что все четыре проанализированных нами прозаических фрагмента достаточно поздно увидели свет.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Земная ось // Блок А. Собр.соч. В 8 т. Т.V. М.-Л., 1962.
2. Брюсов В.Я. Собр.соч.: В 7 т. Т.III, IV. М., 1974.
3. Брюсов В.Я. Предисловие к неосуществленному сборнику стихов «Planetaria» // Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т.85. М., 1976.
4. Брюсов В. Мятеж машин // Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т.85. М., 1976.
5. Брюсов В. Первая междупланетная экспедиция // Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т.85. М., 1976.

6. Герасимов К.С. Научная поэзия Валерия Брюсова // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван. 1963.
7. Гиндин С. Таинство смерти и соблазн воскрешения // Фантастика и наука. Вып.25. М., 1992.
8. Гуревич А.Я. Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. М., 1990.
9. Давтян С.С. Серебряный век как феномен синкретической культуры // Актуальные проблемы литературы и культуры. Ереван. 2011.
10. Дубровкин Р. Рене Гиль и Валерий Брюсов // Рене Гиль – Валерий Брюсов. Переписка 1904. 1915. СПб., 2005.
11. Либинзон З.Е. Фауст в восприятии и в изображении В.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
12. Орсье Ж. Агриппа Неттесгеймский. Знаменитый авантюрист XVI в. Критико-биографический очерк. М., 1913.
13. Рабле Ф. Гаргантюа и Пантагрюэль. М., 1991.
14. Сабанеев Л.Л. Декаденты // Московский Парнас. М., 2006.
15. Семенова С.Г. Преобразование мира в поэзии 20-х годов // Семенова С.Г. Преодоление трагедии. М, 1989.
16. Чижевский А.Л. Вся жизнь. М., 1974.
17. Фантастика и наука: гипотезы и прогнозы. Вып. 25. М., 1992.

АЙВАЗЯН М.К.
Ереванский государственный университет

ФОЛЬКЛОР В ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В.Я.БРЮСОВА

Прекрасный знаток русского и мирового фольклора, Брюсов высоко оценивает его идейно-художественное значение, воспринимая как путь к познанию народной стихии, возможность проникнуть в «заповедные тайники народной души». «В созданиях народной поэзии мы непосредственно соприкасаемся с самой стихией народа» [Брюсов 1975:269], – отмечает поэт. Неоднократно подчеркивает он и высокую значимость народной поэзии в становлении национальных культур: «Народная поэзия всех великих народов представляет создания исключительной художественной ценности. Магабхарата, поэмы Гомера, древнегерманские сказания, наши былины, песни и сказки – все это драгоценности человечества, которые все мы обязаны беречь благоговейно» [Брюсов 1975:269].

Как критик и историк литературы, Брюсов неоднократно затрагивал вопросы теории фольклора, его художественной специфики, его роли и места в современной поэзии. Так, он отмечает «соборность», «коллективность» народной поэзии, высокую художественную форму и содержание его образцов: «… они были приняты и обточены океаном народной души и хранят в себе явные следы его воли», «чудом творчества, воплощенной, затаенной в мерных словах поэмы или песни» [Брюсов 1975:269]. Отсюда те высокие требования, которые он предъявлял любому поэту, обращавшемуся к фольклорному материалу. Брюсов намечал два пути использования фольклора: либо «воспользоваться им как материалом, который надо переплавить для иных созданий», либо, «восприняв самый дух народного творчества, постараться внести художественную стройность в работу поколений, поэтически осмыслить созданное бессознательно, повторить работу давних певцов, но уже во всеобладании могучими средствами современного искусства» [Брюсов 1975:274]. Исходя из подобного понимания специфики

взаимодействия фольклора и литературы, Брюсов в своих рецензиях и статьях оценивает деятельность ряда поэтов, обращавшихся к народной поэзии. Так он пишет «Предисловия» к сборникам стихов А.М.Добролюбова, Н.Клюева, рецензирует книги Н.Клюева «Песнослов», «Братские песни»; «Ярь» и «Перун» Городецкого; пространный отзыв о книге Бальмонта «Жар-птица»; приветствует появление сборника Ал.Толстого «За синими реками» и т.д.

Как известно, во второй половине 90-х годов Брюсов систематически и углубленно изучает русское стихосложение, начиная, естественно, с народно-поэтического стиха, намереваясь написать «Историю русской лирики», показать в ней значение разных эпох и каждого отдельного поэта, тщательно проследить развитие поэтической формы и стихотворной техники. Как отмечает Э.С.Литвин, в архиве Брюсова хранятся обильные выписки «красивых мест» из русских былин по сборнику А.Ф.Гильфердинга [Литвин 1962:141].

Анализ своеобразия русского былинного стиха дан Брюсовым в 1900 году в «Предисловии» к книге стихов А.М.Добролюбова, в котором, мельком коснувшись стихотворной техники поэта, излагает собственные мысли о русском народном стихе, прежде всего – былинном: «Разве не естественно поставить выше авторитета великих русских писателей пример народа, который веками раздумывал, как бы поскладнее сложить песни, и, конечно, знал дух русского языка, им самим созданного». И тут же уточняет: «Мне кажется, что ни в одном стихосложении не выразилась так ясно самая сущность стиха, как именно в былинном складе, в стихе наших сказителей. Стихи в былинах обычно равны между собой. За стопу (за образ) считается не непременно слово, а вообще целостное понятие (океан-море, тугой лук и т.д.) [Брюсов 1900:12].

Взгляды Брюсова-критика и теоретика на фольклор складывались из его рецензий на отдельные сборники стихов, в которых чувствовалась фольклорная стихия. Так в «Предисловии» к сборнику стихов Н.Клюева «Сосен перезвон» он сравнивает его стихи с «диким, разросшимся лесом», без внутреннего плана, где «поджидает на каждом шагу

неожиданность»; они представляются похожими на искривленные стволы – им присуща «своеобразная красота, внутренний огонь, горевший в душе поэта, идущий из русской народной словесности» [Брюсов 1911:9].

Оценивая сборник «Братские песни», в котором, наряду со слабыми стихами, поэт представляет «образы подлинной религиозной поэзии», Брюсов отмечает, что «то, что давалось коллективному творчеству некоторых общин наших сектантов, выражено у г. Клюева в порыве личного, индивидуального вдохновения и окрылено стихом, часто совершенным, иногда сделанной умелой и искусной рукой» [Брюсов 1907:26]. Приветствует Брюсов и «некоторую нелитературность его речи», оказавшуюся «как нельзя более к месту в этих духовных стихах», которым и подобает говорить «бесхитростным, народным говором». «Песнослов» же разочаровал Брюсова, ожидавшего после первых сборников поэта, что тот выйдет «из узкого круга своих наблюдений», но его надежды не оправдались: «Картинки северной природы, пересказы духовных книг, изредка – подражания частушкам», «все – пропитанное религиозным пафосом в духе нашего раскола, вот – поэзия «Песнослова» [Брюсов 1921:64].

Другая тональность звучит в рецензии на сборник Ал.Толстого «За синими реками», в которой, отмечая как достоинство – умение писателя «на какое-то бессознательное проникновение в стихию русского духа», умелое пользование выражениями и оборотами народного языка, присказками, прибаутками, способствующими созданию определенного склада речи и стиха, в результате, по мнению Брюсова, автор представил «не подделку народной песни, но ее пересоздание в условиях нашей, «искусственной поэзии», чего не смогли сделать Вяч.Иванов, К.Бальмонт, С.Городецкий [Брюсов 1911:230]. Но в то же время, услышав ярильские стихи С.Городецкого, Брюсов напечатал их в цикле «Симфония» в «Весах», назвав их «самой интересной книгой сезона» [Брюсов 1907:83].

В том же году Брюсов пишет рецензию на «Ярь» С.Городецкого, в которой с глубоким пониманием истинно новаторского увидел в стихах молодого поэта примечательное

явление в литературной жизни. Он писал, что «в книге Городецкого увлекает мощь смелого взлета, юношеская дерзость обещаний, новизна песен, запетых на свой лад». Брюсов подчеркивает новизну темы, ее оригинальную разработку, отмечая, что «господствующий пафос «Яри» – переживания первобытного человека, души, еще близкой стихиям природы. Ядро книги образуют те поэмы, в которых выступают образы славянской мифологии и старорусских верований, где оживают "сестрицы-водяницы, леший брат, огневки"». К наиболее удавшимся местам Брюсов относит «переложения раскольничьих песен, которые своим примитивным религиозным духом близки к глубокой дохристианской старине. Эти стихи интересны по чувствам, по языку, по приемам творчества». Подытоживая свои оценки сборника Городецкого, Брюсов выражает надежду, что молодой поэт «дал большие обещания и приобрел опасное право – быть судимым в своей дальнейшей деятельности по законам для немногих» [Брюсов 1975:332].

Пристально следя за Городецким, Брюсов пишет рецензию на следующий сборник стихов поэта «Перун», в котором видит значительную разницу между «Ярью» и «Перуном»: «…лучшие стороны дарования С.Городецкого представлены в «Перуне» слабее, а более слабые везде первенствуют. В «Перуне» гораздо меньше стихов, в которых выразилась та таинственная стихия духа, которая составляет всю силу Городецкого, но зато во многих произведениях видно «стихийничанье», намеренное и фальшивое» [Брюсов 1975:334].

Говоря о форме, критик отмечает, что «в области формы, во власти над своим стихом С.Городецкий сравнительно со своей первой книгой не сделал никаких успехов, а скорее даже пошел назад». Если в «Яри», по мнению Брюсова, он «иногда достигал большой силы простотой и безыскусственностью стиха, в «Перуне» их заменила небрежность и грубость». В названной рецензии Брюсов сравнивает «Перуна» С.Городецкого с «Жар-птицей» Бальмонта, отмечая при этом, что «С.Городецкий относится к народной поэзии осторожнее, чем Бальмонт» [Брюсов 1975:333].

На сборник К.Бальмонта Брюсов отзывается рецензией, в которой с наибольшей глубиной раскрылись его эстетические взгляды, особое отношение к народной поэзии, своеобразный объем и формы взаимодействия с фольклором. Так он считает, что К.Бальмонт в «Злых чарах» и «Жар-птице» сродни тем поэтам, «которые стараются подделаться под склад русской народной поэзии»; в стихах Бальмонта «хороши лишь те места», которые поэт «щедрою рукою (не слишком ли щедрою?) позаимствовал целиком из подлинных народных песен, все же остальное – самые грубые подделки под народность,в которых русская стихия заменена условными словечками «солнце-красно», «море-океан», «чисто-поле» и т.д.» [Брюсов 1975:26].

Брюсов-критик, имеющий свою точку зрения на народное словесное творчество, пользуется случаем еще раз подчеркнуть его высокую эстетическую ценность; не случайно он обращается к истории взаимодействия фольклора и литературы, с удовлетворением отмечая, что прошло время «посягательств на чужую личность, на великую «соборную» личность народа». К сожалению, «Жар-птица» Бальмонта – это «посягательство», «нехудожественное восприятие народной поэзии, это своего рода «прихорашивание былин, их приспособление к требованиям «современного вкуса». По мнению Брюсова, Бальмонт вольно обращается с былинным текстом, «одевает в рифмованные стихи», выбрасывает «подробности», вставляет в былины «изречения современной мудрости» – в результате чего Илья Муромец и Садко Новгородский «так смешны и жалки» в «сюртуке декадента».

Можно не соглашаться с брюсовской оценкой «Жар-птицы» Бальмонта, но поражает глубокое знание былинного эпоса, специфики былинного стиха. Брюсов отмечает своеобразие народной поэзии, чуждающейся рифмы, пользующейся «созвучием только в исключительных случаях». Особо «сложен былинный стих», поразительно подходящий для длительного и спокойного эпического повествования»: «хореический по своему строению, этот стих более, чем на правильное чередование ударений, обращает внимание на

равновесие образов и потому, по справедливости, называется «смысловым стихом» [Брюсов 1975:270].

В примечании Брюсов указывает на свою статью «О русском стихосложении», предпосланную к «Собранию стихов» А.Добролюбова, в которой дан анализ особенностей былинного стиха. Продолжая развивать свои представления о формах обращения к фольклорным источникам, Брюсов считает возможным «создать новую форму сказки», как Пушкин, но не соглашается с Бальмонтом, который, «подражая в общем складу былинного стиха», приглаживает его «свободное течение», сводя его «чуть не к правильному хорею», навязывая «ненужную и надоедливую рифму». «Поступать так, – резюмирует критик, – «значит искать этот стих, надевать кольца из сусального золота на гранитные колонны». Еще раз подчеркнем, что такая резкая оценка Брюсовым сборника Бальмонта вызвана его эстетическими взглядами, определяющими формы взаимодействия литературных произведений с фольклором. Блестящий знаток народной эпической поэзии, сопоставляя былинные тексты с бальмонтовскими, не соглашается ни с трактовкой былинных героев, ни с формой передачи текстов. Так, недоумение у критика вызывают данные Илье Муромцу характеристики: «тайновидец бытия», «вознесенный глубиной и вознесший лик»; «Илья, пройдя русскую землю, предал свой дух Полярной звезде» и т.д.

Противоположной точки зрения придерживается Блок в своей статье «О лирике», считающий, что «Жар-птица» – важный этап в творческой эволюции Бальмонта: это произведение нужно «прилежно изучать», тогда в нем откроются «новые чудеса» [Блок 1962:139]. К этим новым чудесам» он относит огромное влияние фольклора на поэтический мир поэта. По мнению Блока, появился поэт с новой «певучей силой», поэт, отличающийся от всех непомерным богатством слов и напевности». «С этой книгой надо выходить во чисто поле и там петь ее песни на все четыре стороны света», – подчеркивает Блок.

В отличие от Брюсова, Блок воспринимает образы богатырей как «чудеса»: Вольга – «это чарый волхв и кудесник»; Илья – «один из сильнейших вдохновителей» поэта. Былинные

герои в трактовке К.Бальмонта – это новые художественные типы, созданные поэтом, вдохновленным народной фантазией. На наш взгляд, это высшая форма воздействия народного творчества на поэта, когда тот не стилизирует, а создает новый тип художественного творчества. Блок, в отличие от Брюсова, приветствовал соединение принципов «былинной поэтики с причудливым сплетением звуков», в результате чего у К.Бальмонта сложился «неповторимый музыкальный рисунок» [Блок 1962:108].

Так, по-разному, Брюсов и Блок оценивают произведения, созданные под влиянием народно-поэтических источников, позволяющих раскрыть различные грани творческой индивидуальности поэтов. Подчеркнем еще раз позицию Брюсова – критика и теоретика, – приведшую к столь резкой оценке произведений Бальмонта, не принявшего брюсовскую методологию обращения к народно-поэтическим источникам: он «смешал оба способа (предложенных Брюсовым – М.А.), сохранив в отдельных частях подлинную ткань народного творчества, наложил на нее самые современные заплаты; удержав общий замысел отдельных созданий, он произвольно изменил частности; подражая общему складу речи нашей старинной поэзии, он в то же время исказил самое существенное в ее форме» [Брюсов 1975:275]. Вызывает серьезное возражение у Брюсова-критика искажение Бальмонтом «всего склада русского народного стиха», поскольку «для народа предложение и стих в поэзии – синонимы», «каждый стих – отдельная мысль, и каждая мысль – отдельный стих» [Брюсов 1975:271]. Непонимание Бальмонтом этой важной особенности былинного стиха приводит к тому, что он «отрезает конец стиха, связывает его со следующим», что приводит к его искажению: «рифмованный стих, с первого взгляда так похож на былинный стих, слабее, водянистее, менее звучен и менее красив». И если «стихи былин остаются в памяти, как вечные формулы, стихи Бальмонта невозможно заучить наизусть, потому что нет в них внутреннего самооправдания». Общая оценка Брюсова такова: «Вся «Жар-птица» представляет собою какую-то чересполосицу,

мучительно, дисгармонически чередуются со стихами ультрамодернистическими» [Брюсов 1975:273].

В рассмотренных статьях и рецензиях Брюсов выступает скорее как филолог-ученый, теоретик стиха, чем поэт. Отдельные жанры народной поэзии интересуют его как определенный стиховедческий тип. Так в своих «Опытах по метрике и ритмике» он имитирует склад народных песен: «Да притихнут щекоты славие», колыбельные песни, частушки. Задачей «Опытов», наряду со «Снами человечества», было представить «все формы, в каких облекалась человеческая лирика»; эти «формы» были не только формами поэтического мышления или эмоций, но и формами стиля и стиха. В «Предисловии» («Ремесло поэта») Брюсов отмечает, что будущему поэту необходимо знать технику поэзии.

Мы не будем подробно останавливаться на содержании статьи Брюсова, отметим только, что, говоря о метрике, он подчеркивает, что метрика у всех народов разная: «… народная русская поэзия (былины, песни) пользовались стихосложением смысловым, основанном на счете значащих образов в стихе» [Брюсов 1974:462]. Тоническое стихосложение «наиболее отвечает свойствам русского языка»; силлабическая же метрика «весьма неудобна», доказательством чему, по Брюсову, являются «неудачные попытки всех слагателей русских виршей XVII и XVIII вв. [Брюсов 1974:463].

Брюсов имитирует склад народных песен, частушек, отмечая в примечании: «Русское древненародное стихосложение основано на числе образов (значимых выражений) в стихе. Склад новых народных песен (частушек) – почти тонический, но со смелыми ипостасами, анакрусами, синересами и т.д., переходящий иногда в склад двух- и трехдольников» [Брюсов 1974:535]. Для подтверждения своих наблюдений он создает народные песни: колыбельные, частушки, лирические.

Да притихнут щекоты славие,
Да примолкнут говоры галичьи,
Да не грают вороны черные,
Да сороки не стрекочут, пестрые!
Т.3. С.493.

Кто пришел кто стоит
Там у притолоки?
Кто кивнул головой
Там из сумрака?
Это – сон, он пришел
Да за дитяткой.
Спи, мой милый, усни,
Я баюкаю…
Т.3. С.494.

Теоретические и критические взгляды Брюсова подпитывались глубоким интересом поэта к народному творчеству. Как отмечает Э.Литвин, «первые отзвуки фольклора появляются в творчестве Брюсова в 1898-1899 г.г., когда поэт начинает преодолевать надуманную экзотику и нарочитую подражательность в его ранних сборниках». На наш взгляд, причина не только в этом, а скорее всего – в общей тенденции символизма с его тяготением к народно-поэтическому творчеству, в частности, к архаическому славянскому фольклору. Эти «отзвуки» отразились в стихотворении «Сказание о разбойнике». Горький особо его выделил как «очень значительное как по содержанию, так и по исполнению… в нем прекрасно выдержан народный склад речи и наивность творчества» и «вполне заслуживает быть отличительным как вещь оригинальная и даже крупная» [Т.I.С.603]. В произведении нашло отражение русское праведничество: разбойник, приобщившись к святому монастырю, покаявшись, стал «подвижником»:

Стал разбойник подвижником,
Надел вериги тяжелые.
По всей земле прославился подвигами.
Т.1. С.270.

В стихотворении выдержана ритмика, художественно-изобразительные средства духовных стихов.

В духе народных эпических песен написано стихотворение «О последнем рязанском князе Иване Ивановиче» – неслучайно

на обороте автографа рукой Брюсова приписано: «Народная поэзия – это сокровищница народной души, где хранятся ее лучшие драгоценности, ею самой созданные и ей особенно дорогие» [Т.I. С.593].

Ой, вы струночки-многозвончаты!
Балалаечка многознаечка!
Уж ты спой нам весело
Свою песенку,
Спой нам нонче ты, нонче ты, нонче.
Т.I. С.259.

Отметим, что стихотворение включено в цикл «Любимцы веков», где, по словам Брюсова, «везде мое я». В этом же цикле и «Разоренный Киев» – обращение к страшному событию – разрушение Киева ханом Батыем в 1240 г. В произведении звучит боль поэта, слитая с болью русского эпического певца о событиях тех лет:

Всю ночь бродили мы, отчаяньем объяты
Среди развалин тех, рыдая о былом…
Т.I. С.159.

Брюсов, как и все символисты, в 900-е годы обращается и к архаическому, ритуальному фольклору, связанному с магией слова и действия, но, в отличие от них, этот интерес был временным и отразился в немногих произведениях: «Коляда», «Детская» и т.д. Обращения в «Коляде» к стихиям природы (Солнцу, Утренней звезде, Месяцу, Радуге, Звездам) представлены в духе древнего миросозерцания:

Люди добрые, солнцу красному,
Лику ясному,
Поклонитеся, улыбнитеся
Распрекрасному.
Пробудись, земля сыра!
Ночи минула пора!
Вышла солнцева сестра!
Т.I. С.210.

В «Детской» символически выражены пережитки архаических представлений о земле и небе, жизни и смерти с подлинными мотивами игровых «считалок и молчанок»:

Раз, два, три, четыре, пять
Бегом тени не догнать,
Слово скажешь, в траву ляжешь,
Черной цепи не развяжешь.
Снизу яма, сверху высь
Между них вертись, вертись.
Т.I. С.283

В раннем творчестве поэта мы встречаем реминисценции, аллюзии из архаического фольклора: «ночь, охотник с верным луком», «слова магических заклятий заветных слов не разорвут», «любовь – огневая стихия», «яростные птицы с огненными перьями» и т.д. В «Вечеровых песнях» Брюсов обращается к магии древнеславянского восприятия природы:

Полмира, под таинством ночи,
Вдыхает стихийные чары
И слушает те же напевы
Во храме разверстых небес.
Т.I. С.371.

Использует поэт и фольклорные образы, выполняющие разные функции. Так в «Закате» фантастический персонаж способствует созданию импрессионистического пейзажа:

Видел я над морем серым
Змей-Горыныч пролетал,
Море в отблесках горело,
Отсвет был багрово-ал.
Т.I. С.169.

Образами-символами в ряде случаев служили былинные богатыри, которые символизировали «вечные, неизменные устои бытия», поэта привлекает «их философская глубина и поразительная устойчивость, способность проходить через века и поколения»:

Колеблются нивы от гула,
Их топчет озлобленный бой…
И снова безмолвно Микула
Взрезает им грудь бороздой.
Т.I. С.460.

В цикле «В родных полях», рисуя бескрайние просторы России, ее утреннюю тишь, родные цвета, лесные тропинки, он обращается к образу былинного богатыря Святогора, воплощающего мощную силу русского человека. В стихотворении «Святогор» поэт противопоставляет роковую неизменность вечной природы «мгновенности жизни поющего песни человека».

Не так же ль квакали лягушки
И был зазубрен дальний бор,
Когда надменно чрез верхушки
Шагал тяжелый Святогор?

Т.II. С.277.

Но былинные герои Брюсова не отражают поэтическое «философское кредо» поэта, как у Бальмонта, они скорее всего выполняют «служебную роль». Так при имитации былинного стиха он обращается и к Святогору, и к Волхву, и к Садко.

Высоко, высоко до поднебесья,
Глубоко, глубоко до морского дна
Кто, богатырь, сошел во глубь земли,
Кто ведун, возлетел во облака?
Чудеса вместил в себя божий мир,
Уж сказать, ни спеть, что на свете есть.

Т.III. С.494.

Остановимся на стихотворении «У земли», где Брюсов использует для передачи оттенков чувств, мыслей ряд поэтических иносказаний, заимствованных из фольклора. В частности, песенное обращение к «матери-земле»:

Помоги мне, мать-земля!
С тишиной меня сосватай!

Человек – сын Земли: «Я – твой сын, я тоже прах». Используя символику обручения со смертью («обручишь меня – с могилой»), Брюсов воссоздает обреченность человека, оторванного от живительных истоков матери-земли.

Ты всему живому – мать,
Ты всему живому – сваха!

Т.I. С.277.

Бальмонт писал об этом стихотворении: «… в его красиво-покорных строках звучит чувство, слишком больно знакомое каждому, кто хочет от жизни безмерности, Красоты и вольности, но силой тупого проклятия прикован к навязанной его сознанию убогой действительности» [Т.I.С.608]. Все вышесказанное свидетельствует о том, что Брюсов, как и другие символисты, в ряде случаев обращался к мифам, легендам, фольклорным образам (большей частью мировым). При этом он возводил мифологичность к самой природе художественного слова, усматривая в мифе высшую эстетическую или даже сверхъестественную ценность.

Наряду с отражением «души человечества» в «безыскусственных песнях первобытных племен», в том числе и славянских, Брюсов создает и образы славянской демонологии: «Друзья» (1909), «Черт и ведьма», «Плохо приходится старому Лешему» (1913), подчеркивая в этих образах «народность русской поэзии». Леший, Домовой представлены как живые существа со своими обыденными занятиями: Леший «бороду почесывает», «уши у него топорщатся», «палку новую кремнем обтесывает», «сидит морщится»; «Домовой идет к нему в гости», жалуется на свое житье-бытье: «а я стар стал, жить устал: нет бывалого простора». Юмором пронизан «Черт и ведьма». Вот портретная характеристика Черта: «косолапый», «лысый», «голос – точно бьют в жестянку», «морда – хуже песьих морд». Ведьма также представлена в человеческом образе:

Да и ведьма тож не промах:
Чертей слово, баба – два.
Лапы гнутся, как в изломах,
Точно дыня голова.
Т.II. С.371.

Между ними начинается ссора:

Ругань, крики, визги, на-кось!
Сбилось тут до десяти
Ну, такая вышла пакость,
Хоть оглобли вороти.
Т.II. С.371.

В иной тональности написано «Плохо приходится бедному Лешему», в котором «горемычный Леший» жалуется Домовому, что ушла в прошлое их счастливая жизнь: «всюду фабрики», «в комнатах лампы горят, как глаза», поэтому им придется вернуться в «леса». Комментируя это стихотворение, Э. Литвин, (на наш взгляд неправомерно), подчеркивает, что «на фоне символистских стихов и сказок, в которых господствовало умиленное любование мифотворчеством и усердно размножалась и воскрешалась всякая чертовщина, трезвый подход Брюсова особенно заметен» [Литвин 1962:141].

Итак, народно-поэтическое творчество – одна из важнейших составляющих всей эстетической системы поэта. Блестящее знание текстов многих жанров фольклора (былин, исторических и лирических песен, частушек и т.д.), теоретическое осмысление и практическое воспроизведение своеобразия русского народного стиха, обработка различных как по содержанию, так и по ритмике и размерам фольклорных произведений – свидетельство глубинного постижения Брюсовым устной народной словесности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В VII т. Т.I, II, III, VI. М., 1973-1975.
2. Брюсов В.Я. О русском стихосложении // Добролюбов А.Н. Собр. стихотворений. М., 1900.
3. Брюсов В.Я. Предисловие // Клюев Н. Сосен перезвон. М., 1912.
4. Брюсов В.Я. Сегодняшний день русской поэзии // Рус. мысль. 1907. N7.
5. Брюсов В.Я. Новые сборники стихов // Рус. мысль. 1911. N2.
6. Брюсов В.Я. Новые сборники стихов // Весы. 1907. N2.
7. Брюсов В.Я. Библиография. Н.Клюев // Художественное слово. Кн.2. М., 1921.
8. Блок А. Собр. соч.: В VIII т. Т.5. М.- Л., 1962.
9. Литвин Э.С. Валерий Брюсов и русское народное творчество // Русский фольклор. Материалы и исследования. Т.VIII. М.,-Л., 1962. С.141.

ДАНИЕЛЯН Э.С.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова

В.Я.БРЮСОВ В 1916 ГОДУ: ИЗВЕСТНЫЙ И НЕИЗВЕСТНЫЙ

Для армянских исследователей и читателей 1915-1916 годы в жизни Брюсова связаны в основном с его работой над антологией «Поэзия Армении». Этот титанический труд в значительной степени оценен и в Армении и в России, но при этом возникла ситуация, когда все остальные аспекты его творчества этих лет остались в тени. Так, ни в монографии Д.Е.Максимова, ни в работах С.И.Гиндина, как и других крупных брюсоведов, практически нет анализа и освещения этого периода его жизни и творчества. В 1916 году увидел свет сборник стихотворений «Семь цветов радуги», куда вошли произведения, написанные в 1912-1915 гг., однако мы не будем оценивать этот сборник, который нуждается в современном осмыслении и интерпретации. Заслуживает внимания тот факт, что в те же самые месяцы, когда создавалась «Поэзия Армении», Брюсов одновременно работал над подготовкой к изданию других сборников национальных литератур, из числа которых в свет вышли «Сборник латышской литературы» и «Сборник финляндской литературы». В этот же период поэт принимал активное участие и в «Еврейской антологии». Создание сборников национальных литератур проходило в очень сложной общественной обстановке, в годы участия России в I Мировой войне. Организация переводов для всех этих сборников не была легким делом. Работа над новыми сборниками национальных литератур не сопровождалась таким творческим подъемом, как работа над «Поэзией Армении», но это была осознанная, целенаправленная деятельность.

Широкая осведомленность, знание особенностей латышской литературы, а также личные контакты Брюсова с латышским писателем В.Эглитисом (который с 1904 года помещал в «Весах» обзоры латышской литературы), помогли Брюсову составить поэтический отдел «Сборника латышской

литературы». В этой книге особое место было отведено творчеству Яна Райниса, помещено сорок его произведений и пьеса «Золотой конь». Почти все произведения переведены Брюсовым, уровень этих переводов высоко оценивался как в период их публикаций, так и в современной критике. Известно, что сам Ян Райнис доверял свои произведения для перевода только Брюсову. В сборник вошли переводы Брюсова произведений и других видных представителей латышской поэзии: Аспазии, А.Пумпура, Я.Порука, И.Акуратера, Фаллия. Некоторые переводы Брюсов печатал под псевдонимами – В.Спасский, В.Бакулин. Характерная особенность брюсовского отношения к поэзии переводимых литератур – это особое внимание к народной поэзии. Так, в «Сборник латышской литературы» включены латышские народные песни в переводе Брюсова (напомним, что и армянская народная поэзия была включена в сборник «Поэзия Армении» по его настоянию).

Если антология «Поэзия Армении» широко рецензировалась в России, то сборник латышской и финской литератур непосредственно в годы после издания не получили отклика на страницах русскоязычной печати. Позже «Сборник латышской литературы» получил адекватную оценку в критике, а «Сборник финляндской литературы» оказался менее замечен, хотя в нем представлены брюсовские переводы более десяти выдающихся финских поэтов. Брюсов апробировал некоторые из этих переводов на страницах газет и журналов: в «Летописи», в «Утре России». Почти во всех переведенных произведениях отразились патриотические мотивы, воспевание Финляндии (Топелиус З. «Имя Финляндии»; Рутенберг И.Л. «Верный сын Финляндии скалистой»; Эркко «Песня Вуоксы» и др.). Предыстория этого сборника была довольна сложной, в подготовке издания большую роль сыграли личные отношения Брюсова и М.Горького. Только благодаря их пристальному интересу к литературам «малых» народов России в тревожные военные годы были изданы сборники национальных литератур «малых» народов России.

Выход в свет «Еврейской антологии», в которой Брюсов представил свои переводы таких выдающихся поэтов как

Х.Н.Бялик, Я.Фихман, Я.Коган, С.Черниховский, очень долго замалчивался, только в 2003 году в журнале «Русская литература» (N2) появилась публикация Э.И.Мазовецкой на эту тему. Нельзя не отметить, что в книге «Неизвестный Брюсов» (Ереван, 2005) полностью представлены републикации сделанных с подстрочника Брюсова переводов с иврита.

Большую часть из весьма многочисленных переводов, опубликованных Брюсовым в 1916 году, конечно, составляют отдельные публикации произведений армянских поэтов, но, вместе с тем, он обращается и к таким именам классиков мировой литературы, как Шекспир, Гораций, Шелли, Габриеле Д'Аннунцио. Если интерес Брюсова к творчеству Г.Д'Аннунцио длился на протяжении ряда лет, то нельзя не заметить, что единственный перевод из Шелли («Озимандия») опубликован именно в этот год.

В этот период, в 1916 году, были изданы также брюсовские переводы отдельных стихов Верхарна и издание его сборника «Собрание стихов» – в 1915 и, дополненное, – в 1916 году. Интерес Брюсова к творчеству бельгийского поэта продолжался на протяжении многих лет, еще в 1906 году он издал свои переводы поэм Верхарна отдельной книгой [Верхарн 1906]. Он перевел не только отдельные стихотворения Верхарна, но и его поэмы и крупные произведения (трагедию «Елена Спартанская»). В 1916 году Брюсов откликнулся на смерть Верхарна несколькими статьями, в одной из которых он писал: «Это одна из тех смертей, с которыми примириться трудно. Ушел от нас поэт, от которого мы вправе были ждать еще много замечательных созданий» [Брюсов 1917(2):4]. Брюсов считал, что это был не просто несчастный случай: «Верхарна убила война». В статьях, опубликованных в 1916 и в 1917 гг. (в связи с годовщиной со дня смерти) Брюсов пишет не только о творчестве своего любимого поэта, но и воссоздает его облик, подчеркивает его обаяние, одна из статей так и называется – «Обаяние Верхарна» [Брюсов 1916(3):3]. Почти во всех статьях этого года Брюсов вспоминает о его приезде в Москву зимой 1913-14 гг., рисует портрет бельгийского поэта: «пленительный образ невысокого, уже сгорбленного старика, с добродушно-

проницательными глазами <...> с небрежно откинутыми поседелыми кудрями и с большими усами, придававшими какую-то особую ласковость легкой, чуть заметной улыбке» [Брюсов 1916(4):23].

Охарактеризовав поэтические сборники Верхарна, русский поэт замечает, что «европейская критика признает Верхарна "поэтом города", хотя не меньшее право имеет он на наименование "поэта деревни" за свои проникновенные изображения явлений природы» [Брюсов 1917(2):1], а «стихи последних лет жизни Верхарна посвящены вечным мировым вопросам», у него есть и чисто лирические, интимные стихи [Брюсов 1917(2):1]. Брюсов замечает, что в статье невозможно оценить литературное наследие Верхарна, для этого нужны целые тома исследований.

Личные отношения поэтов были очень теплыми (Брюсов упоминает о более 200 письмах за двенадцать лет); Брюсов навещал Верхарна в его доме под Руазеном в одной из бельгийских провинций [Брюсов 1916(5):62]. Он отмечает его «ненасытную любознательность», особенно – желание узнать русскую живопись, иконопись, архитектуру. Брюсов неоднократно посылал Верхарну различные издания по русскому искусству, которые производили на Верхарна большое впечатление. В своих письмах к Брюсову бельгийский поэт, перу которого принадлежат многочисленные публикации о Рембрандте, Рубенсе и др., высказывает свои личные оценки работ русских художников: Билибина, Борисова-Мусатова, Сомова, Врубеля [Брюсов 1917(2):6]. Конечно, в этой статье Брюсов приводит мнения Верхарна и о русских писателях: «В разговорах со мной он восторженно отзывался о Льве Толстом и Достоевском: Тургенев нравился ему гораздо менее» [Брюсов 1917(2):7], а французские стихи Тютчева он встретил достаточно холодно. Из новейшей русской литературы Верхарн близко знаком был с творчеством Мережковского, «очень сочувственно отзывался о Бальмонте». Брюсов отмечает, что Верхарна очень интересовали переводы его произведений на иностранные языки (перевод драмы «Елена Спартанская» он поручил Брюсову), а также сценическая судьба его драм. В этой же статье русский

поэт приводит анализ постановок драм Верхарна на театральных сценах Европы. Брюсов считает, что рецензии Верхарна на переводы своих произведений не «славолюбием», а осознанием «международного и мирового значения своего творчества» [Брюсов 1917(2):3]. Брюсов не замалчивает и обиды бельгийского поэта на академические круги Франции, которые не признавали в Верхарне французского поэта, хотя он всегда писал по-французски.

В статье «Эмиль Верхарн и Московский Литературно-Художественный Кружок» Брюсов постарался осветить все аспекты творческих отношений Верхарна с членами Кружка, по приглашению которых он приехал в Россию, и те особые «причины», по которым члены Кружка «острее многих почувствовали эту общечеловеческую потерю» [Брюсов 1917(6):9]. В этой работе Брюсов подчеркивает, как изменилась жизнь бельгийского поэта в годы I Мировой войны: вынужденный покинуть свой дом, он продолжал читать публичные лекции о совершающейся мировой трагедии, печатать корреспонденции с линии фронта, писал «пламенные поэмы в войне, воздавая честь героям Льежа и Памюра и клеймя преступления германцев». Заслугой Кружка Брюсов считает и то, что благодаря ему «великий бельгийский поэт глубоко и твердо вошел в русскую литературу, ибо его поэзия давно стала знакомой, дорогой и как бы родной русскому читателю» [Брюсов 1917(6):11].

За 1916 год Брюсовым написано более пятидесяти статей и рецензий, в том числе – на театральные постановки, и доклад «Реальные задачи театра». Мнение Брюсова как театрального критика и теоретика условного театра было очень авторитетным для его современников. В.Мейерхольд писал поэту (2/III 1907): «Вы должны отдать частичку себя театру, это будет очень важно для Русского театра, который без кормчего» [Мейерхольд 1976:82]. В статье «Реализм и условность на сцене» (1908) Брюсов заявлял, что «в каждом искусстве есть свой элемент реализма и свой условности», поэтому новый театр должен уметь сочетать в своих исканиях оба эти элемента. Самой интересной из театральных рецензий нам представляется статья о постановке

драмы Д.Мережковского «Будет радость» в Московском Художественном театре (постановщик Вл.Немирович-Данченко, художник М.В.Добужинский, в главных ролях – В.И.Качалов, М.П.Лилина и др.). Брюсов неоднократно писал о поэзии и прозе Мережковского [Даниелян 2004:223], но это единственная его статья о его драматургии, которая, за исключением драмы «Павел I», не пользовалась успехом у критики, считающей его пьесы опытами в жанре «театра идей».

Пьеса Мережковского «Будет радость» вызвала большое количество разочарованных откликов: Вяч.Иванов в своем отзыве отмечает, что Мережковский написал «глубоко унылую и нудную драму», провозгласил к «огорчению зрителя» «объединение между богоискательством и старым народничеством» («Утро России». 1916. 13 февр.); Л.Андреев считает пьесу «бездарной насквозь, нет единой, даже случайной искры... Лжет настойчиво, лжет холодно, нагло и бесстыже» [Андреев 1971:290]. Отзыв Брюсова звучит в унисон с отзывами других рецензентов. В своей развернутой статье [Брюсов 1916(10):2] он писал, что новое произведение Мережковского – «событие в литературе», что «большой писатель» как бы «давал обещание показать если не радость, то пути к ней». Брюсов комментирует все содержание пьесы, подчеркивая, что интрига предсказуема, она «завязывается именно так, как то можно предугадать с самого начала», что драма написана по всем канонам подлинной трагедии, в ней есть все элементы, которые «еще Аристотель считал необходимым для подлинной трагедии», что «действующие лица обрисованы резко и психологически глубоко», но все они представляют типы, традиционные для русской литературы. Сюжет пьесы основан на различии взглядов на мир у «отцов» и «детей». Брюсов спорит с автором и по поводу самой идеи пьесы, считая, что драма – «не верна исторически». По Мережковскому, путь к радости лежит через религию; «радость» в драме не показана и не доказана, «она только обещана». Брюсов оценивает и оформление спектакля («милые и свежие декорации М.В.Добужинского»), и игру актеров Художественного театра (П.О.Массалитинова, М.П.Лилиной, В.П.Качалова и др.), но, как и в 1902 году,

упрекает Художественный театр в том, что на сцене вновь присутствует та же «ненужная правда», против которой он выступал.

Брюсова интересуют постановки пьес не только известных авторов, его рецензии удостаивается и драма малоизвестного С.Шиманского «Кровь» [Брюсов 1916(11):4], поставленная в театре Корша, сюжет которой взят автором из уголовной хроники. Брюсову представляется интересным образ главного героя – Игнатия: это преступник, аферист, но он и «поэт аферы», которого влекут не сами деньги, а «ловкость, сметка, изворотливость», при этом он и сам «доверчив до наивности». Сюжет пьесы запутан, поэтому постановка ее «представляла большие трудности», режиссеру надо было сгладить «несообразности фабулы». Брюсов считает, что ни режиссер, ни актеры не справились со своей задачей: «при чтении драма производила лучшее впечатление, нежели ее представил театр». В этой оценке вновь отразились требования Брюсова к умению театра сочетать элементы реализма и условности [Брюсов 1916(11):4].

В 1916 году от внимания Брюсова не ускользает ни одна интересная постановка, причем его интересуют не только спектакли Художественного театра. Все рецензии он печатает в газете «Утро России», с интервалом в несколько дней. Внимания удостоилась и пьеса В.К.Винниченко «Ложь», поставленная в театре Незлобина [Брюсов 1916(12):5]. Брюсов, как всегда, касается и сюжета пьесы и его реализации, отмечает надуманность замысла этого произведения. Героиня лжет «во спасение», но «ложь Натальи Павловны слишком рациональна», она знает, когда лжет и зачем. Содержание пьесы В.Винниченко – оправдание лжи, что, конечно, не всегда удобно в практической жизни, «жажда правды» доводит Наталью Павловну до самоубийства. Брюсов считает, что образы героев «бесцветны», удачнее – второстепенные действующие лица. Актриса М.Ф.Андреева в основном воплотила образ Натальи Павловны, хотя ей «недоставало разнообразия в игре» [Брюсов 1916(12):5].

Статьи и рецензии Брюсова читались и оценивались до того внимательно, что буквально на следующий день после выхода

этой статьи он вынужден был объясняться по поводу своей ссылки на мнение Канта [Брюсов 1916(13):5). Брюсов напоминает один эпизод из жизни великого философа: в 1793 году, Кант получил грозный именной указ Фридриха Вильгельма, запрещающий в будущем издавать сочинения, подобные его «Религии в пределах чистого разума». Кант дал обещание «впредь совершенно воздерживаться от всякого публичного изложения всего, касающегося религии». Но у себя в бумагах философ записал: «Если все, что говоришь, должно быть истинно, то, тем не менее, человек не обязан гласно высказывать всякую истину». Эту запись Брюсов и использовал в своей рецензии, еще раз подтвердив свой исследовательский интерес к творческому наследию немецкого философа.

Брюсова интересовали пьесы не только русских, но и иностранных авторов. Очередной пример подобного внимания - оценка постановки пьесы Карэн Брамсон в Малом театре [Брюсов 1916(14):7]. Эту пьесу норвежской писательницы Брюсов считает сюжетно очень близкой к пьесе В.Винниченко. В пьесе Брамсон «еще раз – оправдание лжи», которая дает счастье персонажам пьесы. Брюсов считает, что «характеры героев фальшивы, диалоги – риторичны или шаблонны, положения – натянуты». Ему показалось, что артисты Малого театра играли слабее обычного, слишком по-театральному, с условными интонациями, хотя он выделяет игру А.И.Южина, который «дал очень типичную фигуру старика-военного» [Брюсов 1916(14):7].

Театральные взгляды Брюсова выразились не только в рецензиях, но в первую очередь в докладе «Реальные задачи театра», который он прочитал в Камерном театре 8 февраля 1916 года. Доклад вызвал большой интерес в театральном мире, что отразилось и в ряде откликов в прессе. К сожалению, доклад был опубликован в малотиражном журнале «Известия Московского литературно-художественного кружка» (1916, вып. 13, март) и в полном объеме долго не был известен исследователями [Брюсов 1916 (15):5]. Главная цель театра сформулирована Брюсовым однозначно – это его обращенность к народу. Проблема взаимоотношения театра и народа волновала Брюсова многие годы; поэт посвятил несколько статей, написанных в разные годы

(1909, 1915), но наиболее четко он определяет эту проблему в выступлении в Камерном театре: «Театр должен, принужден, по самой своей сущности, быть слитым с определенным движением в обществе»; хотя докладчик понимает, что общество неоднородно, «не представляет собою одну, безразличную массу: оно делится на группы с разными идеалами, с различием художественных вкусов и принципов». Брюсов приходит к выводу, что перед художником стоит необходимость выбора сцены, театр должен иметь свою публику, свой круг зрителей. В рецензиях на это выступление было отмечено, что Брюсов подчеркнул связь театра со всем строем культуры и искусства вообще» (Утро России. 1916. N40. 9 февр.). Он считает, что «театр вне общества невозможен, не существует»; театр может обратиться только к современникам, а не к «следующим поколениям», он «должен иметь свою публику, свой круг зрителей», «театр должен быть кому-то нужен». Брюсов подчеркивает и роль актера в театре: «Как бы ни была умна пьеса, при самой оригинальной постановке без игры актера нет театра».

Как всегда, от внимания Брюсова-критика не ускользают опубликованные книги, тематически связанные с его театральными интересами. Так, одну из рецензий он посвящает переводам И.А.Аксеновым пьес английских драматургов [Брюсов 1916(16):38]. Он считает, что «труд г. Аксенова является весьма желательным», потому что на русском языке существует мало работ об английских драматургах XVI-XVII вв. Переводы драм Дж.Форда, Дж.Уэбстера и К.Тернера «составляют приобретение для нашей литературы», хотя «перевод исполнен старательно и близко к подлиннику, но читается не без труда».

Высоко оценивает Брюсов издание пьес Еврипида в переводе И.Анненского [Брюсов 1916(17):83]. Он отмечает, что хотя в первом томе представлены не «высшие достижения великого эллина», но и они дают «образцы поразительного проникновения в психологию сильных драматических положений и подлинной поэзии». Брюсов отмечает, что И.Анненский заменил ямбический триметр подлинника пятистопным ямбом, но благодаря этому «перевод читается удивительно легко».

Интерес к театральным проблемам отражается в многочисленных рецензиях Брюсова на книги по истории театра. Одна из них посвящена книге И.А.Игнатова [Брюсов 1916(18):7], в которой вновь рассматриваются взаимоотношения театра со зрителем, обсужденные в докладе 1916 года «Реальные задачи театра».

Важным аспектом литературоведческой деятельности Брюсова является изучение творчества Пушкина, которого он называл «полубогом русской поэзии». Исследователи насчитывают 82 статьи Брюсова о Пушкине, но многое еще остается неопубликованным. Его научные интересы разнообразны: это текстологические и биографические, историко-литературные и стиховедческие исследования, а также работа в качестве редактора и издателя пушкинских текстов. При жизни Брюсова не все его штудии адекватно воспринимались пушкиноведами, видимо, это было связано с тем, что Брюсов-критик чрезмерно жестко подчеркивал ошибки своих оппонентов; но надо признать, что и его работы не всегда были точны и безупречны. В последние десятилетия появились исследования о Брюсове-пушкинисте, но в них обойдены вниманием его работы, написанные в 1916 году, а их немало – десять статей и рецензий, большинство из которых носят полемический характер.

Особенно большое внимание уделяет Брюсов атрибуции новооткрытых текстов Пушкина, которые часто публиковали Н.Лернер и М.Гофман. Рецензии эти носят очень резкий характер, одна из них: «Новая клевета на Пушкина» [Брюсов 1916(19):172]. Признавая некоторые заслуги исследователя Лернера, составление им «хронологической канвы» жизни Пушкина, Брюсов упрекает его в том, что в последней из целого ряда его статей в «Литературной газете», Лернер приписывает Пушкину рецензию на трагедию Н.Станкевича «Василий Шуйский». Это вызывает у Брюсова резкое негодование, он считает, что эта публикация бросает тень и на Пушкина, и на все научные публикации Лернера, и даже дает републикацию полного текста этой малограмотной статейки, «произведения

почти безграмотного и глубоко бездарного» со своим комментарием.

Очень резко Брюсов-критик выступил против профессора Н.Н.Фирсова [Брюсов 1916(20):110], который в комментариях к «Истории Пугачевского бунта» обвинил Пушкина в искажении фактов ради получения обещанного царем денежного вознаграждения, в неразработанности вопроса о пугачевщине, в том, что поэт «не был подготовлен к историческим работам», не имел для них «технических навыков» и т.д. Брюсов возмущен тем, что этот форменный «разнос» Пушкина помещен в XI томе его «Сочинений», хотя критика подобного рода никогда не входила в программу академического издания. Брюсова возмущает и тот факт, что работа Н.Фирсова, объемом в 320 страниц, занимает почти половину всего XI тома издания «Сочинений Пушкина». Брюсов скрупулезно опровергает все отмеченные «ошибки» Пушкина, считает, что критика проф. Фирсова, прямая цель которой «умалить значение Пушкина как автора исторического труда», «безусловно, пристрастная». Необходимость осторожного отношения к «новонайденным» текстам Пушкина неоднократно становилась темой полезных и актуальных заметок Брюсова [Брюсов 1916(21):2]. Но и сам Брюсов публиковал пушкинские тексты, можно назвать его такие книги, как: «Письма Пушкина и к Пушкину» (М. 1903); «Лицейские стихи Пушкина» (М.1907). Эти часто рецензируемые издания сыграли свою роль в пушкиноведении, однако внимание исследователей не привлекла очень интересная по форме и содержанию большая статья Брюсова «Marginalia Pushkiniana (Заметки на полях сочинений Пушкина)» [Брюсов 1916(22):397] Брюсов считает, что авторы заметок о Пушкине должны иметь перед собой определенную цель: сообщать что-либо новое именно о Пушкине. Заметок-комментариев (жанр которых трудно точно определить) всего четырнадцать (XIV), но они разнятся по содержанию и по объему. Некоторые из них уточняют тексты и даты написания отдельных строк из стихотворений Пушкина, исследуют звуковые построения, которые, «как всегда у Пушкина, глубоко соответствуют содержанию каждого стиха и создают особую звуковую изобразительность».

Брюсов отмечает, что Пушкин первым в русской литературе употребил в эпиграмме четырехсложные рифмы, первым выдерживал во всем стихотворении одну рифму, что присуще восточной поэзии, а брюсовская реконструкция чернового наброска стихотворения Пушкина «Дельвигу» продолжает оставаться предметом внимания пушкиноведов.

Брюсов активно занимался исследованием поэтики Пушкина, поэтому он приветствовал появление историко-литературного сборника «Пушкинист» (под ред. С.А.Венгерова) [Брюсов 1916 (23):79], в котором отметил «истинно реальные» методы филологического исследования. В этой обширной статье Брюсов представил обзор предшествующих пушкиноведческих работ, в котором доказывает, что до начала XX века целью критических работ было «объяснить творчество Пушкина и его личность, а не изучить». Автор статьи резюмирует, что только через 100 лет после рождения поэта было начато научное издание произведений Пушкина, считает, что оба выпуска «Пушкиниста» содержат ценный и разнообразный материал, особенно приветствует в них участие молодых ученых.

Среди работ, заслуживших пристальное внимание Брюсова-критика, может быть названа книга П.Е.Щеголева, которого он считает «одним из наших лучших пушкинистов», а его заслугой то, что исследователю удалось собрать едва ли не исчерпывающий материал относительно последних дней жизни Пушкина. П.Е.Щеголев сделал новые и крайне любопытные выводы, позволившие пересмотреть отношение Жуковского к семье Пушкина, а также к личности Дантеса. Брюсов считает, что всем, кто интересуется личностью и творчеством Пушкина, непременно надо ознакомиться с новой работой П.Е.Щеголева [Брюсов 1916(24):37].

В 1916 году Брюсов рецензирует XXIII-XXIV выпуск серии «Пушкин и его современники» [Брюсов 1916(25):38]. В его заметке перечислены ценные материалы, опубликованные в сборнике, а также многие неточности и неверную аттрибуцию статей, приписываемых Пушкину (из «Литературной газеты»).

Изучение стихотворной техники Пушкина Брюсов в эти годы считает самой актуальной задачей пушкиноведения, сам

пишет несколько статей о поэтике пушкинского стиха, поэтому не удивительно, что его внимание привлекают работы подобной направленности; в одной из рецензий 1916 года им рассматривается книга С.Боброва «Новое о стихосложении Пушкина» [Брюсов 1916 (26):49], хотя Брюсов фиксирует чисто формалистический подход исследователя: «Брошюра С.Боброва примыкает к тому новому течению в истории литературы и критики, которое стремится изучать стих поэта на строгих математических основаниях». В брюсовских исследованиях метрики, ритмики, строфики Пушкина были уже намечены те принципы изучения пушкинского стиха, которыми стала руководствоваться целая группа ученых 20-х-30-х годов. К сожалению, все эти статьи Брюсова о Пушкине помещены в малодоступных изданиях, они не переиздавались после первой публикации и почти не оценены в литературоведении.

В 1916 году Брюсов продолжает рецензировать многие из книг, вышедшие в России. Среди заметок-откликов на издания мировой классической литературы надо отметить рецензию на «Сочинения» Лукиана [Брюсов 1916(27):49], в которой автор пишет, что Лукиан – «античный Вольтер» – один из немногих писателей древности, которых можно читать и без комментария, знакомясь с мифами о богах и героях, с жизнью и духом античного мира. Брюсов рекомендует подготовленному читателю ознакомиться и с книгой Р.Виппера об истории Греции [Брюсов 1916(28):37], в которой сжато, но обстоятельно излагается история Эллады, «на всем протяжении от Гомера до гибели независимой Греции». Брюсов, знаток античной литературы и истории, особо подчеркивает, что в книге «много самостоятельных суждений и новых точек зрения, принадлежащих автору» [Брюсов 1916 (28):37].

Брюсов, еще в 1911 году издавший исследование о жизни и сочинениях Децима Магна Авсония, вновь обращает внимание читателей на одно из его произведений [Брюсов 1916(29):205], изданное в 1500 году в Лейпциге. Эта заметка подтверждает неугасший интерес Брюсова к творчеству Авсония, стихотворения которого он переводил на протяжении ряда лет (1911, 1917, 1918).

Взаимоотношения Брюсова и проф. С.А.Венгерова всегда были не только дружескими, но и творчески активными, поэт всегда участвовал во всех начинаниях Венгерова (издание сочинений Дж.Байрона, В.Шекспира, А.С.Пушкина, Данте и др.), поэтому естественно, что он рецензирует издание Венгерова [Брюсов 1916(30):82]. Брюсов считает, что «Словарь», включающий обширный материал, часто является единственным источником сведений, а обширное предисловие Венгерова, охватывающее всю историю русской литературы, «читается с захватывающим интересом».

Брюсов всегда оставался активным литературным критиком, в сферу его внимания, естественно, входят и книги русских поэтов и писателей: М.Волошина, И.Эренбурга и др. Рецензия на книгу М.Волошина [Брюсов 1916(31):2] очень противоречива; автор не может не отметить, что Волошин говорит «напряженно и вычурно» о сложном и глубоком, его отличает «намерение говорить непременно умно, непременно красиво, непременно оригинально». В то же время Брюсов отмечает, что книга Волошина о войне – «благородное исключение» среди современных «военных стихов»; она читается с волнением, источник которого – «не в поэте, а в величии переживаемого момента»; особенно высоко Брюсов оценивает стихи Волошина о Париже в дни войны, «им можно радоваться непосредственно».

С Эренбургом Брюсова связывали долгие творческие отношения, он одним из первых оценил «Стихи» Эренбурга (1910) и выразил мнение, что он «обещает выработаться в хорошего поэта». Отзывы Брюсова о следующих сборниках стихов Эренбурга носят скорее негативный характер (1912). Нас интересует развернутая рецензия о нескольких книгах и переводах И.Эренбурга [Брюсов 1916(32):5]. С одобрением отмечая современность его стихов, Брюсов пишет, что его «поэзия искренняя», рожденная «в тоске и муках», она адресована «новому читателю», в ней отражается «гражданский гнев поэта». Оценка же его переводов резко негативна: Брюсов считает, что «И.Эренбург – плохой переводчик», так как он слишком удаляется от оригинала, заменяет целые стихи своими

измышлениями. Восхищавшийся произведениями Ф.Вийона, этой «чрезвычайно красочной фигурой даже на ярком фоне XV века», Брюсов выражает надежду, что другие переводчики французского поэта не станут «русифицировать» его творчество, а постараются «передать колорит эпохи и среды». В той же рецензии Брюсов отмечает, что «в ранних стихах И.Эренбурга слышались отзвуки поэзии К.Бальмонта, А.Блока и, кажется, стихов пишущего эти строки». Заметим, что «отзвуки» эти скоро исчезли, а И.Эренбург стал выдающимся русским писателем.

Среди работ Брюсова, сохраняющих свою значимость до настоящего времени, отметим статью «Иван Коневский» [Брюсов 1916 (33):150], в которой дается характеристика этого поэта, рано завершившего свой творческий путь. Это пятый, значительно расширенный вариант написанного в 1901 году некролога с подзаголовком «Мудрое дитя». Личные отношения Брюсова с И.Коневским (Ореусом) длились всего два с половиной года, но их переписка и все варианты статей Брюсова опубликованы. Гибель Коневского оказалась для Брюсова «горестной потерей», он никогда не забывал о сподвижнике. Как считают современные исследователи [Лавров 1991:439], Брюсов был первым писателем, осознавшим место и значение Коневского в истории русской поэзии, единственным, кто смог точно охарактеризовать его короткий творческий путь и воссоздать его образ.

Статья Брюсова «И.Северянин» [Брюсов 1916(35):9] вобрала в себя характеристику их неровных личных и литературных отношений. Брюсов положительно отозвался о ранней поэзии Северянина, хотя видел его недостатки, он и впоследствии неоднократно рецензировал книги Северянина, но только «Громокипящий кубок» считал книгой «истинной поэзии». Статья эта, по объективным причинам, подвела итог дореволюционного поэтического творчества Северянина. Эта статья могла бы носить более резкий характер, если бы Брюсов стал отвечать на весьма дерзкие выпады Северянина и в адрес поэтов-современников, и в свой адрес. Эта работа включает много общетеоретических вопросов, а также рассуждения об отличиях истинного поэта от подражателей; при этом Брюсов подчеркивает значимость «человеческой личности творца»,

необходимость для него иметь «широкие умственные горизонты». По мысли Брюсова, отличительные черты поэзии Северянина – сочетание иноязычной лексики с неологизмами, созданными не по нормам русского языка, соединение таланта и пошлости, смешение всех культур, «ироническое отношение к жизни». Назначение Северянина, по Брюсову, – возродить сатиру в стихах, но ему недостает очень многого (отсутствие знаний и неумение мыслить), чтобы стать поэтом «значительным» – таково резюме Брюсова. В этой статье, несмотря на обилие замечаний, дана в целом высокая оценка творчества поэта, впоследствии же, в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922) отношение Брюсова к творчеству Северянина становится еще более критическим.

Нам известны многочисленные лекции Брюсова об армянской литературе, прочитанные в Закавказье, Москве, Петербурге. Но обойден вниманием творческий вечер поэта, который прошел 5 марта в Большой аудитории Политехнического музея, устроенный Литературно-драматическим обществом им. А.Н.Островского в пользу «увечных» артистов-воинов. Во вступительном слове Вяч.Иванов назвал Брюсова «мастером, уже воспитавшим целое поколение поэтов» [Иванов Вяч. 1916:5], сам же Брюсов прочел ряд неизданных стихотворений, с чтением его стихов выступили известные артисты. Вечер, по воспоминаниям современников, был очень торжественным, прошел в дружеской атмосфере, в прессе появились восторженные отклики, изложение выступлений Брюсова и Вяч.Иванова.

Представив в основном переводческую и критическую деятельность Брюсова в 1916 году, мы сознательно не обратились к его художественному творчеству этого периода, которое требует особого рассмотрения с позиций сегодняшнего дня. Но, даже исключив некоторые аспекты его творческой деятельности в 1916 году, мы не можем не восхититься разносторонностью знаний и интересов Брюсова. Хочется еще раз обратить внимание на то, что отсутствие полного собрания сочинений Брюсова не позволяет даже в XXI веке дать полную и адекватную оценку его творческого наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Верхарн Э. Стихи о современности. В пер. В.Брюсова. М., 1906.
2. Брюсов В. Эмиль Верхарн (По письмам и личным воспоминаниям) // Русская мысль. 1917. N1.
3. Брюсов В. Обаяние Верхарна (Наблюдения и воспоминания) // Биржевые ведомости. 1916. N15959. 2 дек.
4. Брюсов В. Одна из граней творчества Эмиля Верхарна. // Летопись. 1916. N12.
5. Брюсов В. В гостях у Верхарна // Брюсов В. За моим окном. М., 1913.
6. Брюсов В. Эмиль Верхарн и Московский Литературно-художественный Кружок // Известия Моск. лит.-худ. кружка. 1917. Вып. 17-18.
7. Мейерхольд В. Переписка. М., 1976.
8. Даниелян Э. Брюсов и Мережковский // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван. 2004.
9. Андреев Л. Письмо Вл.И.Немировичу-Данченко // Труды по русской и славянской филологии. XVIII. Тарту. 1971.
10. Брюсов В. О радости и о драме Д.С.Мережковского // Утро России. 1916. N35. 4 февр.
11. Брюсов В. Драма С.Шиманского «Кровь» (Театр Корша. Первая гастроль П.В.Самойлова) // Утро России. 1916. N61. 1 марта.
12. Брюсов В. «Ложь» (Пьеса В.К.Винниченко) // Утро России. 1916. N69. 9 марта.
13. Брюсов В. Два слова о «Лжи» // Утро России. 1916. N70. 10 марта.
14. Брюсов В. После «Лжи» – «Счастье» (Драма К.Брамсон. Малый театр) // Утро России. 1916. N82. 22 марта.
15. Брюсов В. Реальные задачи театра // Известия Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 13. март. Републикацию сМ., Брюсовские чтения 2006 года. Ереван. 2007.
16. Брюсов В. Аксенов И.А. Елизаветинцы. Вып. I. // Известия Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 16. дек.
17. Брюсов В. Театр Еврипида. Пер. И.Анненского. Т. I. // Известия Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 14-15.
18. Брюсов В. Игнатов И.Н. Театр и зрители. Первая половина XIX столетия. М., 1916. // Биржевые ведомости. 1916. N16001. 23 дек.

19. Брюсов В. Новая клевета на Пушкина (По поводу очередного открытия Н.О.Лернера) // Русский архив. 1916. N1-3.
20. Брюсов В. Пушкин перед судом ученого историка // Русская мысль. 1916. N2.
21. Брюсов В. Новооткрываемый Пушкин // Биржевые ведомости. 1916. N15875. 21 окт.
22. Брюсов В. Merginalia Pushkiniana (Заметки на полях сочинений Пушкина) // Русский архив. 1916. N4.
23. Брюсов В. «Пушкинист». Сб. под ред. С.А.Венгерова. Вып. II // известия Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 14-15. сент.
24. **В.Б**.Щеголев П.Е. Дуэль и смерть Пушкина. // Известия Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 16.
25. В.Б. Пушкин и его современники. Вып. 23-24. // Известия Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 16. дек.
26. А-ий. Бобров С. Новое о стихосложении Пушкина. // Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 13. март.
27. **В.Б**. Лукиан. Сочинения. Т. I. // Известия Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 13.
28. В.Б. Проф. Р.Виппер, история Греции в классическую эпоху // Известия Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 16.
29. Брюсов В. Забытое издание Авсония. // Гермес. 1916. N10.
30. В.Б.Венгеров С.А. Критико-библиографический словарь русских писателей. Т. I и II. // Известия Моск. лит.-худ. кружка. 1916. Вып. 14-15.
31. Брюсов В. Максимилиан Волошин. Anno mundi ardentis. М., 1916 // Русская мысль. 1916. N6.
32. Брюсов В. Стихи И.Эренбурга // Русские ведомости. 1916. N155. 6 июля.
33. Брюсов В. Иван Коневской // Русская литература XX века. Т. III. М., 1916.
34. Лавров А.В. Вступительная статья. Переписка В.Брюсова с Ив.Коневским // Литературное наследство. Т. 98. Кн. I. М., 1991.
35. Брюсов В. Игорь Северянин // Критика о творчестве И.Северянина. М., 1916.
36. Иванов Вяч. О творчестве Валерия Брюсова // Утро России. 1916. N77. 17 марта.

ПРОТАСОВА Л.Н.
Ставропольский государственный университет

ОТРАЖЕНИЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ И НАУЧНО-ФИЛОСОФСКИХ ВОЗЗРЕНИЙ В.БРЮСОВА В КНИГЕ «СЕМЬ ЦВЕТОВ РАДУГИ» (ЦИКЛ «ОРАНЖЕВЫЙ»)

В статье «Александр Блок» Брюсов, говоря об особенностях «интимной поэзии» своего младшего собрата по перу, Брюсов отмечал: «Надо войти в круг переживаний поэта, чтобы полно воспринять их; надо вчитаться в его стихи, чтобы вполне оценить их оригинальность и красоту» [Брюсов 1975:443]. Эти слова вполне применимы к творчеству самого Валерия Брюсова, которое оценить по достоинству можно лишь при вдумчивом прочтении, пристальном внимании к смыслу каждого слова, каждого поэтического приема: лишь тогда перед читателем откроется богатейший поэтический мир великого мастера, его индивидуальный авторский стиль. Поиски новых поэтических тем, художественных приемов их воплощения (поэтический словарь и словообразование, словесные образы, символика, поэтический синтаксис, ритмика и словесная инструментовка, и т.д.) всегда были присущи Брюсову. Еще в предисловии к книге «Все напевы», вышедшей в 1909 году, Брюсов заявил о нежелании «повторять самого себя», о завершении своих «путей и перепутий», поскольку эти «пути» пройдены «до конца». «Я уверен, – писал он, – что в поэзии, и не только русской поэзии, есть еще бесконечное число задач, никем не решенных, тем, почти никем не затронутых, и средств, совершенно не использованных» [Брюсов 1973:637].

Все дальнейшее творчество Брюсова отмечено поисками «разгадки жизни», новых «путей», тем и поэтических средств их воплощения. Эти мысли впоследствии нашли отражение в статье «Мы переживаем эпоху творчества», в которой поэт, анализируя «прошлое нашей литературы», утверждает, что «прежние миросозерцания не могут более удовлетворять» литераторов, поскольку «многое, что было острым, жгучим десятилетия назад,

теперь уже представляется тупым и холодным». «Для нового мироощущения, для новых идей и чаяний, – писал он, – уже недостаточно прежних форм: они слишком «медленны», они слишком узки, они давят творчество, которое перерастает их, переливается через их край, как лава из кратера. Наша жизнь требует новых приемов творчества и ставит перед поэтом новые задачи» [Брюсов 1976:220]. Необходимо при этом помнить, что уже в конце XIX – начале XX века в литературных кругах все чаще возникает вопрос о необходимости художественного синтеза, который, по справедливому замечанию И.Г. Минераловой, «был не частной чертой, а одной из немногих основных «опор» в поэтике символистов (а через их посредство и вообще серебряного века)» [Минералова 2009:5].

В 1895 году на фоне литературного дебюта Валерия Брюсова и появления сборников «Русские символисты» в Петербурге вышел сборник А.М.Добролюбова «Natura naturans. Natura naturata. Тетрадь N1», провозгласивший синтез поэзии, музыки и живописи. Книга, несомненно, не могла не привлечь внимания Брюсова, искавшего свой путь в искусстве, поскольку, как позже отмечал Ив.Коневской, Добролюбов создал «особое творчество – не художественное и не научное, а составленное из отражений и теней, с одной стороны – от внешних впечатлений и построений воображения, с другой стороны – от понятий и обобщений отвлеченной мысли» [Коневской 1900:5].

Появление книги А.М. Добролюбова было неслучайным, поскольку созвучные ему идеи уже витали в литературных кругах. Так Зинаида Гиппиус в стихотворении «Швея» утверждала:

На всех явлениях лежит печать.
Одно с другим как будто слито.
Приняв одно – стараюсь угадать
За ним другое, – то, что скрыто…
[Гиппиус 1904:115].

Набирала силу общая эстетическая концепция символизма с ее утверждением всеобщей связи явлений, когда, как писал Ш. Бодлер в стихотворении «Соответствия»:

Подобно голосам на дальнем расстоянье,
Когда их смутный хор един, как тьма и свет,

Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье…
[Бодлер 2004:112]

Брюсов, увлеченный поэзией французских символистов, отстаивая свободу художника, мечтая открыть новые горизонты поэзии, выведя ее за пределы известного, уже в 1895 году в предисловии к первому изданию книги «Chefs d'oeuvre» писал: «Наслаждение произведением искусства состоит в общении с душой художника… Сущность в произведении искусства – это личность художника; краски, звуки, слова – материал; сюжет и идея (то есть обусловленное единство) – форма» [Брюсов 1973:112]. В своей статье «О искусстве» (1899 г.) Брюсов, утверждая, что «жил только искусством и для искусства», заявил: «Кто дерзает быть художником, должен найти себя, стать самим собой. Не многие могут сказать не лживо: «это – я» [Брюсов 1975:45]. Художнику, считает он, «надо усмотреть свет души своей», стать мудрым и «как к цели» стремиться к тому, «чтобы воссоздать весь мир в своем истолковании», поскольку «сущность в художественном произведении – душа ее творца, и не все ли равно, какими путями мы подойдем к ней!» [там же:46, 51]. Характерно, что спустя некоторое время, поэт писал на последних страницах брошюры «О искусстве», что многое в его взглядах на искусство изменилось, хотя мысль о том, что «живое искусство всегда «бродит в безднах», всегда касается тайн, ибо тайна – его душа, оживляющее ее начало», вновь звучит и в этом признании [там же:580].

В статье «Ключи тайн», которая расценивалась как манифест символизма, Брюсов (1904 г.), стремясь разгадать «загадку» искусства, писал: «Истинное познание вещей раскрыто в них с той степенью полноты, которую допустили несовершенные материалы искусства: мрамор, краски, звуки, слова…» [там же:93]. При этом поэт завершал статью утверждением, что «искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество», способная познать действительность и преобразовать ее средствами интуитивного прозрения. Самым эффективным средством магического воздействия на человека, способным преобразовать не только его, но и все сущее, Брюсов,

как и многие его соратники по символизму, считал художественное слово. «Каждое слово – само по себе и в сочетании – производит определенное впечатление. Эти впечатления должны быть приняты художником в расчет. Впечатления слов могут пересилить значение изображаемого… важны впечатления не только от отражений, но и от самой действительности, от слов», – отмечал он в статье «О искусстве» [там же:51].

Такая установка Брюсова вполне соответствовала программе новой поэтической школы – символизма. Необходимо также вспомнить утверждение Брюсова, что «в поэзии слово все», а также тот факт, что символисты тесно связывают понятие символ со словом как таковым. Творческое слово, считали символисты, тождественно с высшим познанием, и тогда факты языка становятся живым воплощением связей и единства мира внешнего и внутреннего; общепринятые значения слов открывают в себе «затаенный эффект иносмысла», поскольку каждый образ обладает своей ярко выраженной символикой, оказываясь при этом не столько способом изображения и конкретно-индивидуалистического выражения представлений и понятий о мире, сколько воплощением интуиции поэта, его ассоциативным способом изображения действительности. «Поэты, – писал Брюсов, – всегда ищут такого сочетания слов, чтобы каждое из них, переставая быть только схемой, говорило бы чувственности, глазу, слуху, воображению» [Брюсов 1976:222].

В поэтической системе Брюсова каждый элемент, ее составляющий, приобретает особую важность, т.е. каждое слово участвует в выражении общего смысла стихотворения, а комплекс ассоциаций, этим словом порождаемый, расширяет и углубляет смысловую структуру стихотворения. Совершенно справедливо Ю.Н. Тынянов подчеркивал, что «Брюсов ввел в поэзию пафос изобретателя, пафос научного опыта над жизнью слова» [Тынянов 2001:489].

Андрей Белый, отмечая художественную самоценность каждого слова и словесных сочетаний у своего собрата по перу, в 1907 году писал: «У Брюсова нет ненужных слов. Поражает его ясная, простая короткая речь… Удачно выразился Малларме, что

гениален поэт, сумевший найти новое место слову. Поражает расстановка слов у Брюсова… Он лучший стилист среди современных русских поэтов… Брюсов – совершенный поэт…» [Тынянов 2001:178].

В.М.Жирмунский видел причину того, что стихи Валерия Брюсова «волнуют и заражают», в том, что «Брюсов выбирает и организует слова не по их смысловому весу, а по их эмоциональному тону – в соответствии с общим эмоциональным тоном стихотворения…» [Жирмунский 2001:117].

В предисловии к книге «Chefs d'oeuvre» Брюсов отмечал, что материалом его произведений являются «слова, звуки, краски». Следует при этом помнить, что символика цвета изначально возникла на ассоциациях в результате богатого опыта наблюдений. Символика цвета присутствовала не только в мифологически-религиозном мировоззрении, но и в философско-космологических представлениях. Цвет является определенным эстетическим эквивалентом существующего и несуществующего. Эмоционально-эстетическое восприятие цвета в искусстве определяется тем, с каким предметным содержанием он связан, какие ассоциации вызывает, какое душевное состояние передает. Появляется понимание того, что, по выражению Ван Гога, «цвет сам по себе что-то выражает». Кроме того, цветовые характеристики, благодаря своей смысловой и эмоциональной насыщенности являются одним из средств воплощения эстетических идеалов автора, выражают его оценки и отношения к описываемому, служат раскрытию идей, представлений и взглядов поэта, т.е. его мировосприятия.

Нельзя не согласиться с академиком Л.В.Щербой, который справедливо считал, что цветопись является «одним из существенных элементов стиля писателя, посредством которого выражается идейное и связанное с ним эмоциональное содержание литературных произведений» [Щерба 1957:97]. Цвет приобретает эстетическую ценность тогда, когда его предметное содержание не безразлично человеку, а имеет для него именное практическое значение, связанное с жизнью и смертью, расцветом и увяданием, светом и мраком.

Еще Гете, который не был согласен с теорией света и цвета

Ньютона, в своей работе «Учение о цвете» отмечал действие цвета на «душевное настроение» и делил с этой точки зрения цвета на возбуждающие, оживляющие, бодрящие и порождающие печально-беспокойное настроение. Опираясь на эти основные положения психологического раздела своего учения, Гете разделяет цвета на «положительные» – желтый, красно-желтый (оранжевый) и желто-красный (сурик, киноварь) и «отрицательные» – синий, красно-синий и сине-красный. Цвета первой группы, считал он, создают бодрое, живое, деятельное настроение, а второй – неспокойное, мягкое и тоскливое. Зеленый цвет Гете относил к «нейтральным». По его мнению, он способствует состоянию спокойной умиротворенности, душа «отдыхает». Значительную роль в этом эмоциональном воздействии цветов Гете отводил возникающим ассоциациям: голубого – с цветом голубого неба, зеленого – с зеленью, оранжевого – с пламенем и т.д. Цвет для Гете – символ самого человека, его мыслей и чувств.

Для Гегеля, который в объяснении природы цвета разделяет позиции Гете, цвет – символ определенных идей, категорий, вечных начал. Так синий выражает кротость, тишину, женское начало; красный – мужское, господствующее, царственное начало; зеленый – индифферентен, нейтрален. В целом, светлые, яркие цвета (идея светлого) выражают активность, созидание, сопротивление, жизненность, бодрость, а темные – пассивность, уступчивость. Интересно в связи с этим проследить и понять причины использования Брюсовым различного цвета в качестве одного из художественных приемов в книге «Семь цветов радуги», показать его обусловленность и связь с общим замыслом того или иного стихотворения, его роль в создании эстетического восприятия, поскольку цвет, обладая огромной силой эмоционального воздействия, способностью выражать не только «видимые», внешние признаки, но и тончайшие психологические состояния, структурируя художественное пространство и отражая настроение самого поэта, может вызывать у читателя определенную гамму чувств и настроений, соответствующих в известном смысле переживаниям, исходящим от восприятия реальных ситуаций.

Книга «Семь цветов радуги» была задумана Брюсовым в 1911 году, в период его работы над книгой «Зеркало теней», которая появилась вслед за «Всеми напевами» и, по мнению самого поэта, являла новый этап в его творчестве, отмеченный поисками новых поэтических средств и стремлением приблизиться к реальной жизни, ответив «на радости и на страданья живым стихом». Уже в стихотворении «Сулла» Брюсов, рисуя этого римского полководца и политического деятеля, достигшего возможного для человека величия, славы и счастья:

Ты был велик и в мести и в разврате,
Ты счастлив был в любви и на войне,
Ты перешел все грани вероятий,
Вином земных блаженств упился ты вполне.
Т.II.С.75.

Поэт высказывает сомнение в том, что человек, пресыщенный жизнью, утративший веру и возвративший свободу народу «с презрением невыразимым», может называть себя «Sulla Felix» («Сулла Счастливый»).

В стихотворении «В альбом», которое завершает книгу «Зеркало теней» и первоначально было озаглавлено «Жизнь», Брюсов, пытаясь ответить на вопрос о том, «что наша жизнь?» и демонстрируя при этом диалектический подход к «вечному вопросу», открыто заявляет о том, что принимает от жизни все, вплоть до «ужаса смерти», оставаясь при этом ее певцом:

О наша жизнь! Томи и мучай!
Взноси надменно меч могучий,
Грози минутой неминучей, -
Я буду петь свой гимн певучий,
Я буду славить темный случай!
Т.II.С.88.

Та же мысль звучит и в предисловии к книге «Семь цветов радуги», когда поэт говорит о том, что в этот сложный для России исторический момент, его стремлением было «противопоставить утомлению одних – неукротимый, непобедимый призыв к жизни, к жизни во что бы то ни стало, ко все ее ранам и к радостям ее» [Брюсов 1973:416]. Эта жизненная позиция Брюсова проявляется и в первом стихотворении цикла

«Оранжевый» «Sed non satiatus…», когда поэт заявляет:

Вновь я хочу все изведать, что было:
Ужас, и скорбь, и любовь!
Т.II.С.91.

Характерно, что в следующей строфе стихотворения Брюсов ставит рядом «солнце» как символ жизни, радости и счастья и «сумрак», вобравший в себя все жизненные испытания, утраты и боль, избежать которых, не удается никому, но после которых жизнь продолжается.

Не случайно первоначально поэт хотел назвать свою новую книгу «Sed non satiatus». Этот «голос утверждения, – считает Брюсов, – становится более своевременным и нужным после пережитых испытаний», когда, пройдено испытание войной и формула «Sed non satiates» получает «новое и высшее содержание»: «но не утоленный ни радостями, ни страданиями» [Брюсов 1973:417]. Вполне закономерно Брюсов выбирает в качестве эпиграфа ко всей книге цитату из стихотворения К.Павловой «Не пора!» (написанного в 1858 году, в период напряженных творческих поисков и самопознания поэтессы), точно передающую его основную творческую и жизненную установку этого периода:

Еще есть долг, еще есть дело,
Остановиться не пора!
Т.II.С.89.

В качестве второго эпиграфа к книге Брюсов берет слова Юпитера, из поэмы Вергилия «Энеида», отправляющего вестника богов Меркурия к Энею: «Naviget! haec summa est…» (Пусть плывет, это все…). Выбор этого эпиграфа становится еще более понятен, если вспомнить, что в статье «Смысл современной поэзии» Брюсов, говоря о задачах новой поэзии, вновь повторяет эти же слова Вергилия, давая им свою расшифровку: «пусть она плывет (т.е. идет вперед), а не стоит на месте, в этом – все» [Брюсов 1975:481]. Эта целевая установка была центральной для поэта при создании книги «Семь цветов радуги». Основную направленность книги «Семь цветов радуги» И.Поступальский, один из первых исследователей творчества Брюсова, видел в «дальнейшем настойчивом утверждении земной жизни вообще и

полнозвучия личной жизни в частности» [Поступальский 1933:61]. В то же время нельзя забывать о диалектическом восприятии жизни Брюсовым во всем ее многообразии и сложности. Название книги вполне отвечает этому, поскольку семь цветов радуги соотносятся с семью планетами, семью частями души, семью добродетелями и семью грехами.

«Семь цветов радуги» вышли в 1916 году в Москве, в книгоиздании К.Ф.Некрасова. Критика приняла книгу как «итоговую». О ней появилось множество рецензий: В.Ходасевича в «Утре России», Ю.Айхенвальда в «Речи», К.Липскерова в «Русских ведомостях», С.Парнок в «Северных записках», М.Слонима в «Одесском листке», М.Тумповской в «Аполлоне» и т.д. Достаточно сурово высказался о книге и основном замысле Брюсова Ю.Айхенвальд, который упрекал Брюсова, называя его «трудолюбивым кустарем поэзии», в том, что жизнь «отстала от его стихов, и перед ним развертывается одна литература», что «Не людей, а именно «читателей» видел перед собою Валерий Брюсов и благовременным почитал «указать» им, указательным пальцем, указкой поэзии дидактически «еще раз» обратить их внимание на «радости» земного бытия». Это, несомненно — излишняя любезность по отношению и к читателям, и к радостям, потому что радости видны и близоруким, чувствуются сами собою, без вывески и постороннего содействия; да и читатели радоваться умеют сами» [Поступальский 1933:61]. Ю.Айхенвальд, вероятно, забывал о том, что сам Брюсов еще во многом сохранял преемственную связь с просветительскими теориями XVIII века, был верен рационализму этих теорий и, в частности, рационалистическим требованиям, чтобы искусство было разумным, насыщенным мыслью и оказывало прямое нравственное и просветительское воздействие на читателей.

Некоторые критики упрекали Брюсова в искусственности построения книги, в надуманности и схематичности ее «цветовой» структуры, забывая при этом, насколько серьезно поэт относился к работе над композицией своих книг. План книги был разработан Брюсовым уже к концу 1914 года, а три варианта состава книги свидетельствуют о том, как тщательно Брюсов обдумывал ее проблематику, композицию и «цветовой» принцип

построения, подчиняя свой замысел воплощению центральной темы и основной ее идее. В этом плане интересна мысль Осипа Мальдельштама, который в статье «Буря и натиск» отмечал одну из самых существенных черт поэзии Брюсова, делающую его «самым последовательным и умелым из всех русских символистов»: «Это мужественный подход к теме, полная власть над ней, – умение извлечь из нее все, что она может и должна дать, исчерпать ее до конца…» [Мандельштам 1923:77].

Эта особенность поэзии Брюсова была впоследствии отмечена с позиций «современного эстетического сознания» и Д.Максимовым: «Лучше, чем многие из его современников, он умел почувствовать тему, очертить ее границы, сжать до возможного предела, последовательно и плавно развернуть заключенное в ней содержание и довести ее до логического финала» [Максимов 1969:93].

Книгу открывает цикл «Оранжевый», который так же, как и последующие циклы книги разделен на «подциклы», «разделы». Если объединить названия разделов первого цикла, то получится вполне законченная фраза: «Я сам – сын земли – перед тобою я», что позволяет говорить не только о целостности цикла, но и всего творческого замысла Брюсова. Весь цикл – поэтическая исповедь автора, открывающего перед читателем свою душу, обнажающего перед ним собственное сердце, и в то же время воспринимающего себя частицей мироздания, не случайно эпиграфом циклу Брюсов берет строки из стихотворения А. Фета «Не тем, господь, могуч, непостижим…», центральным образом которого является «вечный» и «вездесущий» жизненный огонь, не знающий «ни времени», «ни пространства», пылающий и в сердце поэта, в данном контексте не только А.Фета, но и Брюсова. Огонь – одна из порождающих мир стихия, не случайно в архаическом мышлении он соотносим и с хаосом, как первоисточником творения, соответствующим нижнему миру, и с космосом, упорядоченным верхним миром, поддерживающим стабильность и длительность жизни среднего мира, в котором огонь представлен в бытовых или человеческих формах. Мифологема огня составляет существенную часть мифопоэтики А.Фета, что и определило выбор Брюсовым эпиграфа из

стихотворения А.Фета к циклу «Оранжевый», название первого подраздела которого «Я сам» повторяет начало цитируемого стихотворения А.Фета. Эмоциональный настрой цикла, глубокая искренность Брюсова, пронизывающая все стихотворения цикла, несомненно, должны были внушить доверие читателям ко всем суждениям, высказанным автором, в том числе и имеющим философский и широкий общественный смысл. В этом плане вполне закономерным выглядит нарушение Брюсовым цветового порядка в спектре, поскольку именно оранжевый цвет, характеризуя зрелость личности, является цветом солнца, пламени, огня, цветом радости, удовольствия, стремления к достижению и самоутверждению. Это цвет энергии и силы, цвет теплоты и блаженства, раскаленного жара, с его помощью легко и ясно можно показать радостные стороны жизни.

Первое стихотворение подраздела «Я сам» – «Sed non satiatus…», повторяющее первоначальное название всей книги, Брюсов считал программным, не случайно именно им он открывает книгу «Кругозор», вышедшую в 1922 году и ставшую его философско-поэтическим резюме.

Жизненный огонь, переполняющий душу поэта, непроизвольно вырывается наружу, когда Брюсов, отвечая на мучающий его вопрос о том, что же делать ему, многое познавшему, пережившему, но не пресытившемуся «этой жизнью хмельной», «юной весной» и любовью, теперь, на пороге зрелости, заявляет о своей готовности вновь и вновь «изведать» все, что уже было и «чего не было» – вновь! Обращает на себя внимание эмоциональная окраска стихотворения, которое все построено на восклицательных предложениях. Это настоящий гимн жизни, жизни во что бы то ни стало, жизни вопреки всему!

Следующее стихотворение цикла – «Юношам» – не случайно обращено к молодым, полным жизни, готовым на подвиг, родство с которыми ощущает поэт, любуясь ими и деля с ними огонь, наполняющий их жизнь:

Вы – мой прообраз. Юности крылатой
Я, в вашем облике, молюсь всегда.
Вы то, что вечно, дорого и свято,
Вы – миру жизнь несущая вода!

Т.II.С.92.

Восприятие поэтом юности как вечного обновления и продолжения жизни вызывает у него не только стремление быть подобным молодым, но и приводит к мысли о неизбежной смене поколений:

Как перед вами, предо мной – открытый,
В безвестное ведущий темный путь!
Лечу вперед изогнутой орбитой –
В безмерностях пространства потонуть!
Т.II.С.92.

Единственную возможность остаться «вечно» Брюсов видит в творчестве, в своей поэзии, даже если она не будет понята молодыми, и стихи окажутся «чуждыми» им. Так в этом стихотворении находит продолжение одна из ведущих тем поэзии Брюсова – тема назначения поэта и поэзии, которая становится центральной в стихотворениях «Летом 1912 года» и «Памятник», входящих в этот же раздел книги. Особое место в данном разделе цикла занимает стихотворение «О чем еще мечтать?». Оно, как и предыдущее стихотворение, было написано Брюсовым во время его лечения в санатории, когда его здоровье и «от природы не очень крепкое», по словам жены поэта, резко ухудшилось после ухода из жизни Надежды Львовой, и поэта нередко посещали мысли о самоубийстве («Я гибели хочу, давно, упрямо,/ Ее ищу…). Размышления автора выходят за обыденные рамки, перенося читателя в мир философских раздумий о человеке и человечестве вообще. Уместно в данном случае вспомнить высказывание Брюсова о том, что поэты «за внешним содержанием своих произведений стремились скрыть другое, более глубокое». Мрачное душевное состояние, вызванное самоубийством Надежды Львовой, вновь заставляет поэта оглянуться на пройденный путь, задать вопрос о том, а что же дальше, когда «все ведомо, изжито, свершено»?

Пытаясь ответить на вечный вопрос: в чем же смысл человеческого существования, раздвигая жизненное пространство от звездного неба до глубин океана, Брюсов обращается к Гете, проводя параллель между Фаустом и собой: как и Фауст, Брюсов полон неукротимой жаждой жизни, неугасающим огнем

искателя истины, стремлением к знаниям, творчеству, желанием постичь «вселенной внутреннюю связь» (недаром в стихотворении вновь появляется образ огня – огонь мироздания), как и Фауст, он осознает свою вину за гибель дорогой ему женщины, полон раскаянья и безмерного сострадания.

Мысли о бренности всего земного рождают еще один образ огня – «огонь погасший горна». Угасание огня вызывает мысли о парках, тянущих нить жизни, нанизывая на нее «золотые бусы» дней и «жемчуг – женские сердца» (стихотворение «Ожерелье, продолжающее цикл):

Нить почти полна! немножко
Остается бус, – и вот
Золоченая застежка
Ожерелье – Смерть – замкнет.
Т.II.С.95.

Подводя итог своей жизни на пороге сорокалетия («я – не молод; скоро сорок»), анализируя прошлое, наполненное упорными поисками «в лабиринте дней», Брюсов в стихотворении «Летом 1912 года», вновь вспоминая о «старухе-смерти», которая стоит «у каждого угла», заявляет, что она не страшна ему, т.к. жизнь прожита не зря – он нашел свое место в жизни, поскольку уверен в том, что вписал свое имя в ряд славных имен: Данте, Вергилия, Гете, Пушкина и будет, «как феникс», жить «в своих живых стихах»:

Взмахни своей косой, ты, старая! Быть может
Ты заждалась меня, но мне – мне все равно.
В час роковой меня твой голос не встревожит:
Довольно думано! Довольно свершено!
Т.II.С.95.

Уверенность в том, что он «должен был» явить миру «иные», чем прежде, «радостные» песни, что его стихи «однажды должны прозвучать!», становится центральной мыслью стихотворения «Должен был…».

Много критических замечаний, недовольства, а то и обвинений вызвало стихотворение Брюсова «Памятник», замыкающее раздел «Я сам», эпиграфом к которому поэт взял слова из оды Горация. Так Г.Иванов, говоря о «непоколебимой

уверенности» Брюсова «в собственном величии» и «торжественном преклонении перед самим собой», признается, что читал эти стихи «не без чувства стыда за написавшего их». София Парнок, известная под псевдонимом Андрей Полянин, еще более беспощадна, когда заявляет, что «Брюсов создавал поэта из чистейшего «ничего» и «всю свою жизнь, как сумасшедший актер, играет одну только роль: он играет великого поэта» [Парнок 1999:6]. На подобные обвинения ответил сам Брюсов, когда закончил свой «Памятник» словами:

Что слава наших дней? – случайная забава!
Что клевета друзей? – презрение хулам!
Венчай мое чело, иных столетий Слава,
Вводя меня в всемирный храм.
Т.II.С.97.

Мысли Брюсова о безграничных возможностях поэзии, о ее новых масштабах и целях, его творческое воображение, научно-философское мышление, смелые научные концепции и гипотезы отчетливо проявляются в цикле «Сын земли», который поэт открывает одноименным стихотворением, взяв для него эпиграфом слова из этого же стихотворения: «Я – сын земли…». Ощущая себя «сыном земли», этой «планеты малой, затерянной в пространстве мировом», «узником на шаре малом», Брюсов мечтает вырваться из своей «земной колыбели» и, открывая русской поэзии новые горизонты, с ее помощью связаться с теми, «что мыслят, что живут в мирах иных», считая именно поэзию тем универсальным средством общения, которое объединит тех, кто «любили и скорбели», «мечтали» и «жадной мыслью погружались в тайны» вселенной, «следя лучи, горящие вдали»:

Вы, властелины Марса иль Венеры,
Вы, духи света иль, быть может, тьмы, -
Вы, как и я, храните символ веры:
Завет о том, что будем вместе мы!
Т.II.С.98.

Характерно, что и здесь Вселенная предстает в диалектическом единстве своих проявлений (света и тьмы), в вечном движении. Настоящим гимном Земле, которую поэт любит «как отчий дом», звучит стихотворение «Земле». Никакая

иная планета и даже вечный Эдем, «где конец исканьям, где нам блаженство ставит свой предел», не смогут заглушить тоску по земной жизни, с ее страданиями и восторгами, любовью и «томленьем смертных тел», недаром поэт заявляет:

Молюсь земле, к ее священным глыбам
Устами неистомными припав!
Т.II.С.99.

В следующем стихотворении цикла – «Предвещание» -нашла отражение одна из наиболее актуальных идей тогдашней астрономической науки и различных утопических предвидений и эсхатологических настроений – идея фатальной исторической предопределенности гибели Земли, закономерной в вечной смене возникновения, развития, расцвета и гибели вселенских миров:

Быть может, суждено земле
В последнем холоде застынуть;
Всему живому – в мертвой мгле
С безвольностью покорной сгинуть
Т.II.С.99.

Эта проблема занимала Брюсова на протяжении всей жизни, отражаясь в его творчестве. Она прозвучала не только во многих стихотворениях, но и в поэме «Гибель Земли», в драме «Мир семи поколений». Интересно, что в дальнейшем, в 1922 году в стихотворении «Молодость мира», Брюсов выдвигает невероятный для своего времени проект спасения Земли и земной цивилизации: «шар земной повести по любой спирали». Брюсов потом неоднократно возвращается к этой теме в одном из вариантов «Хвалы человеку», в стихотворениях «Земля молодая», «Мечта» и др. В данном случае мы можем вслед за Блоком назвать Брюсова «провидцем», поскольку современная наука выдвигает проект изменения орбиты земли, чтобы избежать ее столкновения с небесными телами в ближайшем будущем.

В стихотворении «Земля молодая» Брюсов, повторяя одну из идей рассказа «Республика Южного Креста» – создание крытых городов, выдвигая смелые гипотезы по созданию искусственного солнца, соединения полюсов прорытым тоннелем, управления «движеньем планеты», вновь возвращается к мысли о неизбежности вечного закона круговорота жизни,

гибели старого и возникновения нового, когда:

Вскроет, – глухим содроганьем
Прежнее племя сметая, -
Дали – грядущим созданьям
Земля молодая!

Т.II.С.101.

В стихотворении нашел отражение взгляд Брюсова на историческое развитие как непрерывный процесс, единое поступательное движение, в результате которого происходит смена культур, т.е. распад одной и становление другой. Сожалея о том, что его мечтам стать свидетелем полетов к другим планетам не дано осуществиться:

Не свершишь ты первого полета,
Не прочтешь и на столбцах газет,
Что безвестный, ныне славный, кто-то,
Как Колумб, увидел новый свет…

Т.II.С.101.

Поэт заявляет, что его «душа не хочет» расставаться с «детскими упованьями». Он «радостно пророчит» великое будущее земле и землянам:

Мы должны нести другим планетам
Благовестье маленькой Земли

Т.II.С.102.

На такой оптимистической ноте Брюсов завершает этот «космический» раздел книги «Семь цветов радуги».

Следующий раздел книги «Перед тобою я» открывается стихотворением «Гимн богам», которому предпослан эпиграф из оды Г. Державина «Бог»: «Но что мной зримая вселенна / И что перед Тобою я!». Многие философские вопросы пытается решить Брюсов в разделах «Сын земли» и «Перед тобою я», здесь естественно обращение Брюсова к Ломоносову, поскольку тот одним из первых в стихотворениях «Утреннее размышление о божием величестве» и «Вечернее размышление о божием величестве при случае великого северного сияния» не только поднимает вопрос о строении вселенной, но и славя Творца, чей взор «в бездну проницает, / Не зная никаких предел», обращается к «премудрым», чей «быстрый зрак / Пронзает в книгу вечных

прав» с вопросами: «коль пространен свет? / И что малейших далее звезд?», «коль велик творец?».

В стихотворении «Гимн богам» в какой-то степени слышны отголоски философии Лейбница, увлечение которым у Брюсова началось еще в годы его учения в Московском университете. Дневниковые записи и архивные материалы дают возможность утверждать, что Брюсов неплохо разбирался в идеалистической философии. Стоит при этом отметить тяготение русского философского идеализма второй половины XIX – начала XX века, стремящегося найти «третью линию», снимающую противоположность материализма и идеализма, субъекта и объекта, к учению Лейбница, привлекавшего своим компромиссным характером и стремлением примирить науку и религию. В учении Лейбница Брюсова прежде всего привлекал «его взгляд на значение личности в мироздании: господство индивидуальности». В работе «О искусстве» Брюсов писал: «Каждый человек – отдельная определенная личность, которой вторично не будет… «Я» – нечто довлеющее себе, сила творческая, которая все свое будущее почерпает из себя» [Брюсов 1975:41, 52]. Не случайно и первый раздел цикла книги «Семь цветов радуги» назван «Я сам». Обращение к античным богам тоже вполне закономерно: поэт считал, что в античном мире «как в огромном котле свариваются в одно целое искания и открытия целых тысячелетий» [Брюсов 1973:435]. Не отрицая объективной истины в духе Лейбница, Брюсов в то же время допускал возможность существования нескольких объективных истин, даже взаимоисключающих. Вспомним его знаменитое: «Я изменял и многое и многим, я покидал в час битвы знамена». Эта же мысль прозвучала и в стихотворении «Гимн Афродите»:

С детства меня увлекала к далеким святыням тревога,
Долго в скитаньях искал я – вождя, повелителя, бога,
От алтарей к алтарям приходил в беспокойстве всегдашнем,
Завтрашний день прославлял, называя сегодня – вчерашним.
Т.II.С.103.

Одной из вечных истин, неизменных святынь Брюсов считает

любовь, вот почему из всех «двенадцати бессмертных» Брюсов выделяет именно Афродиту, которая «как царила, так царствует ныне», ноги которой «попирают разгадку и смысл мирозданья» и у алтаря которой «пространство и время слились», открывая «тропу в бесконечность». Мысль о всесилии любви Брюсов продолжает в стихотворении «Царица страсть», которое сам поэт в письме к А. Измайлову от 22 марта 1915 года оценивал как «лучшее», что он «написал за последние полгода» [Брюсов 1973:420]. Власть любви-страсти над людьми, делающей из них «блаженно-жалких» рабов, губящей их, Брюсов объясняет волей Судьбы, избежать которой не может никто.

Вопрос о смысле человеческого существования, о том, что такое наша жизнь и смерть, какова ценность человеческой жизни, становится темой следующего стихотворения цикла «Истинный ответ». Попытки и в прошлом, и в настоящем получить ответ на извечный вопрос, объясняя все лишь как волю судьбы, принятую моральную норму или научную гипотезу, приводят к мысли об их тщетности, о неразрешимости этой загадки, чью тайну раскрыть, возможно, может только «с прозрачным ядом склянка» или «отточенный стилет». Мысль о бренности человеческого существования вновь обретает свое звучание в стихотворении «Ultima Thule», в котором проблема смены и гибели исторических эпох, прежних цивилизаций решается обращением Брюсова к истории легендарной страны Фулы. От былого величия ее ничего не осталось: «вымерли конунги», «их корабли у чужих берегов затонули», «даже и птицы чуждаются хмурых прибрежий». Теперь это – «остров, где нет ничего и где все только было». Именно это и делает его «желанным» лирическому герою стихотворения, «властно» влекомого к нему «неизведанной силой», стремлением к полному одиночеству:

Пусть на твоих плоскогорьях я буду единым!
Я посещу ряд могил, где герои уснули,
Я поклонюсь твоим древним руинам,
Ultima Thule!

Т.II.С.106.

Так мысли о судьбах человечества приводят Брюсова к размышлению о собственной судьбе в этот непростой для него

период времени, не случайно он завершает стихотворение отказом от прежних желаний:

Брошу свой кубок с утеса, в добычу акуле!
Канет он в бездне, и с ним все желания канут…
Т.II.С.106.

Отражая настроения самого Брюсова, стихотворение в то же время является переходным к следующему циклу «Зеленый» книги «Семь цветов радуги», первое стихотворение которого «В разные годы», написанное в 1913 году, навеяно «роковой печалью» поэта, вызванной смертью Н.Львовой.

Таким многогранным предстает самобытный художественный мир Валерия Брюсова в первом цикле книги «Семь цветов радуги». Только исходя из его законов можно судить о своеобразии и богатстве этого мира, понять смысл и логику напряженных исканий поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бодлер Ш. Цветы зла. Минск, 2004.
2. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. М., Т.I, II, VI. 1973 – 1975.
3. Брюсов В.Я. «Мы переживаем эпоху творчества» (Фрагмент статьи о задачах современной поэзии) // Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т.85. М., 1976.
4. Гиппиус З. Собр. стихов. 1889-1903 гг. М., Скорпион, 1904.
5. Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. СПб.: Азбука-классика, 2001.
6. Коневской И. К исследованию личности Александра Добролюбова // Добролюбов А.М. Собр. стихов. М., 1900.
7. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969.
8. Мандельштам О. Буря и натиск // Рус. искусство. 1923. N 1.
9. Минералова И.Г. Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма. М., Наука, 2009.
10. Парнок С. Сверстники // Парнок С. Книга критических статей. М., Глагол, 1999.
11. Поступальский И. Поэзия Валерия Брюсова в ее идеях и связях со временем // Брюсов В. Избранные стихи. М.-Л., 1933.
12. Тынянов Ю. Валерий Брюсов // Тынянов Ю. История литературы. Критика. СПб.: Азбука-классика, 2001.
13. Щерба Л.В. Избранные труды по русскому языку. М., 1957.

ДАВТЯН С.С.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова

ОБРАЗ «ВОСТОКА» В ПОЭЗИИ В.БРЮСОВА
(К вопросам брюсовской поэтики ориентализма)

Поэзия Брюсова поражает своей многосторонностью, широтой историко-культурных интересов, богатством образов и ассоциаций, перекликающихся с самыми разными источниками. Поэт-символист Брюсов делал акцент на ассоциативную связь между образами, подключал к восприятию мотивы и образы культур прошлого, использовал явные и скрытые цитаты. Брюсов, как и многие поэты Серебряного века, обращался к исчезнувшим цивилизациям (Древней Греции, Древнему Риму), вошедшим в русскую литературную традицию.

На рубеже XIX-XX веков символистов особо стала привлекать культура Востока (Древнего Египта, Ассирии, Финикии, Индии, Китая, Персии и др.).

«Восток» стал восприниматься сознанием эпохи не только в его соотношении с Западом и самобытностью России, но и как явление, имеющее самостоятельную ценность. Причины обращения к Востоку не только символистов, но и большинства представителей российской культуры были разные: одни искали восточные духовные ценности, стремились понять иные культуры, другие мечтали почерпнуть на Востоке силы для поддержки, как им представлялось, «усталой» и «увядающей» европейской культуры, иные видели для России возможность особой «синтетической» духовности, в которой плодотворно соединилась бы восточная мудрость и западная цивилизация.

У каждого русского поэта был свой Восток, своеобразие которого обусловлено как установками того или иного поэтического направления, так и собственно авторским, индивидуальным осмыслением, выражающим творческое самоопределение поэта.

Обширный пласт поэтических произведений Брюсова, в которых так или иначе заявлена тема «Востока», либо присутствуют восточные образы и мотивы, представляет

безусловный интерес. Проследим, как Восток входил в поэтическое сознание и поэтическую систему Брюсова и становился одной из важнейших составляющих его образной картины мира и поэтического мировосприятия.

Исследователи темы Востока в творчестве Брюсова (В.С.Григорян, М.Л.Мирза-Авакян, В.В.Рогов и др.), как правило, указывают на то, что в его первом юношеском поэтическом сборнике «Juvenilia» (1895) еще отсутствуют темы, мотивы, образы, связанные с востоком. Однако, в стихотворении «Ученый» есть такие строки:

Но правда есть и в призрачном оазе:
То – мир земли на высоте фантазий,
То – *брат Ормузд*, *обнявший Аримана*!

Образы братьев Ормузда и Аримана, олицетворяющие в религии Зороастра доброе и злое начала, здесь предстают воплошением общности конфликтующих сил тьмы и света.

В вышедшем в 1895 г. сборнике стихов с шокирующим читающую публику названием «Chefs d'œuvre» («Шедевры») встречаются темы, мотивы, образы, символика Востока, поданные в общем потоке экзотики таких стран как Восточная Полинезия, Индия, Персия, Перу. Этот сборник отличает лирический субъективизм поэта-символиста. Молодой автор воспевает «блаженные миги», «сладострастные тени». Первый из циклов сборника под экзотическим названием «Полдень Явы» открывается стихотворением «Предчувствие», где лирический герой заявляет о том, что любовь его и есть «палящий полдень Явы»:

Моя любовь – палящий полдень Явы,
Как сон разлит смертельный аромат,
Там ящеры, зрачки прикрыв, лежат,
Здесь по стволам свиваются удавы.
…….
Идем: я здесь! Мы будем наслаждаться, –
Играть, блуждать, в венках из орхидей,
Тела сплетать, как пара жадных змей…
(Т.I, с.57)

Неожиданные сравнения и уподобления, яркие и странные картины, присутствующие в стихотворении, эпатировали читателя-современника. Однако они служили раскрытию силы человеческого чувства, богатства страстей и желаний человека. За внешними эффектами и явным намерением поэта вызвать литературный скандал, вырисовывалось нечто серьезное и глубокое. Он, скорее, стремился подчеркнуть этим право человека на такую любовь, на такое чувство.

Назвав второй раздел «Криптомериями» и снабдив его эпиграфом: «Мечтал о лесах криптомерий…», Брюсов хотел подчеркнуть экзотическую направленность входящих в его состав стихов (криптомерии – комнатное растение, и лесов таких не могло быть в природе; в одном из вариантов был и другой «экзотический» эпиграф к этому циклу – строка из стихотворения К.Случевского «Последний завет»: «В лесах алоэ и араукарий» [Брюсов 1973: 575]). Вошедшее в «Криптомерии» стихотворение «На журчащей Годавери» было насыщено именами индийской мифологии (*Кама* – бог любви, *Кали* – жена индийского бога Шивы, богиня смерти), характерными реалиями этой восточной страны (*баядера* – храмовая танцовщица в Индии). Хотя основой для его создания Брюсову и послужил один из реальных индийских обычаев, как он сам указывал в примечании ко второму изданию «Шедевров» [Брюсов 1973: I, 575], но за строками, поражающими «пряной» экзотичностью образов, не чувствовалось никакой реальной Индии. Это была еще чистая условность, лишь копирование внешних признаков, при весьма поверхностном представлении о скрытом за формами и символами смысле.

В стихотворении «На острове Пасхи» из этого же цикла дан образ «ушедших культур». Оно выполнено в форме раздумий «знахаря-заклинателя» (как обозначено в подзаголовке), одолевавших его при виде гигантских скульптур, оставленных исчезнувшей цивилизацией:

…О прошлом никто не споет нам.
Но грозно, на каменной груде,
Стоите, в молчаньи дремотном,
Вы, страшные, древние люди.

……
Иное – могучее племя
Здесь грозно когда-то царило,
Но скрыло бегучее время
Все то, что свершилось, что было.
(Т.I, с.69)

Размышления об истории древних цивилизаций здесь еще не связаны напрямую с Востоком. Мысль о преемственной связи прошлого и настоящего, древней культуры Востока и современности впервые прозвучала в стихотворении «Львица среди развалин» (с подзаголовком «Гравюра») из раздела «Холм Покинутых Святынь»:

Холодная луна стоит над Пасаргадой.
Прозрачным сумраком подернуты пески.
Выходит дочь царя в мечтах ночной тоски
На каменный помост – дышать ночной прохладой.
……
…Царевна вся дрожит… блестят ее глаза…
Рука сжимается мучительно и гневно…
О будущих веках задумалась царевна!
(Т.I, с.71-72)

Непосредственно за этой поэтической миниатюрой следует стихотворение «Жрец» (с подзаголовком «Бронзовая статуэтка»), которое построено в форме обращения жреца к далекой звезде Сириусу с просьбой «не отвергать с презреньем» тех, кто ему поклоняется и возжигает в его честь фимиам пред алтарем. Известно, что в рукописи оно первоначально имело заглавие «Перуанский жрец» [Брюсов 1973:I,89]. Брюсов изменил первоначальную версию (убрав из заглавия слово *перуанский*), безусловно, из соображений историко-этнографической достоверности, поскольку Сириусу поклонялись не перуанцы, а древние египтяне, которые посредством наблюдений за этой звездой достигли верного определения солнечного года.

Так, постепенно в разработке восточных тем в поэзии Брюсова художественный вымысел если пока не уступал место этнографической точности, то уже не вытеснял ее.

Стихи ранних сборников «Chefs d'oeuvre» и «Me eum esse» ошеломляли своей необычностью, дразнили воображение непривычными образами. За всеми этими внешними эффектами было неприятие мира унылого бытия, мещанского благополучия. В этих сборниках уже намечаются основные составляющие его поэтики: лейтмотивы, самоцитаты, повторы названий, игра культурными ассоциациями, создание образов за счет уже известных, привычных для читателя образов и форм.

В стихотворениях, рожденных впечатлениями, полученными от первой поездки в 1896 году на Кавказ (Пятигорск и Кисловодск), в образы природы Брюсовым вплетаются сравнения и ассоциации, свойственные поэтике восточной лирики:

Звезды ярки, как *алмаза*
Грани, в тверди слишком синей.
Скалы старого Кавказа
Дремлют в *царственной пустыне*.
(«Ангел бледный». Т.I, с.119)

В стихотворении «Я помню вечер, бледно-скромный…», посвященном девушке, случайно встреченной им в Кисловодске во время «Огненного праздника», совершенно четко обозначены восточные (ассоциируемые Брюсовым с египетскими) черты ее лица:

…детский взор, – он мне напомнил
Глаза *египетских богинь*.
…В моих мечтах – Твои минуты:
Твои *мемфисские глаза*.
(Т.I, с.116)

Стихотворения, написанные во время этого путешествия, вошли в сборник «Me eum esse» («Это – я»), вышедший в свет в том же 1896 году (датирован 1897 г.).

Постепенно круг исторических знаний Брюсова расширялся, а образ Востока в стихах его следующих сборников «Tertia Vigilia» (1900), «Все напевы» (1906-1909), «Зеркало теней» (1912), «Семь цветов радуги» (1916) и «Девятая Камена» (1917) стал занимать все более весомое место и даже стал одним из опорных моментов его эстетической концепции.

В третьей книге стихов Брюсова – «Tertia Vigilia», обозначившей начало его творческой зрелости, Восток представлен древней Ассирией, Двуречьем и Египтом. Перед читателем возникают образы героев восточных мифов, великих людей прошлого – восточных царей, пророков, а также безымянные персонажи, выражающие характерные черты своего времени. Сюжеты цикла «Любимцы веков» станут стержневыми в поэзии Брюсова, причем их разработка будет сопровождаться переосмыслением и все новыми уточнениями. Собственно, данный цикл был «подступом» к теме завоевателей и пророков человечества, носителей волевого начала и великих страстей, дающих право повелевать людьми, – Ассаргадона, Рамзеса, Моисея и других. Но пока эти образы не имеют исторической и индивидуальной конкретности, они скорее выступают как олицетворение воли или страсти, имеющей обобщающее значение.

В ставшем хрестоматийным стихотворении «Ассаргадон» (с подзаголовком «Ассирийская надпись») восхищение поэта силой самого мощного правителя своего времени Ассаргадона, покорившего Сидон и Египет, передано в патетической речи героя, считавшего себя «вождем земных царей». Ассирийский царь здесь выступает как носитель идеи власти, мужества и завоеваний. Тема Востока предстает в этом стихотворении в личностном плане, олицетворенная в образе завоевателя, «любимца веков».

…Египту речь моя звучала как закон,
Элам читал судьбу в моем едином взоре,
Я на костях врагов воздвиг свой мощный трон,
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!
……
Я исчерпал до дня тебя, земная слава!
И вот стою один, величьем упоен,
Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон.
(I, 144)

Для своего произведения Брюсов выбрал форму сонета. В первых двух строфах – катренах – передано утверждение власти Ассаргадона, его сокрушительные победы над городами,

странами и народами. А в последних двух строфах – терцетах – подведены итоги его разрушительных походов. Да, он упоен величием своей славы, он горд и в то же время ужасно одинок. Как в этом стихотворении, так и во многих других Брюсов использует речь от лица исторического персонажа с интродуктивным «Я – *такой-то*…» («Я – жрец Изиды Светлокудрой»; «Я – Клеопатра, я была царица»; «Я – мумия, мертвая мумия»; «Я раб греха»; «Я жалкий раб царя» и др.). Заметим, что такая интерпретация образов великих людей прошлого и та же интродуктивная форма была не чужда и другим представителям поэтам Серебряного века, которые в раннем периоде творчества испытывали значительное влияние Брюсова (напр., Кузмин в «Александрийских песнях»).

Одни стихи Брюсова написаны от лица самих героев, другие – от имени автора, словно ставшего свидетелем тех или иных событий или в виде размышлений поэта о судьбе иных цивилизаций и героев прошлого.

Варьируя намеченные в предыдущих книгах темы и мотивы, Брюсов изменил акценты. В стихотворении «Рамсес» лирический герой, блуждая «по бездорожьям *царственной пустыни*, изнемогая жаждой», вдруг встретил «памятник, в песках забытый» с надписью: «Мне о забвеньи говорят, – о, смех! Векам вещают обо мне победы!». И тогда путник обратился к памятнику с дерзкими словами:

Тебя не знаю я, твои вещанья ложны!
Жильцы пустынь, мы все равно ничтожны
В веках земли и в вечности небес…
(T.I, с.145)

И тут перед ним встал Рамсес – знаменитый египетский завоеватель, оставивший гигантские статуи в Абу-Симбеле как «знаки» своей победы. Стихотворение обрывается многоточием, подчеркивающим значение подзаголовка стихотворения («Отрывок») заставляла читателей «включать» свое воображение и домысливать об исходе содержания, ведущегося от первого лица, и потому, возможно, трагического конца для героя.

Египет предстает в стихотворении «Жрец Изиды», героем которого является жрец, которому народ дал имя «Мудрый», за

то, что «жизнь его чиста». Но в его жизни был неправедный поступок, который он не утаил от богини Изиды – хранительницы сокровенных тайн: когда однажды ночью на палубе корабля он ждал рассвета, на пристани появилась женщина в белой одежде, пришедшая к морю с явным намерением покончить с собой. Однако он, затаившись «меж бревен, вёсел и снастей», не попытался ее остановить, хотя и мог успеть, поскольку она «медлила свершить решенье». Это воспоминанье он так и не смог стереть из своей памяти. Д.Максимов очень точно определил основную идею этого стихотворения: «…в фабульном стихотворении "Жрец Изиды", повествующем о случае из жизни некоего египетского жреца, без всякого навязчивого дидактизма реализуется мысль о том, что пассивно "доброжелательный" человек, в силу именно этой своей пассивности, может оказаться, в сущности, не только недобродетельным, но даже преступным» [Максимов 1940:99].

В стихотворении «Моисей» (из того же цикла) Брюсов пересказывает эпизод из библейской легенды о том, как Моисей, оскорбленный непониманием народа, разбил скрижали закона (каменные плиты, на которых были выбиты заповеди Бога). Тема героя здесь получает символическое значение, а образ служит обобщенным символом гонимого пророка. Брюсов снова возвратится к образу Моисея в цикле «Властительные тени» в сборнике 1912 года «Зеркало теней».

«Любимцы веков» были в поэтическом творчестве Брюсова 1900-х гг. перворазрядными темами. Все эти стихи меньше всего напоминают «реконструкцию прошлого», стремление поэта вовсе не в том, чтобы рисовать картины на исторические темы. В них ощутимо бьется пульс современности. Голос «властительных теней» дорог поэту не только сам по себе, не только величием мысли героев прошлых эпох, но и тем, что в нем явственно слышно то, что особенно важно самому поэту.

С темой Востока неразрывно связано имя его завоевателя – Александра Македонского (356–323 до н.э.) – завоевателя Малой Азии, Сирии, Египта, Персии.., образ которого идеально соответствовал его художественной программе. Александр Македонский (Великий) – одна из самых ярких фигур древнего

мира; он – герой «Сравнительных жизнеописаний» Плутарха, «Александрии» псевдо-Каллисфена, переложенной другими литературами, в частности персидской, арабской. Александр Великий – это Искандер восточного эпоса («Шах-наме» Фирдоуси и др.) и восточной лирики (Хафиза и др.); он – значительный образ и новоевропейской, и американской, и русской литературы (Расина, Гёте, Шамиссо, Гейне; Лонгфелло; Жуковского), наконец, он – объект научного описания в «Истории эллинизма» Иоганна Густава Дройзена...

Стихотворением «Александр Великий», помещенным в цикл «Любимцы веков», русскому читателю начала XX в. Брюсов открыл эту тему заново. В основе стихотворения лежит периферийный эпизод жизни Александра – укрощение словом возмущенного македонского войска после похода в Индию, а фоном служат главные события в его жизни и в истории Востока – покорение им городов древней Персидской империи – Сард, Суз, Вавилона, разгром войска Дария III в битве при Гавгамелах, женитьба на дочери Дария Роксане, вхождение в египетскую историю в качестве сына бога Амона.

Изображение Александра дано в рамке обращенной к нему молитвы, он является объектом множества похвал (*Великий, Могучий, Гордый*) и одновременно внутренним адресатом текста. Безусловно, Александр – образец для подражания, кумир лирического героя, к которому тот обращается в настроении *сомненья и томленья.*

По мнению Л.Г.Пановой, «"Александр Великий" – идеализированный портрет автора». «Автопортретная техника», или приписывание любимцам веков своих поз, жестов, чувств, жизненных стратегий и проч., определила и многие другие стихотворения Брюсова. В русской литературе начала XX в., Брюсов «застолбил» территорию кумиров [Панова 2006]

В цикл «Любимцы веков» включено и первое в поэзии Брюсова стихотворение, посвященное легендарной египетской царице Клеопатре. Поэт вводит героиню в современный ему мир, и образ Клеопатры становится своеобразным связующим звеном между мирами, отдаленными друг от друга веками:

Я – Клеопатра, я была царица,

В Египте правила восьмнадцать лет.
Погиб и вечный Рим, Лагидов нет,
Мой прах несчастный не хранит гробница.
В деяньях мира мой ничтожный след,
Все дни мои – то празднеств вереница,
Я смерть нашла, как буйная блудница…
Но над тобой я властвую, поэт!
Бессмертен ты искусства дивной властью,
А я бессмертна прелестью и страстью:
Вся жизнь моя – в веках звенящий стих.
(Т.I, с.153)

Клеопатра предстает в стихотворении Брюсова пышущей страстью, играющей судьбами людей и царств, именно такая трактовка образа легендарной царицы Древнего Египта импонировала ему в этот период. По точному замечанию Д.Максимова, «Страсть была для него тем героическим началом в любви, которое с точки зрения Брюсова, только и можно было измерять наивысшим масштабом: жизнью и смертью» [Максимов 1940:114]. В дальнейшем образ Клеопатры претерпит в поэзии Брюсова множество изменений.

В завершающем цикле сборника «Tertia vigilia» под названием «Лирические поэмы» звучит одна из важных тем лирики Брюсова – тема всепобеждающей любви, которая подана на экзотическом восточном фоне в написанной терцинами поэме «Аганат (с подзаголовком «Финикийский рассказ»). Произведение озаглавлено именем лирической героини, жених которой ушел в море и не вернулся:

В дни юности она познала горе:
Ее жених, к сидонским берегам
Не возвратясь, погиб безвестно в море.

Аганат вступила на путь священной проституции, – становится гетерой, служа таким образом Астарте:

И, девственность принесши в дар богам,
Она с тех пор жила как жрица страсти,
А плату за любовь несла во храм.
(Т.I, с.240)

В поэме много эротических сцен: «В темном взоре сверканье звезд ночных, а грудь бледна», «встречала моряков игрой запястий, и, обольщенного к себе вела», «Но каждый день входили гости к ней. / И от объятий в вихре наслажденья / От тел, сплетенных, словно пара змей / Означилось на камне углубленье», «Спеши! она зовет тебя полураздетой» и т.д. Поэма начинается с хвалебных слов в адрес богини Астарты, а заканчивается ее «благодеянием»: после неожиданной встречи расставшихся много лет назад влюбленных, она «рассеяла годы», вернув их в прошлое, чтобы мысль о настоящем положении Аганат-гетеры не омрачали их счастья.

Основным направлением любовной лирики сборника «Stephanos» (1904-1905) становится воспевание освобожденной от пут моральных запретов любви-страсти, и было бы странно, если бы в этой книге не оказалось стихов о Клеопатре. В цикле «Правда вечная кумиров» одно из стихотворений, посвященных египетской царице, так и называется – «Клеопатра», а вслед за ним идет стихотворение «Антоний», названное именем влюбленного в египетскую царицу одного из триумвиров, который, по преданию, из любви к ней пренебрег своим государственным долгом. Клеопатра показана бесконечно привлекательной женщиной, чарующей всех мужчин. Герой же стихотворения «Антоний», готовый погибнуть ради всепобеждающей и всеопределяющей любви служит примером проявления к ней высокой страсти.

Обращение Брюсова к теме Египта становится одним из самых частых среди «восточных» тем в поэзии Брюсова.

В сборнике «Все напевы» (1906-1909) цикл «ΕΡΩΣ ΑΝΙΚΑΤΕ ΜΑΚΑΝ» (греч. – «Эрос, непобедимый в битве») открывается стихотворением «Встреча», в котором с первых же строк на читателя обрушивается лавина восточной экзотики, составленной из географических названий и характерных примет Египта, а также имен египетской мифологии:

Близ медлительного Нила, там, где озеро Мерида,
В царстве пламенного Ра,
Ты давно меня любила, как Озириса Изида, друг,
Царица и сестра!

И клонила пирамида тень на наши вечера…
(Т.I, с.474)

Как видим, Восток представлен в виде параллелизмов, уравнивающих сакральную древность и современную ситуацию поэта или лирического «Я».

Новый этап поэтического пути Брюсова после кризиса символизма отмечен тремя сборниками: «Зеркало теней» (1912), «Семь цветов радуги» (1916) и «Девятая Камена» (1917), последний из которых не был издан при жизни автора. Самым значительным и художественно совершенным из них считается первый – «Зеркало теней», в котором Брюсов видел основную задачу поэзии в ее приближении к реальной жизни. Читателя, привыкшего по прежним книгам Брюсова к несколько приподнятой по-ораторски речи, поражало здесь необычное прежде спокойствие, какая-то задумчивость, пристальное внимание к детали, психологическая напряженность, драматизм, даже трагичность некоторых (особенно любовных) стихов этой книги.

В сборнике «Зеркало теней» он возвращается к образам «любимцев веков», но уже с новых позиций и под названием – «Властительные тени». Сюда входит весьма примечательное стихотворение «Египетский раб» с эпиграфом из «Ассаргадона» («Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон...»). Это стихотворение написано от лица раба («Я жалкий раб царя...»), строителя египетских пирамид. Здесь поэт ставит вопрос: кто является истинным создателем ценностей древних культур Востока? И неожиданно отвечает – не цари и не великие завоеватели, а народ. Очевидно, что Брюсов пересмотрел свое отношение к «любимцам веков», царям-завоевателям, ограничив их роль лишь волей и дарованной им властью. Подлинными же творцами гробниц и пирамид Брюсов называет тех, кто строил их.

Работа над образами «любимцев веков» получает новую направленность. Вместо образа-символа, лишенного индивидуальных примет, Брюсов стремится создать портрет, в котором были бы представлены особенности эпохи и индивидуальность героев.

К теме Востока, прозвучавшей в ранней лирике, а точнее, – к ассоциативной связи с восточными образами, Брюсов обращается

в стихотворении «Египетский профиль» из цикла «Шаги Афродиты» сборника «В такие дни» (1921). Эпиграфом к нему Брюсов взял строку из своего же стихотворения «Я помню вечер, бледно скромный…», помещенного в ранний сборник «Me eum esse». Лирический герой стихотворения не просто очарован обликом девушки, напоминающей ему восточных красавиц, а буквально опьянен ее ослепительной красотой и околдован ее «египетскими» чертами лица.

Поэта продолжает манить образ Клеопатры. Он возвращается к нему в цикле «Завес веков» в стихотворении «Цезарь Клеопатре», где «разочаровавшись, в хитрых ласках» столичных гетер и погрязший в «любовных излишествах», Цезарь отдался «высшей страсти», внушенной ему египетской царицей. Основной темой, выраженной в этом стихотворении, становится страсть, возведенная до трагической высоты. Брюсов сумел подойти к теме любви не только как к явлению индивидуальной жизни царицы-любовницы, но и как к явлению, раскрывающему связь человека со всей вселенной. Поэтому тема Клеопатры как жрицы любви, приобретала обобщающее значение, что уже намечается в стихотворении «День за днем».

Своеобразным итогом в решении этой темы стала никогда не включенная им в свои сборники стихов поэма Брюсова «Египетские ночи», которая была создана в период, когда он приступил к редактированию полного собрания сочинений Пушкина (работа, оборвавшаяся на первом томе, включала и денивацию – дописание неоконченных произведений). Поэма Брюсова «Египетские ночи» представляла собой осуществление им смелого по замыслу завершения одноименной поэмы А.С.Пушкина. В предисловии к своей поэме Брюсов писал: «Почти излишне говорить, что ни на миг не мечтал я сравниться с Пушкиным и своими стихами заменить написанные части поэмы, я желал только помочь читателям по намекам, оставленным самим Пушкиным, полнее представить себе одно из его глубочайших созданий» [Брюсов 1974:III,621].

В своей интерпретации брюсовских «Египетских ночей» Т.Ордуханян проводит определенную градацию в изображении Брюсовым картин «трех ночей, трех мировоззрений, трех

смертей». Первый – Флавий – олицетворение Рима и его высшей доблести, храбрости. Он соглашается на условие Клеопатры – заплатить жизнью за проведенную с ней ночь любви, потому что готов открыто смотреть в глаза как страсти, так и смерти. Вторым избранником царицы был эпикуреец Критон. Он принимает вызов Клеопатры вполне сознательно, потому что в мире он не знает ничего прекраснее наслаждения. Наслаждение есть цель его жизни, его святыня, его божество, и этому божеству он охотно приносит в дар свою жизнь. Третий – безымянный Юноша – принимает условие Клеопатры потому, что любит ее истинной любовью. Утолить же свою любовь он может только «сойдя на ложе страстных искушений, хотя оно в то же время было и "ложем смерти"» [Ордуханян 1996:169-172].

В большинстве стихов Брюсова о Клеопатре египетская царица выступала как воплощение пагубной страсти, несущей смерть. В поэме же «Египетские ночи» он вводит тему «перерождения» Клеопатры. Поэт дает широкую палитру удивительно тонких переживаний героини, связанных с решением спасти юношу от неминуемой гибели (составляющей ее же условие платы за проведенную с ней ночь). Основой произведения становится «подлинно трагедийная тема осознанного противоборства гармонической и цельной личности и жестокого, своекорыстного деспотического общества, столкновения между сильным человеческим чувством и жестокими нормами действительности» [Ордуханян 1996:176].

Вполне естественно, что появление «Египетских ночей» Брюсова вызвало множество противоречивых откликов. С одной стороны, его обвиняли в заимствовании у Пушкина, с другой, – в чрезмерной эротичности. Но, когда поэма в конце 1916 года была напечатана в альманахе «Стремнины», М.Горький в письме Брюсову восторженно отозвался об этом произведении и о нем как поэте вообще: «Прочитал "Египетские ночи". Если Вам интересно мнение профана в поэзии – эта вещь мне страшно понравилась! Читал и радостно улыбался. Вы – смелый, и Вы – поэт божией милостию, что бы ни говорили и не писали люди "умственные"» [Горький 1955:380].

Брюсов мечтал создать антологию поэзии «всех времен и народов», куда вошли бы и поэты Индии, Китая, Японии, Персии…

Замысел в создании целой книги «Снов человечества» был грандиозный. Возник он у Брюсова он еще в 1909-1911 гг. В черновом автографе обложки к задуманной книге ее название выглядит так: «Сны человечества. Лирические отражения всех стран и всех стран и всех времен». В первом наброске предисловия к предполагаемому изданию он так наметил свою задачу: «Представить все формы, какие прошла лирика у всех народов во все времена. Перенять самую манеру поэтов» (Брюсов 197:II,316).

Сначала Брюсов намеревался дать переводы, однако в ходе работы убедился, что стихотворные переводы не могут удовлетворительно решить поставленную им перед собой задачу. Брюсов считал, что переводы, при всей возможной удаче их, часто «остаются ниже подлинника». Задачей же Брюсова было дать именно собрание художественных произведений, которые представляли бы не только исторический, но и чисто художественный интерес. И он предпочел «свободное творчество» (Брюсов 197:II,461). Многие годы Брюсов готовил для своей книги материал – от песен первобытных племен Австралии до поэзии народов европейских стран – Англии, Франции, Германии, Испании, Греции, Скандинавии, а также поэзии народов Востока. Но, к сожалению, эти стихи никогда не были изданы целиком и вместе. Сегодняшнему читателю представляется возможным рассмотреть «Сны человечества» в том, виде, в каком оно представлено в семитомном собрании сочинений Брюсова.

Восточная поэзия, представленная в «Снах человечества» во всем своем многообразии поэтических форм, множеством образов, тем, мотивов, реалий, сконцентрирована здесь в разделах – «Египет», «Ассирия», «Индия», «Персия», «Япония», «Индокитай», «Арабы», «Армения».

В один из начальных разделов «Снов человечества» – «Отзвуки Атлантиды» – входит стихотворение «Пирамиды», в котором Брюсов вновь (как в сонете «Египет» из «Светоча

мысли») обращается к мотиву «пирамид» как уникальных сооружений и характерных примет культуры Древнего Египта. Кроме примет Востока (*Нил, Эгейское море, Пирамиды*) в стихотворении присутствует основная мысль о быстротечности жизни и связи времен:

Все минет. Как льется вода,
Исчезнут в веках города,
Разрушатся стены и своды,
Пройдут племена и народы;
Но будет звучать наш завет
Сквозь сон мы мятущихся лет!..
(Т.II, с.317)

Раздел «Египет» представлен в «Снах человечества» стихотворением «Поучение», которое является типичным образцом одноименного жанра древнеегипетской литературы. Основной идеей подобного рода произведений было подчеркивание кратковременности жизненных удач, всего земного. «Поучение» дано Брюсовым в упрощенном виде, в отличие от тяжеловесного и цветистого языка оригинальных произведений египетской литературы той эпохи. Он придал своему произведению лаконичность и определенную четкость, сохранив при этом основные мысли и художественные приемы. В нем широко использован также довольно распространенный прием в древнеегипетской литературе – выражение одной и той же мысли в различной форме:

…Человек! умом не гордись,
Не мечтай: будешь славен в веках.

…Нил священный быстро течет.
Жизнь человека протекает быстрей.

Ты пред братом хвалился: я мудр!
Рука Смерти равняет всех…
(Т.II, с.322)

В раздел «Ассирия» входит стихотворение «Клинопись» (1913), отличающееся глубокой образностью, которая достигнута Брюсовым с помощью ярких эпитетов, развернутых сравнений, метафор, а также, в немалой степени, благодаря развитой системе

параллелизмов как наиболее распространенного художественного приема в поэзии народов Востока:

Города разрушал я, истреблял племена,
Города воздвигал я, строил храмы богам.
(Т.II, с.323)

Брюсов ищет художественные решения, которые позволили бы ему осмыслить психологию образов в исторической форме. Ярким примером тому может служить «надпись на гробнице» царя Била Ибуса, которая гласит о том, что он был «велик на земле» и потому прославляет себя как завоевателя более слабых народов, на опустошенных землях которых он воздвигал храмы своим богам. В последних двух строках этого стихотворения выступает затронутая еще в персидских четверостишиях вечная проблема жизни и смерти и царь Бил-Ибус предстает здесь в единстве общечеловеческих и исторических начал:

Царь, Бил-Ибус, я, был велик на земле,
Но, как звезда небес, исчезаешь ты, человек…
(Т.II, с.323)

Раздел «Индия» представлен шестью стихотворениями «В духе лириков VI-VII вв.» (в одной из рукописей помета Брюсова: «1-4 – подражание стихам поэта Амару (VI в по р. Х)», а также стихотворением «Подражание Рабиндранату Тагору», которое в рукописи первоначально было озаглавлено весьма пространно: «Из индийской лирики. Подражание Рабиндранату Тагору, получившему Нобелевскую премию в 1913 году» (Брюсов 1973:II, 470).

В стихотворениях этого раздела отражены основные темы средневековой индийской поэзии, передано мировосприятие индийских лириков, их глубочайшая искренность и жизненность переживаний. Всего этого Брюсов смог достичь с помощью использования наиболее типичных для индийской поэзии художественных приемов и изобразительных средств.

Относительно пометы Брюсова «1-4 – подражание стихам поэта Амару», можем сказать следующее: известно, что индийский поэт Амару воспевал любовь как полнокровное и отнюдь не платоническое чувство, которому не могут помешать

никакие заботы и тревоги. Но такой любовь предстает у Брюсова только в первом и третьем стихотворениях:

1

Дождь! Тебя благословляю!
Ты смочил ее одежды:
Как, под влажной тканью, четко
Рисовалось тело милой!
Ты была – как обнаженной,
И твои дрожали груди!
Кто же согрел их поцелуем,
В час, как радуга сверкнула?

3

В белом и трепетном озере груди твоей
Сердце твое – ароматного лотоса цвет!

(Т.II, с.330)

А в двух других стихотворениях («Уже за горы канул месяц…» и «Я брошен ею, но я не плачу…») описываются страдания человека, разлученного с любимой:

2

Уже за горы канул месяц,
Уже восток зарей зарделся,
Уже в саду запели птицы,
А я, Любовь, смотри, все плачу!

4

– Я брошен ею, но я не плачу:
Видишь ли: я улыбаюсь.
– Твоя улыбка – рассвет печальный
Над погоревшей деревней.

(Т.II. с.330)

Мы согласны с мнением В.Григоряна о том, что в последних двух стихотворениях «очевидны другие традиции». Он полагает, что «это может быть даже простым подражанием более раннего неизвестного поэта, автора поэмы "Разбитый сосуд", представляющего собой страстный монолог влюбленной женщины, удрученной разлукой с любимым». В целом же он считает, что Брюсову «удалось в этих немногочисленных произведениях показать, какого совершенства достигла

индийская поэзия указанной эпохи в изображении человеческих чувств. Он мастерски передал характерную особенность индийской поэзии – раскрытие переживаний в тесной связи с индийской природой. Брюсову удалось сохранить в своих подражаниях и формальные особенности древне-индийской поэзии. «Основным внешним признаком индийской лирики этой эпохи в отличие от эпической поэзии была несвязность строф, функционирующих независимо друг от друга и не образующих цельного, единого произведения, хотя, как правило, объединенных в шатаки, то есть собрание из ста строф <…>; связывала эти строфы более или менее общая для всех тема» [Григорян 1985:375].

Беря за основу мнение В.Григоряна, можно сделать вывод, что брюсовские стилизации древнеиндийской поэзии, в общем, отражают ее характерные особенности: в них присутствует общая любовная тема, но строфы не складываются в единое целое. Исключение составляют, пожалуй, только первое и пятое стихотворения, состоящие из двух строф:

Дождь! Тебя благославляю!
Ты смочил ее одежды:
Как, под влажной тканью, четко
Рисовалось тело милой!
Ты была – как обнаженной,
И твои дрожали груди!
Кто ж согрел их поцелуем,
В час, как радуга сверкнула?
(II. 330)

Через речку цепкие *лианы*
Провели несокрушимый ***мост***.
Там качаться любят *обезьяны*,
Окрутив вокруг лианы ***хвост***.
От меня и прямо к сердцу *милой*
Проведен любовью крепкий ***мост***.
Там начаться любят злые *силы*,
Окружив вокруг желаний ***хвост***.
(II. 331)

Обратим внимание на то, что в пятом стихотворении присутствует рифма, тогда как остальные стихотворения этого цикла написаны белыми стихами.

Стихотворение «Подражание Рабиндранату Тагору», о котором говорилось выше, облачено в форму обращения к ребенку:

Когда тебе, дитя, я приношу игрушки,
Мне ясно, почему так облака жемчужны,
И так ласкающее к цветам льнет ветер южный, –
Когда тебе, дитя, я приношу игрушки…

Любовь взрослого человека к маленькому ребенку представляется «сладостным» чувством. Не случайно в каждой строке второй строфы присутствуют слова, связанные с чем-то сладким («сласти», «мёдом», «сахарны», «сласти»):

…Когда, дитя, даю я в руки *сласти*,
Мне ясно, почему цветок наполнен *мёдом*,
И *сахарны* плоды под нашим небосводом,
Когда тебе, дитя, даю я в руки *сласти*…

Третья строфа наполнена словами, употребленными с уменьшительно-ласкательными суффиксами:

…Когда тебя, дитя, целую я в *глазенки*,
Мне ясно, почему так небо утром чисто,
И *ветерок* так свеж над пальмой серебристой,
Когда тебя, дитя, целую в *глазенки*.
(Т.II, с.331)

Как и в других стихотворениях, в этом также человеческие переживания показаны в тесной связи с явлениями природы.

Высокую оценку индийским стилизациям Брюсова в «Снах человечества» дал П.Н.Тартаковский: «Назвав свой индийский цикл "В духе лириков VI-VII вв.", Брюсов действительно передает дух, а не букву национальной поэзии Индии, прелесть ее любовной лирики, человечность стихийного и чистого эротизма, воспетого Амару и его собратьями…» [Тартаковский 1977:62].

Восточную средневековую лирику в разделе «Персия» представляют шесть произведений Брюсова, в которых отражены две наиболее распространенные и типичные поэтические формы

персидской поэзии – *рубаи* и *газель* (монорифмическая форма, характерная и для арабской лирики).

Первые два четверостишия, стилизованные под рубаи, были данью, отданной Брюсовым персидскому мастеру этой формы – Омару Хайаму (в рукописи они и были озаглавлены «Подражания Омару Хайаму»). В них затрагиваются те же вопросы, которые волновали самого Хайама – быстротечность жизни, связь прошлого и настоящего:

Не мудрецов ли прахом земля везде *полна*
Так пусть меня поглотит земная *глубина*,
И прах певца, что славил вино, смешавшись с *глиной*,
Предстанет вам кувшином для пьяного *вина*.
(Т.II, с.332)

Основная мысль стихотворения искусно зашифрована в рифме: *полна – глубина – вина* (и с неполным созвучием – *глиной*). Срифмованные слова представляют собой традиционные восточные образы-символы. Излюбленный Хайамом образ-символ вина Брюсов синтезирует с распространенной на Востоке философской проблемой вечного круговорота материи – человеческий прах становится глиной, из которой лепят гончарные изделия. Как заметила Е.В.Кожеванова, «традиционному для восточной поэзии смирению (или, по крайней мере, стремлению к нему) Брюсов противопоставляет свойственную европейскому менталитету уверенность в собственной значимости». Она обращается, в частности, к приведенному нами четверостишию и указывает, что основная мысль, заключенная в рубаи, такова: «если все мудрецы мертвы, «так пусть меня» (мудреца) «поглотит земная глубина [Кожеванова :Электронный ресурс].

Английский ученый Чарльз Хорн писал в предисловии к «Рубайяту» Омара Хайяма, вышедшему в свет в Лондоне в начале прошлого века: «К сожалению, большинство западных читателей воспринимают Омара как языческого поэта эротики и пьяницу, которого интересует только вино и земные удовольствия. …Его восхваления вина и любви представляют собой классические суфийские метафоры: под вином понимается духовная радость, а любовь – восторженная преданность Богу...

Омар не выставлял свое знание напоказ, а завуалировал его...» [Хорн 1917]. Конечно, Хайям далеко не всегда углубляется в дебри иносказаний; есть у него и «откровенная» лирика, и стихи о природе, и обыкновенные жалобы на жизнь. И совершенно очевидно, что рубаи Хайама привлекли Брюсова не только своей философской основой, но и рационалистической сутью. Так, в следующем четверостишии явно звучит совет насладиться благами и прелестями жизни:

Есть в жизни миги счастья, есть женщины, вино,
Но всем на ложе смерти очнуться суждено.
Зачем же краткой явью сменяются сны жизни
Для тысяч поколений, – нам ведать не дано.

К жанру любовной лирики Востока Брюсов обращается и в газелях. Примечательно, что в самом тексте первой газели он вводит сравнения и метафоры, включающие омонимичное слово ***газель*** для усиления восточного колорита и образности:

В ту ночь нам птицы пели, как серебром *звеня*,
С тобой мы были рядом, и ты любил *меня*.
Твой взгляд, как у ***газели***, был вспышками *огня*.
И ты ***газельим*** взглядом всю ночь палил *меня*.
(Т.II, с.333)

Хотя В.Григорян и усматривает в этом четверостишии Брюсова «определенную искусственность» в «изображениях» им «чувства или явления в его внутренней, поэтической связи» [Григорян 1983:95], однако, по нашему убеждению, они функционально адекватны такому ведущему конститутивному принципу оригинальной восточной газели как *ассоциативность мыслей*, *понятий и образов*.

Во второй газели, выполненной по канонам формы, Брюсов передает одну из важнейших особенностей восточной поэтики – многотемность:

Пылают летом розы, как жгучий *костер*.
Пылает летней ночью жестче твой *взор*.
Пьянит весенним утром расцветший миндаль.
Пьянит сильней, вонзаясь в темь ночи, твой *взор*…
(Т.II, с.333)

Газели в «Снах человечества» помечены 1913 годом, но, хотим заметить, что у Брюсова есть стихотворение в этой форме, относящееся к более раннему периоду: в пятом номере журнала «Весы» за 1907 год опубликовано его стихотворение под заглавием «Газэла»:

Лишь одного: я быть с ***тобой*** **хочу**!
С твоей мечтой слить трепет ***свой*** – **хочу**!
Над глубью глаз повиснув в высоте,
Дышать их ночью, влажной ***тьмой*** – **хочу**!
В гробу объятий, в жуткой тесноте,
Услышать близко сердца ***бой*** – **хочу**!
Вдвоем спешить к мучительной мете,
И вместе пасть у цели ***той*** – **хочу**!
Как палачу, отдаться красоте,
И с плахи страсти крикнуть: «***твой***!» – **хочу**!
[Весы 1907: 5,17].

В этом стихотворении, в соответствии с формальными канонами газели, Брюсов применил широко распространённый в восточной поэзии монорим, который приходится на каждую четную строку: *тобой – свой – тьмой – бой – той – твой*. Здесь он использует и послерифмие, или редиф (*хочу*). Все это говорит о том, что задолго до возникновения замысла «Снов человечества» (1909-1911 гг.), а затем канонизации газели в своих «Опытах...» (1918), Брюсов освоил эту форму персидской и арабской лирики.

Раздел «Япония» в «Снах человечества» представлен семью стихотворениями особой формы, типичной для японской лирики; они так и озаглавлены – «Японские танки и хай-кай» (в современной транскрипции хокку и хайку). *Танка* – стихотворение без рифм в 31 слог, расположенных в 5 стихах (строках), *хай-кай* – укороченная форма танка – ее три первых стиха. В примечаниях к помещенным в «Опытах» образцам японской лирики Брюсовым давались пояснения о том, что «для европейца танка кажется вступительным стихом к ненаписанному стихотворению», он удивлялся тому, как японские поэты умели вкладывать в тридцать один слог танки

«выражение сложных и многообразных чувств» [Брюсов 1973 II:470].

Брюсовские танки достаточно полно раскрывают связь замкнутых японских поэтических форм с огромным миром человеческой души, любви, природы, надежды, печали. Весь комплекс перечисленных мироощущений японского поэта был перенесен на русскую почву Брюсовым довольно удачно, с сохранением при этом специфичности формы этих жанров. Приведем пример одного из произведений, выполненных в форме танка:

Устремил я ***взгляд***,
Чуть защелкал ***соловей***,
На вечерний ***сад***:
Там, средь сумрачных ***ветвей***,
Месяц – мертвого ***бледней***.
(Т.II. с.334)

В стилизациях формы хай-кай Брюсов соблюдает как общее количество слогов (17), так и «схему» распределения по строкам (5-7-5), но вводя рифмы:

О, дремотный ***пруд***!
Прыгают лягушки ***вглубь***,
Слышен всплеск воды…
(Т.II. с.335)

Как видим, Брюсов придерживается законов японского стихосложения. Его танка представлены пятистишиями, содержащими 31 слог с количеством слогов в строках, равным соответственно 5-7-5-7-7; единственным отступлением Брюсова от канонической формы танка является рифмовка, которая собственно не нарушает цельности и своеобразия этой формы, а даже делает звучание танка более привычным для европейца. Этим он как бы компенсирует неизбежную при переводе утрату ее мелодичности и характерного музыкального ударения.

Танка Брюсова, в целом, верно отражает основные темы этой национальной поэтической формы – любви и природы и всех связанных с ними чувств и переживаний. В танка Брюсова выявлены не только все особенности этого национального жанра, но и общечеловеческая сущность японской поэзии, роднящая ее с

поэзией других народов. Японская поэзия, несмотря на свою внешнюю необычность и «замкнутость», отражает переживания людей, рассказывает об их близости к природе; в них поется о любви к милой, о тоске по родным местам, по близкому человеку, с которым пришлось разлучиться.

В брюсовских стилизациях «Японских танка и хай-кай» довольно выпукло проявляются те же метафорические сравнения, параллелизм образов, постоянные эпитеты, аллегории и другие тропы, которые являются характерными художественными приемами для всякой развитой поэзии.

Обратившись к заинтересовавшей его своей экзотикой и выразительностью японской миниатюристике, Брюсов активно пользуется такими выразительными синтаксическими средствами, как знаки препинания (в оригинале, разумеется, отсутствующие) и особой графикой стихов. По поводу графического оформления Брюсовым танка Ю.Орлицким высказано следующее, не лишенное оснований, предположение: «…Брюсов, вероятно, чувствуя эстетическую значимость для японцев самого внешнего вида их каллиграфически начертанных стихотворений, пытается продемонстрировать особую активность этой внешней (в оригинале – иероглифической) формы при помощи простейшего приема, вполне принятого в европейской традиции: нечетные строки печатаются с отступом от левого края, что придает традиционному квадратику строфы некое подобие причудливого иероглифического начертания…» [Орлицкий].

В раздел «Арабы» входит одно стихотворение, выполненное в форме *касыды* (точнее ее части) – поэтической формы народов Ближнего и Среднего Востока, Средней и Южной Азии. Мусульманский мистицизм со своей любовной, эротической лирикой послужил Брюсову поводом к своеобразной стилизации.

Брюсова заинтересовала суфийская символика, с помощью которой восточные поэты-мистики пытались передать то, что, в сущности, непередаваемо, то, что находится вне логики, в сфере подсознательной. Такие важные особенности лирики Востока, как двойственность и даже двусмысленность художественного слова, внешняя разобщенность стиха, прикрываемая формой

созвучий, выражены в стихотворении Брюсова «Из арабской лирики». Это стихотворение (известное более как «Катамия»). представляет собой, как указано им в рукописи, «подражание части стихотворения Набиги» (Брюсов 1973:II, 471).

В стихотворении «Катамия», этом небольшом по объему отрывке касыды, погружающем читателя в мир страстной любви и настоящей восточной экзотики отчетливо выступает на первое место многозначность каждого стиха, придающая всему произведению иносказательность. Здесь Брюсов передает особый эротизм в традиционной для суфизма двойственности образов-символов, представленном в лике возлюбленной. В стихотворении отражена и великолепная игра аллегориями, что соответствует восточной художественной традиции, в которой не могло существовать конкретного, индивидуализированного облика человека в силу религиозного запрета:

Катамия! Оставь притворства, довольно хитрости и ссор,
Мы расстаемся, – и надолго, – с прощаньем руки я простер.
Когда бы завтра, при отъезде, ты распахнула свой шатер,
Хоть на мгновенье мог бы видеть я без фаты твой черный взор.
И на груди твоей каменья, как ярко-пламенный костер,
И на твоей газельей шее жемчужно-яхонтный убор <...>
(Т.II, с.338)

Дальнейшая работа Брюсова над темами и образами Востока связана с усиленным интересом поэта к истории древних культур, изучение которых позволило ему осмыслить эти темы уже конкретно-исторически. Свидетельством такого конкретного изучения являются вступительный очерк к антологии «Поэзия Армении» («Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков», 1916), «Летопись исторических судеб армянского народа», ряд статей о культурах Востока и Кавказа. Изучение армянской истории и культуры помогло оформиться его историко-эстетической концепции синтеза Востока и Запада.

При сопоставительном анализе культур Востока Брюсов пользуется методом исторических аналогий, что приводит его к оригинальным выводам, рожденным типологическими сопоставлениями. Теория синтеза культур стала ведущей идеей исторического метода Брюсова. С этих позиций он подошел к

характеристике своеобразия армянской древней и средневековой поэзии. В своем историко-литературном очерке «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» Брюсов дает историческое объяснение восточной направленности Армянской культуры и литературы.

Брюсов считал, что на литературу Армении Восток оказал огромное влияние, на что, по его наблюдениям, указывают различные заимствования армянских поэтов у своих восточных соседей, особенно в области формы. Так, например, армянские средневековые поэты охотно строят целое стихотворение на одной рифме (влияние арабского стиха); воспевают розу и соловья (влияние персидских тем) и т.д. А с другой стороны, он отмечает, что армянские поэты внесли в свою поэзию новый дух, который во многом отличался от господствующего духа Востока: а именно, они отвергли в своем творчестве безудержную цветистость, чрезмерное накопление красок и безграничное нагромождение образов, то есть все то, что и составляет «необходимое свойство восточной поэзии».

Обращаясь к армянской поэзии, Брюсов – поэт и историк, как и в истории, он раскрывает в ней синтез западного и восточного начал. Он воспринимает образ Армении целостно, несущей в себе идею синтеза Востока и Запада, в полифонической связи прошлого, настоящего и будущего:

Да! Вы поставлены на грани
Двух разных спорящих миров,
И в глубине родных преданий
Вам слышны отзвуки веков.
(Т.II, с.234)

В неизданный при жизни сборник «Девятая Камена» Брюсовым был включен цикл «В Армении», состоящий из 13 стихотворений. Здесь он рассматривает Армению в плане исторической концепции как страну со своеобразной национальной культурой, которая относится к семье кавказских культур, и при этом входит в круг культур Древнего Востока.

В «Сны человечества» были включены образцы армянской поэзии: «Армянская народная песня» и два «Подражания ашугам». Если принадлежность первого стихотворения Арутюну

Туманяну подвергается сомнению, то второе действительно является переводом из Дживани (Сероба Левоняна, 1846-1909) [Брюсов и Армения 1988 :II,471]. Первую – «Армянскую народную песню» можно рассматривать как творческую стилизацию, которая создана по методу реконструкции с сохранением национальной образной системы. Данная песня – гимн в честь любимой с перечислением примет ее красоты. Образы традиционны для данного жанра: *коралл, лал, шаль, эмаль, бусы, тар* и т.д. Тема организована в виде своеобразного орнамента из образов, звуковых повторов, анафор:

Ах, если алым ***стал бы я***,
Твоим кораллом ***стал бы я***,
Тебя лобзал бы день и ночь
И снегом талым ***стал бы я***!
Я стал бы *алым*
Кораллом, *лалом*,
И снегом талым ***стал бы я***…
(Т.II, с.339)

Брюсов здесь совершенно к месту употребил повторы, которые являются характерными особенностями армянских народных песен. Он воспроизвел не только содержание и форму народной поэзии но и восточный гиперболизм устойчивых метафор, традиционных фольклорных приемов поэзии ашугов, – все это оттеняет главную направленность брюсовского перевода – выявление народно-поэтической специфической формы мышления и выражения чувств.

Брюсов сохранил также традиционные устойчивые образы со всем богатством элементов и форм национального поэтического сознания. В двух любовных песнях, переведенных Брюсовым – «О злая, с черной красотой…» и «Армянская песня любви» – есть много общих традиционных образов, устойчивых эпитетов, сравнений и других тропов, которые и составляют основную художественную ценность этих произведений. В обоих произведениях много описаний лирическим героем своих любовных мук:

«Как жжет меня моя любовь!..»,
«Я словно в огненной печи…»

«Больше не в силах я это сносить /
Пламень багряный, яр!..»

А в стихотворении «Как дни зимы, дни неудач…» затрагивается вопрос, более специфический для подлинно восточных произведений. Это проблема о недолговечности всего земного, о преходящем характере всего – и плохого, и хорошего, и зла, и добра:

Как дни зимы, дни неудач недолго тут:
придут – уйдут,
Всему есть свой конец, не плачь!
– Что бег минут: придут – уйдут.
Тоска потерь пусть мучит нас,
но верь, что беды лишь на час:
Как сонм гостей, за рядом ряд, они снуют:
придут – уйдут.
(Т.II, с.340)

Джан-гюлюмы и другие образцы армянской народной лирики, воспринявшей многие приемы, свойственные персидской, арабской и вообще, всей восточной поэзии, включены были Брюсовым в «Опыты...» отдельным разделом под рубрикой «Армянские песни».

Обращение к Востоку для Брюсова, стремящегося собрать в «пантеон» своей поэзии «всех богов», отразить в своих стихах «все мечты» и «все речи», «все напевы» «всех времен и народов», видится естественным и закономерным.

Брюсов вступил в литературу вождем «новой поэзии», впитавшей в себя атмосферу кризисного периода, этим можно объяснить его уход от современности в далекое прошлое, в экзотические и древнейшие страны в поисках образа лирического героя, которого он не мог найти в современности.

В самом начале творческого пути Брюсов черпал вдохновенные образы в экзотике восточных стран. Вначале восточные темы и образы в поэзии Брюсова шли параллельно с библейскими и антологическими. В его ранних поэтических сборниках «Chefs d’œuvre» и «Me eum esse» «географические контуры» Востока были еще нечетки и лишены этнографической, национальной самобытности. Поначалу «Восток» служил для

поэта прежде всего решению эстетических задач. Но в дальнейшем, сохраняя в целом художественную символику, Брюсов изменял образы, углублял их психологически. Как поэт-историк и поэт-аналитик он шел по пути изучения истории восточных стран и углубленного постижения восточной поэтической традиции, пытаясь при этом соединить созерцательный мистицизм Востока с деятельной активностью Запада.

Если «конструирование» Брюсовым Востока вначале шло более *в географическом плане* (*East*), то в дальнейшем от изображения внешней экзотики он пришел к постижению восточных идей, сентенций, внутренних смыслов поэтических образов, что свидетельствует о художественном и интеллектуальном освоении им Востока *в культурном плане* (*Orient*). Можно констатировать, что Восток не был для него абсолютным «Другим», сущностно отличным от «разглядывающего» его поэта. Одним из важнейших факторов ориентальной поэтики Брюсова стало свойственное его творческой индивидуальности стремление к органичному слиянию в его поэзии восточного и западного, «своего» и «чужого».

Восток сыграл важную роль в становлении Брюсова как поэта и занял в его поэтическом наследии свое достойное место. Восточные образы, темы, мотивы повторяясь, представлялись с каждым разом читателю с новыми изменениями и обновленной эстетической системой. Своим обращением к культуре Востока, его поэтическим образам и мотивам Брюсов обогатил русскую поэзию.

В эпоху Серебряного века были сделаны значительные шаги в деле изучения и воссоздания восточной поэзии; в этом плане в русской литературе был накоплен богатейший опыт и созданы устойчивые традиции. И вклад Брюсова в этой области был огромным: найденное им стилевое решение в разработке тем и образов Востока усваивалось поэзией модернизма 900-х годов, а грандиозный по замыслу цикл «Сны человечества» (где восточная лирика представлена во всем многообразии), стал уникальным по выполнению, не знающим аналогов в мировой поэзии. Вхождение Армении в круг интересов Брюсова обогатило

его поэзию новыми мыслями, чувствами, красками, а изучение армянской истории и культуры помогло оформиться историко-эстетической концепции синтеза Востока и Запада.

Поэтическое восприятие Брюсовым Востока, отраженное в его обращении к древневосточной поэзии, классической поэзии Ближнего и Среднего Востока, а также к народной армянской поэзии и поэзии армянского Средневековья, позволяет прийти к обобщающему выводу о том, что оно было в определенной степени логическим следствием мировоззренческих устремлений Брюсова к синтезу западных и восточных культур.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. соч. в 7 т. М., 1973-1975.
2. Брюсов и Армения. В 2 кн. Ереван, 1988-1989.
3. Максимов Д.Е. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940.
4. Панова Л.Г. Игры с Брюсовым: Александр Великий в творчестве Кузмина // «НЛО». 2006, N78. Имажинарий Михаила Кузмина. – Электронный доступ: http://magazines.russ.ru/nlo/2006/78/pa13-pr.html
5. Ордуханян Т.Е. Тема Клеопатры в поэзии В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван, 1996.
6. Горький М. Собр. соч. В 30 т. Т.29. М., 1955.
7. Кожеванова Е.В. Изучение проблемы диалога культур в контексте интерпретации восточной традиции в русской поэзии XX века – Электронный ресурс: http://www.yspu.yar.ru/vestnik/molodye_issledovateli_shkole/25_5/
8. Григорян В.С. Древневосточная поэзия в «Снах человечества» В.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
9. Григорян В.С. Классическая восточная поэзия в творчестве Брюсова // Брюсов В. Проблемы мастерства. Ставрополь, 1983.
10. Хорн Ч. Предисловие к «Рубайяту» Омара Хайяма. Лондон. 1917. (Перевод на рус. яз.) – Электронный ресурс: http://e-samarkand.narod.ru/Omar.htm
11. Орлицкий Ю. Цветы чужого сада (японская стихотворная миниатюра на русской почве) – Электронный ресурс: http://graf-mur.holm.ru/gerb/gerb4.htm

АТАДЖАНЯН И.А.
ЕГЛУ им. В.Брюсова

ОБРАЗЫ ДРЕВНЕЙ РУСИ И XVIII ВЕКА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я.БРЮСОВА

Знакомясь с творческим наследием В.Я.Брюсова, убеждаешься, что Брюсов-историк в своих произведениях отразил историю Древней Руси и XVIII века, вопреки бытующим в литературоведении точкам зрения, что: «Брюсов прошел мимо XVIII века» [Шервинский 1973:12,16] и «Брюсов не отразил русской истории вообще» [Ашукин 1964:531-533].

Наши исследования показывают, что Брюсов в своих поэтических произведениях, обращаясь к современной ему тематике, отражая то или иное историческое событие, часто прибегал к образам и темам Древней Руси и XVIII века, как бы проводя параллель между прошлым и современностью.

К числу таких произведений относятся: «Орел двуглавый», «О последнем рязанском князе Иване Ивановиче», «Завет Святослава», «Нет тебе на свете равных», «Парки в Москве». В стихотворении «Орел двуглавый», написанном в 1914 году, незадолго до объявления войны 1914 года, Брюсов вспоминает былые времена военной славы России, когда:

Бывало клекотом тревожа целый мир
И ясно озарен неугасимой славой,
С полуночной скалы взлетал в седой эфир
Орел двуглавый.

Перун Юпитера в своих когтях он нес
И сеял вкруг себя губительные громы,
Бросая на врагов, в час беспощадных гроз,
Огней изломы.
Т.II. С.225.

Брюсов вспоминает Г.А.Потемкина – государственного и военного деятеля, генерала-фельдмаршала, организатора дворцового переворота 1762 г., фаворита и ближайшего

помощника Екатерины II, который своими победами приносил славу России:

Бывало пестунов он выбирать умел,
Когда он замышлял опять полет гигантский,
Потемкин был при нем, Державин славу пел,
Служил Сперанский.
Т.II. С.226.

Подчеркнув былую славу и величие прошлого Руси, Брюсов с болью отмечает состояние России в 1914 году, когда в стране наступил период новой смуты:

Но пустота теперь на северной скале;
Крыло орла висит, и взор орлиный смутен,
А служит птичником при стихнувшем орле
Теперь Распутин.
Т.II. С.226.

В период войны 14-го года Брюсов написал также стихотворение «Завет Святослава». Вспоминая времена доблестной славы России, героический подвиг Святослава в борьбе с греками, Брюсов призывает народ защитить Родину от врагов. Он отмечает, что только отвага, мужество, доблесть и бескорыстие могут помочь народу в их борьбе. Поэт вспоминает слова Святослава, обращенные к его дружинникам: «… мертвые сраму не имут». По свидетельству летописца, именно этой фразой обратился Святослав к своим воинам перед битвой с греками в 970 году.

И в «…грозные, тяжкие дни» войны Брюсов напоминает русским воинам слова Святослава – киевского князя, сына князя Игоря и княгини Ольги, разгромившего Хазарский каганат:

Вспомни снова завет Святослава!
Как во тьме путевые огни,
Веку новому – прошлого слава!
Уступает народу народ
Города, и равнины, и реки, –
Только доблесть бессмертно живет,
Ибо храбрые славны вовеки!
Т.III. С.348

О вражде между русскими князьями Брюсов повествует в стихотворении «О последнем рязанском князе Иване Ивановиче», написанном в 1899 году. Первоначально стихотворение было опубликовано с подзаголовком «1517». Потомки великого князя киевского Ярослава Мудрого [Рюриковича] разделились на две ветви: старшая – «Святославичи» или «Ольговичи», младшая – «Мономаховичи». Между ними шла вражда. В 1520 г. великий князь Московский Василий III вызвал заподозренного в сношениях с крымскими татарами рязанского князя Ивана Ивановича и заключил его в тюрьму.

… рязанский князь под замком сидит,
Под замком сидит, на Москву глядит,
Думу думает, вспоминает он.
Как людьми московскими без вины полонен,
Как его по улицам вели давеча,
Природного князя, Святославича,
Как глядел на него московский народ,
Провожал, смеясь, от Калужских ворот
Т.I. С.160.

Приводя этот исторический факт, Брюсов подчеркивает несправедливость поступка, как итог вражды между князьями и отмечает:

А ему, князю, подобает честь:
В старшинстве своем на злат-стол воссесть.
Вот в венце он горит, а кругом – лучи!
Поклоняются князья – Мономаховичи.
Но и тех любить всей душой он рад,
В племени Рюрика всем старший брат
Т.I. С.160.

По убеждению Брюсова, сам рязанский князь готов простить своим врагам и повести за собой рать на борьбу с врагами:

Вот он кликнет клич, кто горазд воевать!
На коне он сам поведет свою рать
На Свею, на Литву, на поганый Крым…
[А не хочет кто, отъезжай к другим!]
Споют гусляры про славную брань,
Потешат, прославят древнюю Рязань.

Т.I. С.160.

В 1521 г. Василий III – московский князь с 1505 г., сын Ивана III – присоединил к Москве Рязанское княжество, завершив объединение Руси вокруг Москвы.

В творчестве Брюсова неизменным был интерес к Москве. Московской историей он начал заниматься в 1890-ые годы, когда начал писать 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. К сожалению, не все замыслы доведены до конца, что для Брюсова было скорее правилом, чем исключением.

В 1901 году написано стихотворение «Терем» [Брюсов 1973:343], посвященное Иоанне Брюсовой. Стихотворение это примечательно своим названием. Терем – от греческого teremnon – жилище. В Древней Руси терем – это верхний ярус богатых хором, палат. Помимо того, были и отдельные терема над воротами, на высоком подклете. В тереме проходила жизнь женской половины русского населения и жизнь эта, как ничто другое, дает полное представление о судьбе русской женщины в Древней Руси, да и в XVIII веке. Окна в тереме были слюдяные, которые не давали возможность видеть внешний мир в своем истинном свете. Маленькие комнаты теремов, как правило, были расписаны образами и причудливыми рисунками. Вечером зажигались разноцветные свечи и лампады. Эта жизнь в полусвете, в разноцветности, в золоте создавала особую душу у женщин, особое восприятие внешнего мира.

Как отмечает Н.С.Ашукин, Брюсов в 1900 году, задумав составить описание Москвы, предпринял ряд экскурсий по Москве с целью осмотреть ее «святыни и древности» [Ашукин 1964:532]. Вероятно под впечатлением всего увиденного, в частности, так называемого «Теремного дворца» и было написано это стихотворение.

Брюсов сумел отразить своеобразие жизни в тереме, которая была однообразной, одинокой, дни были похожи, как две капли воды:

Тихи дни и годы – годы в терему,

Словно льются воды медленно во тьму.
День неслышно тает, гаснет без следа…
Тусклый свет роняет пестрая слюда.
Т.I. С.344

Единственный день, когда женщина могла «бегло увидеть мир» – воскресенье, и единственное место, куда она могла пойти – церковь. Но и во время этой поездки она видела мир через «слюдяные окна», да и в церкви полумрак – те же свечи, та же позолота:

Только в воскресенье бегло видишь мир:
В церкви чтенье, пенье – отдаленный клир…

Как отмечает Брюсов в своей заметке «Женская жизнь в терему», яркий дневной свет для женщин – нечто недоступное и «боярышня, попав на яркий день, просто пьянела». [Ашукин 1964:533]. Терем Брюсов сравнивает с гробницей:

Утро. С образницы кроткий свет на всех.
Тихо как в гробнице. За окошком – снег.
Т.I. С.344.

В 1911 году Брюсов написал стихотворение, посвященное Москве – «Нет тебе на свете равных». Говоря о величии и славе Москвы, выражая уверенность, что «Будешь ты всегда жива!», Брюсов вспоминает Долгорукова и Ивана Васильевича Третьего:

Град, что строил Долгорукий
Посреди глухих лесов,
Вознесли любовно внуки
Выше прочих городов.
Здесь Иван Васильевич Третий
Иго рабства раздробил,
Здесь, за длинный ряд столетий,
Был источник наших сил.
Т.III. С.314.

Завершает Брюсов стихотворение верой в будущее России:

Расширяясь, возрастая,
Вся в дворцах и вся в садах,
Ты стоишь, Москва святая,
На своих семи холмах.

Ты стоишь, сияя златом
Необъятных куполов,
Над Востоком и Закатом

Зыбля зов колоколов!
Т.III. С.314.

Строки «Ты стоишь, Москва святая» перекликаются с теорией «Москва – Третий Рим» начала XVI века старца Филофея (политическая теория, которая обосновала историческое значение столицы Русского государства – Москвы как всемирного политического и церковного центра всех православных христиан). Московские цари провозглашались преемниками римских и византийских императоров. Сформулирована теория в письме Филофея великому князю Василию III Ивановичу.

К московской тематике относится стихотворение, написанное в 1920 году, «Парки в Москве». Здесь под словом «парки» Брюсов подразумевает мифологических трех богинь судьбы, что в римской мифологии соответствует греческому «мойры». Мойры в греческой мифологии – три дочери Зевса и Фемиды, богини судьбы: Клото прядет нить жизни; Лахесис распределяет судьбы, проводит нить через превратности судьбы; Антропос [неотвратимая] в назначенный час обрывает жизненную нить, перерезая ее. Брюсов отмечает, что трагические дни Москвы, в «день крестильный в Октябре»:

Были жутки в ней – классические
Силуэты трех старух.
То народными пирожницами,
То крестьянками в лаптях,
Пробегали всюду – с ножницами
В дряхлых, скорченных руках.
Их толкали, грубо стискивали,
Им пришлось и брань испить,
Но они в толпе выискивали
Всей народной жизни нить.
Т.III. С.50.

Желание оборвать «жизненную нить» было сильное, но «узел» связанный Иваном Калитой оказался сильнее «желаний» «богинь судьбы» народа в революционном городе:

Ты постиг ли, ты почувствовал ли,
Что, как звезды на заре,
Парки древние присутствовали
В день крестильный, в Октябре?
Нити длинные, свивавшиеся
От Ивана Калиты,
В тьме столетий затерявшиеся,
Были в узел завиты.

Т.III. С.50.

Именно Иван Калита – московский князь с 1325 г., князь владимирский с 1328 г. – в свое время заложил основы политического и экономического могущества Москвы, добился у Золотой Орды права сбора монгольской дани на Руси. При Иване Калите резиденция русского митрополита перенесена из Владимира в Москву. По Брюсову, именно эта прочная связь судеб людей России и помогла в «крестильный день, в Октябре».

В этой связи хочется отметить, что писал А.Белый в своей книге «Начало века» о Брюсове: «…Я видел его Калитою, собирателем литературы в борьбе с «ханской ставкой», в горении объединять он сносился с маститостями, усыплял внимание; и все для того, чтобы нас протолкнуть; я обязан ему всей карьерой своей; я ни разу себя не почувствовал пешкой, не чувствовал «ига» его: только помощь, желание помочь, облегчить. В четко трезвой практической сфере я чувствовал огонь бескорыстия: скольких тогда он учил и оказывал гостеприимство, без всякой тенденции себя подчеркивать, в сущности, был очень скромен…. Был поэтичен рабочий в нем, трудолюбив был поэт…».

Перефразируя слова А.Белого о Брюсове, можно отметить, что Брюсов ценил в Иване Калите бескорыстие, трезвость, практичность и политичность, что «узел» нитей крепко «связал» в свое время И.Калита:

И на площади, – мне сказывали, -
Там, где Кремль стоял как цель,
Нить разрезав, цепко связывали

К пряже – свежую кудель,
Чтоб страна, борьбой измученная,
Встать могла, бодра, легка.
И тянулась нить, рассученная,

Вновь на долгие века!
Т.III. С.51.

Строка «И тянулась нить, рассученная» перекликается со стихотворением «Нет на свете тебе равных».

В 1912 году Брюсов написал стихотворение «Певцу “Слова”, в котором вспоминает княгиню Ярославну – жену князя Игоря Святослава, подчеркивая ее преданность Родине и мужу. Брюсов отмечает, что «певец безвестный, мудрый», создав образ Ярославны, «Все мечты веков грядущих подсмотрел», что он воссоздал прообраз русской женщины вообще:

Или русских женщин лики все в тебе слиты?
Ты – Наташа, ты – и Лиза, и Татьяна – ты!
На стене ты плачешь утром… Как светла тоска!
И, крутясь, уносит слезы песнь певца – в века!
Т.II.С.186.

Говоря об интересе Брюсова к русской истории XVIII века, следует отметить, что его особенно привлекала эпоха Петра Великого.

К образу Петра I Брюсов впервые обратился в 1900 г., когда его особо интересовали вопросы внешней и внутренней политики России и вопросы международных отношений. Его занимали мысли о Российской империи как могучей силе, о Москве, как о «Третьем Риме». Он мечтал о величии России и о ее мировой роли. При этом, как мы видели выше, Брюсов не оплакивает ушедшее, прошлое, он обращается к прошлому в поисках героического как урока для настоящего и будущего. Для него Петр Великий, как и многие представители прошлого – не злой гений, а созидатель, посвятивший свою жизнь укреплению мощи России, т.е. он продолжатель дел Святослава Игоревича, Ивана Калиты. Он старается показать исторически прогрессивные дела Петра I. Петру Великому посвящено 6 стихотворений: «Петербург», «Три кумира», «К Петрограду», «России»,

«Вариации на тему “Медного Всадника”», «К Медному Всаднику», а также драматические сценки, где согласно плану, сохранившемуся в архиве, Брюсов намеревался запечатлеть многообразный образ Петра, которого представлял как «властелина судеб», отличающегося выдающимися и разносторонними способностями, энергией и настойчивостью в достижении намеченных целей. [Об этом подробнее см. статью «Образ Петра I в творчестве В.Я.Брюсова» // Русский язык в Армении. 2003. N1.С.13-14].

В заметке из цикла «Miscellanea» [«Смесь»] Брюсов, говоря о Москве, отмечает роль Петра Великого в развитии России [Брюсов 1974:348].

Наши наблюдения дают нам основание утверждать, что темы, связанные с русской историей и ее государственными деятелями всегда оставались в центре внимания Брюсова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Тт. I-III. М., 1973-1974.
2. Брюсов В. Miscellanea // Москва. 1918. N1.
3. Ашукин Н.С. Из комментариев к стихам Брюсова [по неизданным материалам] // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964.
4. Шервинский С.В. Брюсов и наша современность // Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973.
5. Атаджанян И.А. Образ Петра I в творчестве В.Я.Брюсова // Рус. язык в Армении. 2003. N1. Ереван.

ПЕТРЕНКО Д.И.
Ставропольский государственный университет

К ВОПРОСУ О МЕТАПОЭТИКЕ ЭПИСТОЛЯРИЯ: ПИСЬМА К.И.ЧУКОВСКОГО В.Я.БРЮСОВУ (1904-1923)

Письма К.И.Чуковского В.Я.Брюсову, которого он очень ценил как поэта и критика, относительно полно опубликованы только в 2008 году, а между тем эти письма раскрывают отношения двух художников, а самое главное – рост научного и художественного мастерства молодого критика Чуковского. Письма Чуковского Брюсову – это и свидетельство дружбы двух людей, взаимной поддержки в сложный исторический период времени. Если обобщить и выделить главное, что отличает письма, адресованные Чуковским Брюсову, – это благодарность ученика признанному мастеру в литературе и критическом творчестве, которое мы относим к метапоэтике. Метапоэтика – особая парадигма, соединяющая посылки науки, творчества, философии, она результат рефлексии писателя, поэта над своим творчеством, а также творчеством собратьев по перу.

В заметке о переписке с Брюсовым Чуковский выделяет главное в Брюсове – поэте и исследователе – его обширные знания, энциклопедизм, бескорыстную преданность делу художника: «Литература была воистину солнцем, вокруг которого вращался его мир. О нем часто повторяют теперь, что это был самый образованный литератор из всех, какие существовали в России. Но забывают прибавить, что источником этой феноменальной образованности была почти нечеловеческая страсть. Для того чтобы столько знать о литераторах всего мира, о Вергилии, о Верхарне, о Тютчеве, о Каролине Павловой и о самом последнем символистике парижских мансард, который даже на родине никому не известен, нужно было всепожирающее любопытство, неутолимый аппетит ко всему, что связано с поэзией, с историей литературы, с теорией литературного творчества» [Чуковский 1959:433]. Чуковский отмечает заразительность такого аппетита. Попадая в орбиту Валерия

Брюсова, молодой автор «проникался такою же верою в маэстатность литературы и такой же готовностью приносить ей всевозможные жертвы» [Чуковский 1959:433].

В письме 11 декабря 1923 года (Петроград) Чуковский делает важное и судьбоносное для него признание: «Дорогой, глубокоуважаемый Валерий Яковлевич. Ни один писатель не сделал для меня столько, сколько сделали Вы... Не Ваша вина, если я, ученик, не оправдал Ваших усилий, но я никогда не забуду той настойчивой и строгой заботливости, с которой Вы направляли меня на первых шагах. Я смолоду привык преклоняться пред Вашим поэтическим подвигом, и не изменил этой привычке до сих пор. Как и в дни моей молодости, имя Валерий Брюсов – для меня прекрасное имя, которым все мы, пишущие, вправе гордиться» [Чуковский 2008:548]. Действительно, ученик не бросал слов на ветер. Чуковский продолжал дело Брюсова, реализуя его творческие принципы и вырабатывая свою метапоэтику энциклопедического склада: он писал статьи, монографии о художественном творчестве, о переводе, до конца жизни выступал в роли критика, совмещая качества ученого-энциклопедиста и подлинного художника.

Брюсов – учитель Чуковского, а «школа» – журнал «Весы» (1904-1909), созданный поэтом. «Весы» – первый журнал, в котором Чуковский сотрудничал как постоянный автор. Брюсов лично пригласил его работать в журнале (об этом Чуковский рассказывает в письме супруге М.Б.Чуковской во второй половине января 1906 года [Чуковский 2008:78]). Именно во время работы в «Весах» сформировались основные принципы деятельности Чуковского как литературного критика, теоретика перевода, организатора детской литературы, которые Чуковский развивал в течение всей жизни.

Важно, что Чуковский включился в диалог с Брюсовым и как читатель, и как критик: опираясь на доверие читателей, на установки о «сотворчестве» читателя и писателя, Брюсов в письме от 4 марта 1906 года просит Чуковского сократить присланную в «Весы» статью «Об эстетическом нигилизме»: «Для «Весов» можно и должно писать более сжато. Мы тренировали наших читателей два года, и они обязаны понимать

нас с полунамека. Им незачем разжевывать» [Чуковский 2008:87]. Как серьезный исследователь Чуковский идет по пути устранения ошибок, это обеспечивает серьезный «рост знаний» (по К.Р. Попперу). Он отвечает Брюсову 12 марта 1906 года (Петербург): «Это у меня провинциальная газетная привычка – писать длинно. «Весы» для меня – чрезвычайно полезная школа» [Чуковский 2008:85].

Значимое признание Чуковского – оценка критических статей Брюсова как образцово написанных текстов: «...во всей Москве, – пишет Чуковский 11 февраля 1910 года, – я люблю Вас одного, и для меня сказать: «Москва», это значит сказать: «Валерий Брюсов». <…> По Вашим критическим статьям (Вы, конечно, это заметили) я учился писать. Я прямой Ваш питомец и вскормленник…» [Чуковский 2008:212].

Отталкиваясь от теоретических посылок Брюсова, Чуковский в письмах к нему формирует принципы своего литературного труда: уважительное отношение к читателю, стремление писать для как можно более широкой аудитории, научный подход к литературной критике, постоянное совершенствование текста, исправление ошибок, новаторство, честность. Рассмотрим эти принципы.

Примером проявления уважительного отношения Чуковского к читателю может служить его спор с Брюсовым по поводу статьи «Хамство во Христе», посвященной книге Волжского (А.С.Глинки) «Из мира литературных исканий» (СПб., 1906). Брюсов, как редактор, сократил статью, Чуковский, прочитав свой материал в «Весах» 20 мая 1906 года, пишет Брюсову: «Может быть, выброшенные Вами места из моей статьи были некрасивы, были скучны, – но, уверяю Вас, по логике статьи они были необходимы. Без них статья вышла глупой и, что хуже всего, – наглой. Бездоказательно, бессмысленно человек обзывает Волжского хамом, – вот какое получается впечатление. Мне чрезвычайно стыдно. Бездарным я имею право быть, но наглецом в Литературе (большой буквой) быть не желаю» [Чуковский 2008:91].

Чуковский радуется, если у него есть возможность писать о поэзии для широкой аудитории. В письме от 4 декабря 1906 года

он рассказывает: «Ходил в «Ниву» за дневным пропитанием. Неожиданно получил заказ – статью о современной поэзии. Это значит, что мне дана возможность написать для нескольких сот тысяч читателей о Бальмонте, о Вас, о Сологубе, о Вяч. Иванове, о Городецком» [Чуковский 2008:107].

Чуковский старается углублять научный подход к литературе в процессе работы литературным критиком. Интересно, что даже перед тем как писать небольшую статью о Брюсове, он стремится собрать и прочитать все написанное о нем, чтобы включиться в творческую парадигму художника: «Дорогой Валерий Яковлевич. Вот какое дело: заказана большая работа о русских поэтах. Пожалуйста, пришлите список статей и заметок о Вас, – какие помните» [Чуковский 2008:134].

Чуковский постоянно совершенствует тексты своих статей. Об обещанном Брюсову материале «Третий сорт» в письме от 22 января 1908 года он пишет: «...не могу ничего написать. Как ни сижу, как ни верчу бумагу, как ни сопоставляю выдержки – глупо и «Весов» недостойно. Глупо, глупо и глупо. Ради Бога, поймите как следует: я не то что не хочу, а просто сейчас не умею, до слез не умею» [Чуковский 2008:151]. Далее в письме от 12 декабря 1908 года: «...статейка мне разонравилась, и я сижу и переделываю ее» [Чуковский 2008:168]. В письме от 1 марта 1912 года (Петербург): «Статью о Некрасове кромсаю и переделываю» [Чуковский 2008:286].

Исправление ошибок, как известно, путь к «росту знания», объективной науке, по К.Р.Попперу. Этот процесс отображает практически вся переписка Чуковского и Брюсова: «Свою Нивскую статью о русской поэзии я расширил, заново написал о Сологубе, вставил Вяч.Иванова, Андрея Белого и Гиппиус, исправил указанные Вами неточности», – пишет Чуковский 8 мая 1907 года из Петербурга [Чуковский 2008:131]. О статье, посвященной творчеству Т.Шевченко (письмо от 17 марта 1911 года, Куоккала): «Ради Бога, сделайте мне указания на корректурных листах, как и что изменить, чем Вы недовольны и т.д.» [Чуковский 2008:251]. О статье «Шевченко» для «Русской мысли» в письме от 28 марта 1911 года (Куоккала): «Я чувствую, что статья Вам не по душе, и вот хочу Вас спросить: продолжать

ли мне в этаком «серьезном тоне», или перейти на памфлетный» [Чуковский 2008:254]. После того, как Брюсов пригласил Чуковского сотрудничать в «Русской мысли», Чуковский пишет (13 сентября 1910 года, Куоккала): «Вторая статья будет о Уитмэне. Нужно же загладить перед этим поэтом мою величайшую вину: черт знает, чего я не порол о нем в прежние годы. Теперь я заново перевел очень много его стихотворений – и даже пять или шесть из них (превосходные!) послал П.Б.Струве» (Чуковский 2008:232).

В письме от 18 марта 1911 года (Куоккала) Чуковский выделяет одно из главных качеств своей работы – новаторство: «Когда я писал о Шевченко, мне казалось, что все это очень недурно, теперь, отсылая Вам, перечитал вновь, – и кажется: как вяло, как банально. В оправдание хочу сказать, что здесь нет ни одного слова, к<ото>рое было бы сказано кем-н<и>б<удь> другим, что все это хоть и бледные, но мои слова» [Чуковский 2008:252].

Спустя полвека, в 1964 году, в очерке «О себе» Чуковский напишет: «В писательской работе меня больше всего увлекает радость изобретения, открытия. <…> Ненавижу подражательность, эпигонство, рутину. …я не мог бы писать ни о Николае Успенском, ни о Слепцове, ни о Гаршине, ни об Авдотье Панаевой, ни о Валерии Брюсове, если бы меня не обуревало в ту пору желание сказать об этих авторах новое слово, отменяющее привычные представления о них. <…> Тяга к новаторству, к преодолению косных, заплесневелых идей присуща решительно каждому, кто увлеченно работает в какой бы то ни было области знаний» [Чуковский 1990:9].

Но самое важное для Чуковского качество литератора, которое он особенно ценил и в творчестве Брюсова, – честность. В письме от 17 декабря 1911 года (Петербург) Чуковский просит Брюсова дать рецензию на его книгу «Критические рассказы»: «В Москве на меня принято смотреть как на хулигана – вроде Фомы Райляна, – а если бы Вы взглянули в эту мою книгу, Вы увидели бы, что она может быть бездарна, – но честна, старательна и прямодушна» [Чуковский 2008:269].

Свою деятельность Чуковский на первых порах строил по модели обширной деятельности Брюсова, который интересовался практически всем, что выходило из печати в России и за рубежом. В письме от 21 сентября 1904 года из Константинополя Чуковский просит Брюсова прислать ему вместо гонорара:

«1) Уайльда перевод К.Бальмонта "Ballad of Reading Gaol",

2) Бальмонта т. II,

3) "Urbi et Orbi", – если, конечно, такая выдача гонорара натурой не противоречит Вашим конторским распорядкам» [Чуковский 2008: 63].

Важная сторона деятельности обоих художников – перевод. И здесь Чуковский во многом ориентируется на переводческую деятельность Брюсова, которого отличает предельная честность, добросовестность, прекрасное знание материала, духа источника. Чуковский впоследствии говорит о том, что перевод – это «высокое искусство», соединяющее научный и художественный подходы. В письме от 5 августа 1904 года из Лондона Чуковский предлагает сделать перевод с комментариями: «Будь я уверен, что у меня найдется издатель, я бы перевел О. Уайлда «Decay of Lying», снабдив перевод собственными примечаниями и предварительным этюдом о Уальде» [Чуковский 2008:58]. Это был плодотворный творческий диалог. В свою очередь, и Брюсов опирался на авторитетное мнение Чуковского в вопросах художественного перевода. Перед публикацией «Баллады Редингской тюрьмы» в переводе Брюсова Чуковский, редактор собрания сочинений Уайльда, в письме от 16 марта 1912 года (Петербург) сделал Брюсову одиннадцать замечаний, и Брюсов без колебаний внес их все в окончательную редакцию текста [Чуковский 2008:288].

Именно во время работы в «Весах» Чуковский впервые поставил вопрос о качестве работы переводчика. Так, в письме от 8 декабря 1908 года Чуковский просит Брюсова опубликовать в журнале «Открытое письмо Ив.Бунину», в котором собирался критиковать вышедший под редакцией Бунина сборник «Избранные рассказы» Р.Киплинга в переводе Н.П.Азбелева. Чуковский в это же время готовил к выпуску издание рассказов Киплинга в собственном переводе и его возмутило качество

переводов Азбелева: «Первое, что Вам пришлю, – "Открытое письмо Ив.Бунину". Это по поводу преступного издания Киплинга. Ничего позорнее в русской литературе не было» [Чуковский 2008:169].

В письме от 24 ноября 1911 года (Петербург) Чуковский, высоко ценивший переводы Брюсова, просит его перевести некоторые произведения О.Уайльда, в том числе те, которые, по его мнению, испорчены переводом К.Бальмонта: «Только вчера "с изумленьем вечно новым" я увидел, что Вы – мимоходом, между прочим, – перевели Оскара Уайльда Duchess of Padua. Я почему-то люблю эту крепкую настойку на Шекспире, Сарду и Гюго, и очень рад, что наконец-то хоть одному творению Уайльда возвращены те "каменья, ожерелья и слова", которые нагло до сих пор у него воровали его российские переводчики.

И мне хочется Вас умолять, чтобы Вы перевели

1. Балладу Рэдингской Тюрьмы, испакощенную Бальмонтом.
2. Стихотворения.
3. Сказки.

Я уверен, что если бы Вы только бегло взглянули на иные его поэмы, Вам бы захотелось их немедленно, тотчас же перевести. <…> "Нива" поручила мне редактировать собрание сочинений Оскара Уайльда, и так как я только что увидал Вашу "Герцогиню Падуанскую", то естественно, что я обращаюсь к Вам. Что меня выводит из себя – это переводы сказок Уайльда и его стихотворений в прозе. Эти сказки написаны очень сложно и декоративно, в них рассчитанная простота и обдуманное благородство, – а наши, все до единого, переводят их дешевым, газетным языком. Будьте милостивы, переведите хоть две из них: "Соловья и Розу" и "Молодого Короля"» [Чуковский 2008:265-266].

Этой идее не суждено было реализоваться в полной мере. Брюсов перевел только «Балладу Рэдингской тюрьмы». Хотя это произведение уже существовало в многочисленных переводах, Чуковский настаивает на том, чтобы перевод сделал именно Брюсов, так как считает его блестящим переводчиком. В письме от 3 декабря 1911 года (Петербург) Чуковский просит Брюсова прислать ему перевод «Баллады Редингской тюрьмы», так как

качество других переводов Чуковского не устраивает: «К Новому Году, к Крещению надеюсь получить от Bac Ballad of Reading Gaol. У Бальмонта, Дейча, Соколовой, у всех переводивших Балладу – нечетные окончания женские» [Чуковский 2008:268].

В письме от 16 марта 1912 года (Петербург) Чуковский благодарит Брюсова: «Спасибо за разрешение прочитать вслух Балладу. Даже и в моем посредственном чтении она имела необычайный успех. Я так и сказал, что это реабилитация оклеветанного Бальмонтом великого произведения. Это как бы пересмотр дела Дрейфуса» [Чуковский 2008:287].

Важно, что между Брюсовым и Чуковским существовал диалог, приводивший иногда к спорам о редакторских правках – мелких, но в то же время важных подробностях. Так, Брюсов предлагает Чуковскому сделать несколько пропусков в одной из присланных в «Весы» статей, Чуковский в письме от 1 февраля 1906 года (Петербург) просит не сокращать его текст: «...непременно без сокращений. 5-й и 6-й абзацы у меня топчутся на одном месте, – но выкинуть ничего нельзя. Статья ведь полемическая, – должна быть ясной» [Чуковский 2008:80]. В то же время о статье «Об эстетическом нигилизме», посвященной анализу «Книги отражений» (СПб.,1906) И.Анненского Чуковский пишет: «...режьте, пилите, строгайте в заметке об Анненском, сколько Вам угодно, – сгущайте стиль, как только можете, – но мысли оставьте все. Даже и "капризность" оставьте, и "злость" оставьте. Право же это не так плохо, как Вы говорите. Мешает только неуклюжесть и прямота выражений» [Чуковский 2008:85].

Важную тему для себя Чуковский впервые затрагивает именно в письмах Брюсову. В письме от 3 февраля 1906 года (Петербург) Чуковский пишет: «Теперь у меня три темы на очереди: "Толстой и интеллигенция" (в стиле «"Вестника Европы"»); «"О чеховском жизнечувствии"» (в стиле "Вопросов жизни") и "Жертва русской революции" (Вл.Короленко) (в стиле "Русской мысли")» [Чуковский 2008:82]. От замысла осуществить работу о Чехове, высказанного в письме Брюсову, до его реализации – выхода в свет книги «Чехов» (1958), которую он считал книгой своей жизни, прошло больше пятидесяти лет. Важно, что, говоря о

своих планах в письме Брюсову, Чуковский употребляет слово «жизнечувствие». Отношение писателя, поэта к жизни, жизненные тенденции языка художественных произведений, разговорного языка – одна из самых главных позиций метапоэтики Чуковского. В статьях, работах о Чехове Чуковский противопоставляет «стадному» мнению критиков свой виталистический взгляд на жизнь и творчество Чехова. Лингвистический витализм метапоэтики Чуковского выражается в отношении к языку как деятельностному, живому, жизненному явлению в бытии детей и взрослых, в художественном творчестве, в переводческой деятельности, в научных исследованиях. Витальность в работах Чуковского всегда противопоставлена летальности, жизнь – смерти. Истоки этих важнейших тенденций находим как в творчестве самого Брюсова, так и в самых ранних статьях Чуковского.

В письме, написанном в середине февраля 1906 года (Петербург) Чуковский критикует творчество А.Белого и Вяч.Иванова: «...мне стыдно сказать – Андрей Белый и Вячеслав Иванов мне не по душе. Жизнечувствие у них в высшей степени не сложное, а слова, а темп слов, а напев – какой-то вульгарный, нарочно путанный, не текущий из души. Органического, почвенного мало. Пора бы уже бросить этот нерусский жаргон» [Чуковский 2008:83]. Термины «органическое», «жизненное», «почвенное» – важнейшие в последующих работах Чуковского, основа которых – тот же лингвистический витализм.

В переписке с Брюсовым находим свидетельства того, что Чуковский уже в начале XX века вел работу по организации специального издательства детской литературы. Так, в письме от 19 февраля 1907 года (Петербург) Чуковский обращается к Брюсову с просьбой выступить в роли детского писателя: «Совсем забыл, дорогой Валерий Яковлевич, попросить Вас в предыдущем письме вот о чем. В СПб. затевается детское книгоиздательство. Имеются в виду сборнички (очень дешевые) вещичек современных русских писателей. Ф.Сологуб, С.Городецкий, Альбов и Куприн уже дали мне свое согласие, – не согласитесь ли и Вы» [Чуковский 2008:124]. Брюсов и Чуковский поддерживали не только плодотворный творческий диалог, но и

по-настоящему дружеские отношения. В их переписке находим свидетельства человеческой поддержки, которую художники оказывали друг другу. Так, Брюсов – единственный человек, который выступил на стороне Чуковского в известном инциденте между журналами «Речь» и «Современный мир», который произошел в 1910 году: «...Вы – единственный осмелились быть честным... – пишет Чуковский 15 апреля 1910 года. – Ваше письмо – для меня единственная "поддержка и опора" теперь, когда меня лягают не только ослы, но и зайцы, когда я так развинтился, что (буквально!) реву от иной газетной заметки» [Чуковский 2008:218]. Впоследствии Чуковский приложил большие усилия, чтобы поддержать Брюсова во время издательского кризиса, вызванного Первой мировой войной. Чуковский провел огромную работу, чтобы издать полное собрание сочинений Брюсова как приложение к журналу «Нива», но его замысел не осуществился [Чуковский 2008:365-366].

Чуковский предполагал включиться в полемику о символизме, завязавшуюся на страницах журнала «Аполлон» в статьях «Заветы символизма» Вяч.Иванова, «О современном состоянии русского символизма» Блока (1910. N 8), «О речи рабской», в защиту поэзии» Брюсова (1910. N 9), «Венок или венец» Белого (1910. N 11). Он готовил для «Русской мысли» «Открытое письмо к Валерию Брюсову», но не опубликовал его [Чуковский 2008:247].

Как известно, в книге «От Чехова до наших дней» (1909) Чуковский одну из статей посвятил творчеству Брюсова, назвав поэзию Брюсова «поэзией прилагательных». На этот тезис опирается Белый в качестве важного при определении особенности поэзии Брюсова: «Кажется, Чуковский назвал поэзию Брюсова поэзией прилагательных. Прилагательность поэзии Брюсова – в приложении эпитета к существительному; "существительное" же поэзии Брюсова есть данность предметов действительности; существительные его музы – всегда материальны, плотны; они – ставшее, становленья, динамики нет в поэзии Брюсова; существительное – есть предмет материальный: материальная женщина, материальная страсть; к материальной действительности прилагает Брюсов импрессию:

прилагательное импрессионистично у Брюсова. Импрессионизм музы Брюсова есть анализ душою поэта предмета природы, ему данного внешне» [Белый 1917:218].

Андрей Белый отмечает здесь важнейшее качество не только творчества, но и метапоэтики гениального художника Брюсова – ее научную строгость, академичность, точность, импрессионистичность. Все это уже в раннем творчестве было усвоено тем, кто называл себя учеником, «вскормленником» Брюсова, – Чуковским.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Жезл Аарона (О «слове» в поэзии) // Скифы. Сб.1. Пг., 1917.
2. Чуковский К.И. О себе // Чуковский К.И. Собр. соч. В 2 т. Т.I. М., 1990.
3. Чуковский К.И. От Чехова до наших дней // Чуковский К.И. Собр. соч. В 15. Тт.VI, XIV. М., 2008.
4. Чуковский К.И. Письма Валерия Брюсова // Чуковский К.И. Из воспоминаний. М., 1959.

ПРОТАСОВА Н.В.
Ставропольский государственный университет

ЖАНРОВЫЙ ДИАПАЗОН ЦИКЛА «ПЕСНИ» В КНИГЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА «URBI ET ORBI»

Конец XIX – начало XX века – достаточно сложный, противоречивый и далеко не однозначно трактуемый период развития русской литературы. Это время активного художественного поиска, разрушения традиционных методов и стилей, рождения новых форм, период обновления и синтеза самых разных литературных видов и жанров. «Многоголосие» – вот ключевое определение при характеристике этого этапа развития литературы.

На рубеже веков происходит активная перестройка традиционной жанровой системы: ставится под сомнение существование канонических жанров и традиционных для ушедшего столетия жанровых структур, создаются сложные метажанровые образования.

В связи с этим несомненный интерес представляет творчество Валерия Брюсова, который на протяжении всей своей литературной деятельности оставался смелым новатором и экспериментатором. Его интерес к разнообразным стилям и формам поэтической речи общеизвестен. Практически, в любом исследовании поэтического мира Брюсова отмечается уникальность его жанрового мышления, однако, остаются открытыми важнейшие вопросы жанрового универсума поэта: вопрос о взаимодействии с жанровыми традициями предшествующих эпох, о принципах и путях развития той или иной классической формы в поэзии Брюсова и, наконец, о жанровых новаторствах поэта.

Изучение жанровой специфики поэзии Брюсова сопряжено с рядом трудностей: несмотря на многочисленные работы по жанрологии эта область литературоведения остается дискуссионной, даже само понятие «жанр» трактуется весьма неоднозначно; существуют различные концептуальные подходы к классификации жанров; не существует единых критериев жанрового анализа творчества конкретного автора.

Рассмотрение создаваемого в поэзии Брюсова образа мира, выявление способов миромоделирования и миропостижения, принципов взаимодействия с предшествующей и современной ему мировой и русской литературной традицией невозможно без исследования развития в его поэзии классических жанровых форм и анализа жанровых «сдвигов», которые и создают неповторимый поэтический мир, выявляют уникальное сочетание новаторства и преемственности в лирическом мышлении поэта. Лишь системное рассмотрение этих вопросов позволит выявить уникальность жанрового мышления поэта, вписать его творчество в контекст жанровых экспериментов эпохи.

Несомненный интерес с точки зрения разработки новых жанров, тем, мыслей представляет вышедшая в 1903 году книга стихов Брюсова «Urbi et Orbi», объединившая в себе стихотворения 1900-1903 гг. и получившая широкий резонанс в литературном окружении поэта, о чем свидетельствуют многочисленные отклики на ее издание. Так в письме к Белому от 20 ноября 1903 года Блок признавался: «Книга совсем тянет, жалит, ласкает, обвивает. Внешность, содержание – ряд небывалых откровений, озарений, почти гениальных… Долго просижу еще над ней, могу похвастаться и поплясать по комнате, что не всю еще прочел, не разгладил всех страниц, не пронзил сердца всеми запятыми» [Блок 1963:69].

Позднее, в рецензии на книгу, опубликованной в 1904 году А. Блок отмечал: «Книга «Urbi et Orbi», превзошедшая во всех отношениях предыдущие сборники стихов Брюсова, представляет важный и знаменательный литературный факт. Беспочвенное «декадентство» осталось далеко позади, и путь к нему окончательно загражден…» [Блок 1962:545].

Время создания «Urbi et Orbi» – это время расширения литературных связей Брюсова, его увлечения классической поэзией, творчеством А.С.Пушкина, Ф.И.Тютчева, Е.А.Баратынского и Н.А.Некрасова. Работа в «Русском архиве» и контакты с П.И.Бартеневым помогли поэту не только расширить его творческий кругозор благодаря изучению русской и западноевропейской классики, но и показали необходимость изучения поэтического наследия прошлого и русского фольклора как

предтечи литературы, помогли почувствовать себя «приближенным к нашему далекому прошлому» [Брюсов 1955:520].

Брюсов начинает сотрудничать с «Миром искусства», «Новым путем», где появляются его статьи, сближается с Московским литературно-художественным кружком, стремясь использовать его возможности для пропаганды «нового искусства». Участие в нем, по справедливому замечанию В.С. Дронова, «не было бесследным и имело обратное воздействие на поэта, способствуя дальнейшему сближению его с литературно-художественной общественностью, т.е. опять-таки с современностью» [Дронов 1975:71]. Такую же роль играли хотя и редкие посещения «сред» у Телешева. «Событием огромной важности», как отмечает Э.Литвин [Литвин 1957:80] было знакомство и переписка Брюсова с М.Горьким, заставившая поэта обратиться к социальным проблемам современности, к «злобе дня», пересмотреть свои общественно-политические позиции. В письме к М.Горькому, отвечая на его призыв поднять голос в защиту студентов, отдаваемых в солдаты за участие в беспорядках, Брюсов писал: «Меня тревожат не частные случаи, а условия, их создавшие. Не студенты, отданные в солдаты, а весь строй нашей жизни, всей жизни. Его я ненавижу, ненавижу, презираю! Лучшие мои мечты о днях, когда это будет сокрушено» [Брюсов 1937:642]. Определяя свое место в общественной жизни, Брюсов заявляет: «Но я не считаю себя вне борьбы. Разве мои стихи, мои стихи, дробящие размеры и заветы, не нанесли ни одного удара тому целому, которое и сильно своей цельностью. И если можно будет, о, как весело возьмусь я за молот, чтобы громить хоть свой собственный дом, буду жечь и свои книги. Да. Но не буду браться за молот лишь затем, чтобы мне разбили им голову. Для этого я слишком многих презираю. Но будущее есть и у меня, и у мира» [Брюсов 1937:642].

При всем этом, нельзя забывать также и о том, что Брюсов в это время активно сотрудничает с книгоиздательством «Скорпион», где он пропагандирует «свободу творчества» и «новое искусство», фактически становясь его теоретиком. Все это не могло не отразиться в книге «Urbi et Orbi», включившей в себя совершенно контрастные, порой взаимоисключающие идейные

пласты, отразившей сложный переход поэта к новым темам, к новым поэтическим формам, которые он в это время усиленно ищет, смену эстетических взглядов, идейные и философские искания тех лет, сближение с действительностью. В связи с этим будет вполне закономерным вспомнить слова самого Брюсова: «Когда поэт от верований и исканий одной поры своей жизни переходит, принужден переходить к иным признаньям и иным путям, – он начинает новую книгу стихов» [Брюсов 1961:7].

Книга «Urbi et Orbi» построена по сложившейся в предшествующих книгах и характерной для Брюсова традиции циклизации стихотворений по идейно-тематическому содержанию, но с учетом их жанровых особенностей. В предисловии к ней Брюсов подчеркивал единство своего творческого замысла: «Книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью. Как роман, как трактат, книга стихов раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней. Стихотворение, выхваченное из общей связи, теряет столько же, как отдельная страница из связного рассуждения. Отделы к книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которых нельзя переставлять произвольно» [Брюсов 1973:605].

«Urbi et Orbi» включает в себя десять разделов, это – «Вступления», «Песни», «Баллады», «Думы», «Элегии», «Сонет и терцины», «Картины», «Антология», «Оды и послания», «Лирические поэмы». Достаточно необычным было уже то, что в качестве названия книги Брюсов взял формулу папского благословления «Граду и Миру». Впоследствии поэт так объяснял это: «Его заглавием я хотел сказать, что обращаюсь не только к тесному «граду» своих единомышленников, но и ко всему «миру» русских читателей» [Брюсов 1914:115].

Вся книга «Urbi et Orbi» – это очередная ступень творческой «лестницы» в жизни Брюсова, по которой он, идя от философских раздумий и отражения повседневного бытия и собственного внутреннего мира, приходит к отклику на происходящее в России и прогнозам на будущее.

Переход Брюсова к новым позициям по отношению к

окружающей его действительности, к новым поэтическим темам и их иному воплощению находит отражение в цикле «Песни», в котором он обращается к городскому фольклору. В предисловии к «Urbi et Orbi» Брюсов указывал на фольклорную основу стихотворений этого цикла: «В отделе «Песни», – пишет он, – я пытался перенять формы современных народных песен, так называемых «частушек» [Брюсов 1903:V]. Вопрос об отношении к народному творчеству, интерес к народной жизни в начале XX века приобрел особую значимость и актуальность, сливаясь с проблемой «народ и интеллигенция», проявляясь в спорах о классическом наследии русской литературы, о народности и историзме. Сюжеты и образы славянской мифологии и фольклора, народный лубок и театр, песенное творчество народа по-новому осмысляется художниками, композиторами, поэтами самых разных социальных и творческих ориентаций.

К различным, нередко противоположным результатам в своем обращении к фольклору приходили В.Васнецов и М.Врубель, И.А.Римский-Корсаков и И.Стравинский, М.Горький и А.Ремизов, А.Белый и А.Блок, Н.Клюев и С.Есенин, М.Цветаева и А.Ахматова.

Брюсов был первым поэтом XX столетия, который, как справедливо отмечал Э.Литвин, «задолго до Блока, Маяковского, Бедного осмелился обратиться к городскому фольклору» [Литвин 1962:144]. Овладение песенным жанром у Брюсова шло в основном по двум направлениям: литературному, связанному с развитием классических традиций, и фольклорному, открывавшему возможности проникновения в сущность народного творчества. Хорошо зная повседневный песенный быт Москвы, Брюсов, как отмечает Э.Литвин, «воспроизводит не определенный образец, а особенности целого жанра, целой группы, объединяет и обобщает образы, вносит свои дополнения» [Литвин 1962:144]. Цикл «Песни» под названием «Мой песенник» вместе со стихотворением «Вступление» появился в «Северных Цветах за 1902 год», значительно раньше выхода книги «Urbi et Orbi». Здесь были опубликованы обе «Фабричные», «Солдатская», «Детская» и «Веселая», которые в «Urbi et Orbi» были дополнены «Девичьей». Следует отметить,

что в циклах «Песни» и «Баллады» Брюсов обращается к разработке важнейших песенных жанров городского фольклора, стилистика, образная система и композиция которых значительно изменяется по сравнению с традиционными крестьянскими песнями. Стилизация под народные песни определяется использованием определенных языковых средств, словообразов, сюжетов и мотивов.

В жанровой системе лирики Брюсова песня образует свою подсистему, ее появление в книге обусловлено, несомненно, разработкой урбанистических мотивов. Нельзя при этом забывать, что Брюсов – первый русский поэт XX века, отразивший в поэзии жизнь большого капиталистического города. По справедливому замечанию В.Дронова, «в «Песнях» Брюсов не поднимается до больших социальных и тем более политических обобщений. Однако и в «Фабричных», и «Девичьей», и «Веселой», оттеняя резкие социальные контрасты, присущие жизни города, передавая трагический стон обездоленной и нищей улицы, он делает первый шаг в этом направлении» [Дронов 1975:84]. Песни, включенные в этот цикл, воспроизводят жанры «жестокого» романса, частушки и «нищенского речитатива». Они разнообразны по тематике, по выражаемому в них настроению, в них возникают образы простых обитателей большого современного поэту города. Открывают цикл две «Фабричные» песни, что далеко не случайно, поскольку на рубеже XIX – XX веков устная поэзия рабочих занимает все большее место в русском фольклоре.

Первая «Фабричная» вполне может быть рассмотрена как лирическая песня, в которой юноша рассказывает о своей неудавшейся любви, поскольку перед нами лирический монолог героя. Однако следует присмотреться к ее четырехстрочному построению, чтобы стало ясно, что это и прекрасная стилизация под народную частушку, когда каждая строфа-куплет может быть исполнена как вполне самостоятельная частушка во время гуляния молодежи. Здесь нет чувства безысходности, непоправимого горя, нет того душевного надлома, который свойственен лирической песне. Эти частушки – бойкие куплеты, которые предназначены для всех, кто их слушает, они обращены

к людском суду, рассчитаны не только на восприятие, но и сочувствие. Поэтический синтаксис отличает простота и краткость. Каждая строфа являет собой двухчастную частушку. При этом первая и вторая пары строк имеют смысловую самостоятельность и синтаксическую законченность. Например:

Я ль не звал ее в беседку?
Предлагал я ей браслетку.
Она сердца не взяла
И с другим гулять пошла.
Т.I. С.281.

У Брюсова в «Фабричной», как и в народной частушке, два первых стиха строфы-куплета (частушки) воссоздают ту или иную ситуацию, иногда к этому подключен и третий стих, а вся острота сосредоточивается в последнем стихе. Например:

Как они друг другу любы!
Он ее целует в губы,
И не стыдно им людей,
И меня не видно ей
Т.I. С.281.

Или:

Будет лампы свет в окошке…
Различу ее сережки…
Вдруг погаснет тихий свет, -
Я вздохну ему в ответ
Т.I. С.281.

Поэт использует и традиционный для большинства частушек четырехстопный хорей, который обусловлен песенной традицией. При этом, как и в частушках, с мужскими и женскими рифмами он обязательно сохраняет ударения на третьем и седьмом слогах, которые на первом и пятом слогах ослабевают. Кроме того, строчки с мужскими рифмами имеют в «Фабричной» семь слогов, а с женскими – восемь, что также характерно для частушек.

Интересную смысловую нагрузку в песне несет образ темно-синего василька. С одной стороны, это – традиционный образ русской лирической песни, с другой – появление этого образа непосредственно связано с книжной традицией. По разным причинам синий цвет у русских в течение долгого времени

сохранял в целом отрицательную коннотацию. Это относится в первую очередь к темно-синему цвету. Брюсов прекрасно обыгрывает этот образ-символ: лирический герой песни ведет рассказ о своей неразделенной любви.

В то же время уже в Древнем Риме синий цвет считался атрибутом Юпитера и Юноны как богов неба и означал, помимо религиозного чувства, преданность и невинность. Синий для христиан символизировал небо, был цветом вечности, настраивал на смирение, благочестие, выражал идею самопожертвования и кротости. Согласно Гете, для которого цвет – символ самого человека, чувств и мыслей, причем, символ не поэтический, а психологический, – синий – отрицательный цвет, который создает неспокойное, мягкое и тоскливое настроение. У Гегеля цвет – символ определенных идей, категорий, вечных начал. Так синий выражает кротость, тишину, женское начало. У Новалиса его «голубой цветок» – символ чистоты, надежды на будущее. У Брюсова в начале песни темно-синий василек подарен девушке, что подчеркивает ее невинность, чистоту и готовность к самопожертвованию во имя любви. В конце песни героиня покидает дом своего возлюбленного, унося на груди темно-синий василек, который становится символом ее преданности, верности и надежды на будущее.

Вторая «Фабричная» по содержанию, строфике, ритмике, напевной интонации близка к жестокому романсу, в котором лирический герой, как того и требует жанр, излагает драматическую историю, рассказывая о болезни и смерти возлюбленной и о своем решении расстаться с жизнью.

Брюсов не случайно использует жанр жестокого романса – детища городской массовой культуры конца XIX – начала XX, складывающейся на основе народных традиций. Обращение поэта к городскому фольклору помимо эстетического и профессионального интереса, как справедливо замечает В.С.Дронов, «диктовалось определившейся к этому времени урбанистической тенденцией творчества поэта и, в частности, «верхарновским» стремлением отразить все стороны жизни современного капиталистического города» [Дронов 1975:83-84].

Как и положено в жестоком романсе, герои – маленькие люди

большого города. Особую трагичность происходящему придает то, что любимая является женой другого, и поэтому герой не может быть рядом в ее последний час, не смеет даже проститься с ней после ее смерти:

Войти я к тебе не посмею,
Но, земный поклон положив,
Пойду из столицы в Расею
Рыдать на раздолии нив
Т.I. С.282.

Брюсов прибегает к народной лексике: огневица, чуяла, караулю, отошла (умерла – Н.П.), Расея, земный поклон. Мастерски поэт передает лирические штампы и то косноязычие, которое нередко проявляется в жестоком романсе, когда их авторы стараются передать внутреннее состояние героев, но не находят для этого нужных слов. Герой «Фабричной», чтобы рассказать о тех чувствах, которые волнуют его, обращается к любимой со словами:

И сердце мое благодарно,
Что видит лампадку твою.

И далее:

Ах, если б ты чуяла, знала,
Чье сердце стучит у окна
Т.I. С.282.

Концовка стихотворения также выдержана в традициях романса, в котором главная ценность – любовь: жизнь без возлюбленной потеряла всякий смысл, и герой без сожаления расстается с ней:

Прими меня, матушка-Волга,
Царица великая рек

В следующем стихотворении цикла «Детская» Брюсов обращается к разработке традиционного для детского фольклора жанра игровой песни. Основная функция текста в этом виде творчества – организация и сопровождение игрового действия. Начальное пятистишие может быть рассмотрено в качестве игровой прелюдии, задающей приподнятый эмоциональный тон, сообщающей название игры, время ее проведения, объясняющей причины, побудившие к ее началу:

Палочка-выручалочка,
Вечерняя игра!
Небо тени свесило,
Расшумимся весело,
Бегать нам пора!
Т.I. С.283.

Установлению очередности действий в игре и ее правил способствует введение вслед за игровой прелюдией считалки. Как и традиционная считалка, эта часть «Детской» имеет зачин, выраженный счетом:

Раз, два, три, четыре, пять,
Бегом тени не догнать

Далее следует ход, представляющий собой несвязный текст, состоящий из нескольких картин, слов-образов и устанавливающий правила игры:

Слово скажешь, в траву ляжешь,
Черной цепи не развяжешь.
Снизу яма, сверху высь,
Между них вертись, вертись
Т.I.С.283.

Завершается считалка традиционным выходом (концовкой), определяющей очередность:

Что под нами, под цветами,
За железными столбами?
Кто на троне? Кто в короне?
Ветер высью листья гонит.
И уронит с высоты,
Я ли первый или ты?
Т.I. С.283.

Показателен тот факт, что текст считалки чрезвычайно насыщен именами существительными и глаголами, количество же прилагательных и других частей речи мало. Это придает тексту предметность и стремительность. Слова как бы не успевают выразить наплыв чувств, образы захлестывают, перекрывают друг друга, стремительность действий подчеркивается отсутствием словесно-логических связей. Универсальным средством соединения разнородных элементов является рифма.

Как и в традиционном считалочном тексте здесь наблюдается сочетание мужской и женской рифмы. Предельную ритмическую четкость придает стихам этой части использование четырехстопного хорея и парной рифмовки, благодаря чему они прекрасно скандируются. Образы, данные в начальном пятистишии, повторяются и в конечном:

Палочка-выручалочка,
То-то ты хитра!
Небо тени свесило,
Постучи-ка весело
Посреди двора

Т.I. С.283.

Возвращение к исходному мотиву (необходимости начала игры) происходит после того, как этот мотив получил развитие внутри стихотворения. Поэтому его значение в конце обогащается ассоциациями, данными в самом стихотворении, и возвращающаяся словесная формула звучит по-новому. Кольцевое построение как бы замыкает стихотворение, придавая ему композиционную стройность.

Песня «Сборщиков», датированная 24 августа 1898 года, вошла в «Книгу раздумий», вышедшую в Санкт-Петербурге в 1899 году, под заглавием «На новый колокол». Она написана в стиле выкриков-молений сборщиков на построение церквей и церковные колокола. Эти «голоса сборщиков» весьма интересовали Брюсова, который записал их более десяти. Этот интерес поэт сам объясняет так: «Сборщики произносят свои моления нараспев, речитативом; зачастую их моления сбиваются на правильные мерные стихи. Изучение этих голосов может подвинуть вопрос, далеко не решенный, о истинно-русском стихосложении… Обыкновенно (сборщики) говорят речитативом, иные (длинные) стихи выкрикивают скороговоркой, иные (особенно важные) протяжно» [Брюсов 1973:609].

В первых трех строках стихотворения Брюсов точно повторяет одно из записанных им «молений»:

Пожертвуйте, благодетели,
На новый колокол -
Глас господень

Т.I. С.283.

Особая мелодичность стихотворения была отмечена М. Горьким, который, полностью приведя его текст в «Литературных заметках», писал: «Красота этого стихотворения становится особенно понятна, если прочитать его нараспев, именно так, как просят пожертвование сборщики на колокола» [Брюсов 1973:609].

Песни «Девичья» и «Веселая» вошли в книгу: «Валерий Брюсов. Избранные стихи», опубликованную в 1933 году под редакцией И.Поступальского, под названием: «Частушка II» и «Частушка III», что вполне оправдано. В то же время с полным основанием можно говорить о том, что «Девичья» стилизованна под лирическую песню любовного содержания, в которой, как и в традиционной фольклорной лирической песне главными героями являются молодые люди, юноша и девушка. Как и в фольклорной лирической песне, ее содержанием являются любовные переживания девушки, ее мысли, чувства. Эмоциональный тон стихотворению задается уже в первых строчках:

То-то жизнь наша прискорбна:
Мы весь день разлучены!
Но зато всю ночь подробно
Про тебя я вижу сны

Т.I. С.284.

Подобное начало настраивает читателя на восприятие данного стихотворения как стихотворения на любовную тему. Однако, его основное содержание заключено в раскрытии социальных проблем: это социальное расслоение, низкооплачиваемый труд рабочих, и, наконец, продажная любовь.

В песне тема фабрично-заводского труда занимает второстепенное место, мы лишь догадываемся о страшных условиях работы на капиталистическом предприятии, о нищете и лишениях, которые выпадают на долю рабочих. Брюсов посвящает раскрытию этой темы лишь одно четверостишье:

Как ты, бедный друг, страдаешь
Под гуденье, за станком,
Как, закрыв лицо, рыдаешь,
Что с весельем незнаком

Т.I. С.284.

Сохраняя в «Девичьей» традиционную композиционную форму песни-монолога, Брюсов тем самым усиливает драматизм, воспроизводя все события непосредственно через мысли и чувства лирической героини:

Что мне сделать, неудачной?
Чем мне милому помочь?..

Традиционна в стихотворении и описательно-повествовательная часть, благодаря которой становятся понятными те жизненные факты и явления, которые вызвали переживания героини. Именно драматизм жизненного выбора героини, готовой ради подарка для «бедного друга» пойти на унижение, стать продажной женщиной, и составляет основное содержание стихотворения:

Полюблюсь на тротуаре
Я богатому купцу,
Укачу я с ним на паре,
До утра с ним прокучу.
Будут серьги, будет брошка,
Будут деньги в портмоне.
Я себе возьму немножко, –
За другим приди ко мне.
Подарю тебе часы я
На цепочке золотой…
Может, деньги и чужие,
Но подарок будет мой!

Т.I. С.284-285.

Характерно, что свой поступок героиня не рассматривает как измену любимому, она совершенно искренне заявляет:

Я тебе верна осталась,
Ты, которого люблю.

Следует отметить, что слияние в данной песне социального и любовного мотивов представляется вполне органичным, жизненно и художественно мотивированным.

Социальный мотив более явственно проявляется в песне «Веселая», которая звучит из уст продажной женщины. В первых двух строфах возникает образ проститутки, расхваливающей себя и старающейся побольше получить денег со своего клиента:

Раскошелься до гроша,
Не теряй минуты.
Или я не хороша?
Мои плечи круты!
Т.I. С.285.

Однако уже в последующих четверостишьях образ героини резко меняется: за разухабистой бравадой открывается судьба глубоко страдающей женщины, готовой быть «в лежку» пьяной, чтобы «не тужить» о своей доле, о своей «дорожке», «Чтобы щеки от тех слез, / Белые не пухли», когда становится уже совсем «невтерпеж». В связи с этим и название песни приобретает не просто ироническую, а сатирическую окраску.

Таким образом, стилизация стихотворений цикла под народные песни позволила Брюсову значительно расширить жанровый диапазон книги. Сохраняя стилистику народных лирических песен, частушек и других песенных жанров, используя традиционные фольклорные мотивы и образы, Брюсов существенно трансформирует жанр народной песни за счет своеобразного синтеза литературных и народно-поэтических принципов изображения действительности и духовного мира человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Собр. соч.: В 8 т. Т.V, VII, VIII. М.-Л., 1960-1963.
2. Брюсов В. Автобиография // Русская литература XX века. Под ред. С.Венгерова. Т.1. М., 1914.
3. Брюсов В. Избранные сочинения. В 2 т. Т.2. М.,1955.
4. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.I. М., 1973.Брюсов В. Стихотворения и поэмы. Л.,1961.
5. Брюсов В. «Urbi et Orbi». М., 1903.
6. Брюсов В. Письма М.Горькому // Лит. наследство. Т.27-28. М., 1937.
7. Дронов В. Книга Брюсова «Urbi et Orbi» // Брюсовский сборник. Ставрополь, 1975.
8. Литвин Э.С. Валерий Брюсов и М.Горький // Труды ЛГБИ им. Н.К.Крупской. Т.2. Л., 1957.
9. Литвин Э.С. Валерий Брюсов и русское народное творчество // Русский фольклор. Т.VII. М.-Л., 1962.

ПОКАЧАЛОВ М.В.
Московский энергетический институт

ЛИЧНОСТЬ ЮЛИЯ ЦЕЗАРЯ В ПОЭЗИИ В.Я.БРЮСОВА

Проблема личности, ее роли и значения в истории, в политических и социокультурных процессах всегда была в центре внимания не только историков и философов, но и поэтов, прозаиков, художников. Деятели культуры Серебряного века пытались осмыслить потрясения и катаклизмы современности сквозь призму событий истории предшествовавших эпох, прежде всего античности. Этим объясняется особый интерес к таким харизматическим личностям прошлого, как Александр Македонский, Юлий Цезарь, Юлиан Отступник. Образы этих и многих других государственных деятелей нашли в начале XX столетия свое воплощение как в научных трудах профессиональных ученых, так и в историко-философском и поэтическом творчестве ведущих представителей русского символизма, в частности, Валерия Брюсова. Тема сильной личности, бросающей вызов Судьбе, явилась, как известно, одной из главных в его творчестве.

Образ Юлия Цезаря приковывал к себе внимание уже античных авторов (Саллюстий, Плутарх, Светоний и др.), его военный гений стал предметом восхищения современников и потомков, его судьба, его жизнь и смерть стали темой произведений поэтов и художников различных эпох. С Цезарем сравнивали себя и подражали ему знаменитые полководцы и политики Нового времени. Валерий Брюсов обращается к этой исторической личности еще в юношеских, по большей части неопубликованных произведениях. Молодой Брюсов в своих дневниковых записях сравнивает себя с прославленным древнеримским полководцем, воспроизводя фразу, сказанную Цезарем в минуту крайней опасности: «Ты везешь Цезаря и его счастье» [Брюсов 2002:33]. В настоящей работе речь пойдет о восприятии личности Цезаря Брюсовым-поэтом. В центре

внимания – стихотворения «Юлий Цезарь» (1905), «Октябрь 1917 года» (1920) и «Цезарь Клеопатре» (1920).

Стихотворение «Юлий Цезарь» являет собой типичный пример отклика Брюсова на злободневные события современности посредством исторических параллелей и аналогий. Как справедливо отмечает исследователь творчества поэта В.Э.Молодяков, «Брюсов привык смотреть на вещи глобально, всемирно-исторически, “через пространства и времена великие”, даже когда думал о текущей политике» [Брюсов 2003:22]. Русская армия терпит тяжелые поражения в войне с Японией, внутри страны обостряются социальные противоречия. Брюсов безошибочно находит в мировой истории типологически близкую эпоху – социально-политический кризис Римской республики середины I в. до н. э. Стоит вспомнить, что поэт всегда чувствовал себя «своим» на римском форуме. Марина Цветаева назвала его «римлянином», а сам он писал о себе: «Не как пришлец на римский форум я приходил – в страну могил, // Но как в знакомый мир, с которым // Одной душой когда-то жил». [Брюсов 1973:530]. По сути, обращаясь к событиям духовно родственного ему Рима, устами своего героя поэт излагает свои политические взгляды на современные ему события. Само стихотворение являет собой своего рода апологию Юлия Цезаря. В противостоянии будущего повелителя Рима и его оппонентов Брюсов на стороне первого. Поэт отвергает обвинения в адрес Цезаря в разжигании братоубийственной гражданской войны.

Они кричат: за нами право!
Они клянут: ты бунтовщик,
Ты поднял стяг войны кровавой,
На брата брата ты воздвиг!
T.I. С.427.

Весь текст стихотворения представляет собой монолог Цезаря, оправдывающего себя не столько перед лицом своих обвинителей-современников, сколько перед беспристрастным судом истории. Аргументы своих оппонентов Цезарь использует против них.

Но вы, что́ сделали Вы с Римом,

Вы, консулы, и ты, сенат!
О вашем гнете нестерпимом
И камни улиц говорят!
Вы мне твердите о народе,
Зовете охранять покой,
Когда при вас Милон и Клодий
На площадях вступают в бой!
T.I. С.427.

Рим середины I в. до н.э. стал ареной не только политического соперничества партий, но и уличных столкновений между сторонниками сената и триумвиров (Цезаря, Помпея и Красса). Именно массовые протестные выступления, эскалацию насилия, нарушения закона, неспособность сената поддерживать элементарный общественный порядок вменяет в вину Цезарь высшим должностным лицам государства. Римский сенат и консулы, по мысли героя Брюсова, потеряв контроль над ситуацией, по сути, утратили политическую легитимность. Цезарь считает незаконным решение сенаторов о наделении своего соперника Помпея чрезвычайными полномочиями, фактически делавшего его хозяином Рима: «Вы, Рим предавшие Помпею // Во власть секиры и копья!» [Брюсов 1973:427]. Далее следует острая перекличка событий древнеримской истории с современностью – Цусимской катастрофой. У римлян времен Цезаря была своя «Цусима» – поражение от парфян в битве при Каррах (53 г. до н. э.). На протяжении всей последующей истории Вечного города поражение это воспринималось как величайший позор и трагедия:

Хотя б прикрыли гроб законов
Вы лаврами далеких стран!
Но что же! Римских легионов
Значки – во храмах у парфян!
T.I. С.427.

«Маленькая победоносная война» оказалась не по силам ни поздней Римской Республике, ни поздней Российской Империи. Римский триумвир Красс сложил под Каррами свою голову. По поводу же поражения русского флота поэт высказался так: «Бывают побитые собаки – писал он 24 сентября 1905 г.

П.Перцову, – зрелище невеселое. Но побитый всероссийский император!» [Брюсов 2003:23]. Ни древнеримской, ни современной Брюсову российской власти не удалось прикрыть тяготы внутриполитических проблем внешнеполитическими успехами за отсутствием таковых. В подобных условиях закономерным и единственно возможным становится приход к власти новой силы, не связанной с преступлениями и поражениями действующей власти. В Риме такую силу и представлял Цезарь, на которого возлагали надежды не только его ближайшие сторонники, но и значительная часть уставшего от потрясений общества. Все эти обстоятельства, по мысли поэта, предопределили знаменитый переход через Рубикон. В противостоянии сената и полководца Брюсов видит борьбу доживающего свой век и цепляющегося за прошлое старого общественного устройства и нарождающегося нового. Важно подчеркнуть, что именно Цезарь, а не его противники-республиканцы, выступает в произведении Брюсова твердым сторонником социальной стабильности и гарантом общественного спокойствия:

Давно вас ждут в родном Эребе!
Вы – выродки былых времен!
Довольно споров. Брошен жребий.
Плыви, мой конь, чрез Рубикон!
Т.I. С.427.

Таким образом, герой Брюсова, формально нарушая законы Рима, действует ради его спасения, предотвращая возможный распад и гибель государства. Брюсов, стоявший в начале века на государственнических позициях, отстаивая политические интересы России, видел в Цезаре пример и, возможно, идеал национально ориентированного политика, патриота, не желавшего мириться с происходящим в его стране.

Стоит отметить, что если в эпоху первой русской революции Цезарь предстает под пером Брюсова едва ли не спасителем отечества, единственной его надеждой, то в позднем стихотворении «Октябрь 1917 года» (1920) Цезарь упоминается как тиран, уничтоженный кинжалом «последнего римского вольнолюбца». Духовная эволюция Брюсова, трансформация его

отношения к реалиям послереволюционной эпохи сказалась на его отношениии к героям прошлого, в частности, – наиболее им любимым. Образы античности, исторические личности далекого прошлого приобретают черты не самостоятельных уникальных исторических феноменов, а становятся неким строительным материалом истории, из которого создается здание современности, символом которой является молодое советское общество. Невольно возникает ощущение, что все эти лица, события и явления прошлого имеют смысл только в свете грандиозной картины современности.

Однако наряду с Цезарем-политиком, полководцем, владыкой Рима объектом интереса поэта стал Цезарь как человек со своими чувствами, переживаниями и страстями.

Событие, описанное в стихотворения «Цезарь Клеопатре», (1920) происходит в разгар гражданской войны между Цезарем и Помпеем. Преследуя своего противника, Цезарь прибывает в Египет, где знакомится с борющейся за трон своего отца Клеопатрой. Уже почти полновластный хозяин Рима и последняя царица эллинистического Египта совершают великолепное по своей пышности путешествие по Нилу. Стихотворение вновь представляет собой монолог прославленного полководца. Но на этот раз он обращается не к своим политическим оппонентам, а к своей возлюбленной, привлекавшей его не меньше власти, которой он так долго добивался. Цезарь, неизменно побеждавший своих врагов на полях сражений, не смог устоять перед чарами и красотой Клеопатры. Цезарь – «не новичок в любви» [Брюсов 1975:77], к его услугам гетеры шумных столиц, однако чувств, подобных тем, что он испытывает к Клеопатре, он ранее не ведал:

Нет, египтянка! в изгибе строгом
Губ твоих, в огне холодном глаз
Понял я призыв к иным дорогам,
К большей глуби, соблазнившей нас
Т.III. С.77.

Ради пленившей его сердце царицы Цезарь сложил с себя в Александрии знаки отличия высшего римского магистрата, «Взор закрыл на распри мировые, // В Риме кинул золотой дворец»

[Брюсов 1975:77]. Как и во многих других произведениях поэт вводит мотив неизбежной смерти героев и ее преодоления любовью. Трагизм ситуации подчеркивают фразы: «пропасть высшей страсти», «фатума весло», а также упоминание о грядущей гибели Цезаря от клинков заговорщиков. Вместе с тем, уподобляя своих героев «двум кометам», которым в «надмирном беге» «дано в пример векам алеть», Брюсов отстаивает идею торжества любви над смертью, вечного над тленным. Думается, образ кометы выбран поэтом не случайно: после убийства Цезаря и его похорон в Риме, по сообщению Светония, циркулировали слухи о том, что его душа вознеслась на небо в виде кометы. «Во всяком случае, когда во время игр, которые впервые в честь его обожествления давал его наследник Август, хвостатая звезда сияла в небе семь ночей подряд, появляясь около одиннадцатого часа, то все поверили, что это душа Цезаря, вознесенного на небо» [Светоний 2000:53]. Кроме того, это некий символ преодоления пространства и времени, вполне соответствующий творческому замыслу Брюсова. Подобно тому, как отдельные элементы различных культур продолжают жить в последующих веках, так и исторические личности через свои деяния и чувства, запечатленные в столетиях поэтами и художниками, присутствуют среди нас.

Любовь – подлинная героиня стихотворения «Цезарь Клеопатре» – оказывается сильнее почестей, богатства, славы; любовник побеждает полководца; все триумфы и слава мира не стоят подлинного человеческого чувства. Не случайно именно любовь Цезаря и Клеопатры была воспета поэтами и драматургами разных эпох.

Вместе с тем, брюсовский Цезарь далеко не во всем идентичен реальной исторической фигуре. Отношения Цезаря и Клеопатры у Брюсова полностью лишены политического смысла, содержания, в то время как оба они преследовали в действительности важные политические цели. Что же касается тематики первого из анализировавшихся стихотворений, то вину за разжигание гражданской войны в Риме вряд ли справедливо возлагать только на противников Цезаря.

Итак, образ Юлия Цезаря представлен Брюсовым в нескольких измерениях. С одной стороны, он сын своей бурной и насыщенной политическими событиями эпохи, политик, достигший в итоге величайшей вершины власти. Но несмотря на все земные (а затем и посмертные) почести, Цезарь был и остался обычным смертным со своими чувствами и увлечениями. Для поэтического героя Брюсова победы на любовном фронте не менее, а то и более важны, чем на политическом. Цезарь привык покорять и завоевывать как страны и народы, так и женские сердца, одерживать победы как на полях сражений, так и на любовном ложе. Именно такие личности, совмещавшие в себе человеческие и сверхиндивидуальные качества, не останавливавшиеся ни перед чем во имя высшей идеи, бросающие вызов судьбе, творцы нового мира, всегда интересовали Брюсова – поэта и культуролога. Посредством обращения к личности Цезаря Брюсов демонстрирует читателю свое видение исторического процесса, собственное отношение к текущим политическим событиям, наконец, свои чувства и переживания.

Стихотворения Брюсова насыщены историческими реалиями древнеримской эпохи и являют собой своеобразный пример научной поэзии, о целях и задачах которой Брюсов писал в своих теоретических работах. Не случайны многочисленные комментарии, которыми снабжал поэт (а вслед за ним редакторы и издатели его трудов) не только критические статьи и философские трактаты, но и стихотворения. Поэзия Брюсова ориентирована на эрудированного, исторически и филологически грамотного читателя; на материале римской истории он ставит и по-своему решает «вечные» вопросы, такие, как проблема личности в истории. Эта тема была важна для Брюсова на протяжении всей его творческой деятельности: важна и как для романтика и неоклассика, и как для историка, философа, филолога и художника-символиста.

Однако в стихотворении «Октябрь 1917 года» Цезарь из спасителя отечества превратился в его поработителя. Новая интерпретация деяний римского полководца отражает трансформацию социально-политических представлений самого

Брюсова. С позиции Брюсова-коммуниста, принявшего советскую власть, Цезарь может быть только диктатором и тираном. Само ненавистное большевикам слово «царь» и производные от него, как известно, происходят от имени римского полководца.

В заключение стоит отметить следующее. Цезарь и Брюсов во многом являются представителями одного типа людей. Оба всю жизнь стремились властвовать – один в политической жизни Рима, другой в литературных кругах своего времени. При этом оба добились вершин власти в своей области. Оба были амбициозны в высшей степени и смогли реализовать свои амбиции. Оба умели ставить перед собой серьезные цели и добиваться своего, обладали харизмой, лидерскими, даже вождистскими качествами. Оба могли увлекать за собой людей и подчинять их своей воле. Именно это сходство характеров, образа действий, способность бросить вызов Судьбе и объясняет, как нам представляется, глубокий интерес Брюсова к личности прославленного древнеримского полководца.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Тт.I, III. М., 1973-1975.
2. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
3. Брюсов В.Я. Мировое состязание. Политические комментарии. 1902-1924. Сост. В.Э.Молодяков. М., 2003.
4. Светоний Г. Жизнь двенадцати Цезарей. Пер. М.Л.Гаспарова. СПб., 2000.

РОМАНОВ А.Ю.
Шуйский гос. педагогический университет

К.БАЛЬМОНТ И В.БРЮСОВ В РЕЦЕПЦИИ СОВРЕМЕННИКОВ (К ИСТОРИИ СТИХОТВОРЕНИЯ «ЕМУ ЖЕ»)

«И плыли они без конца, без конца,
Во мраке, но с жадностью света…»
К.Бальмонт

При характеристике поэзии начала XX века привычным стало со- или противопоставление двух знаковых фигур – К.Бальмонта и В.Брюсова, их «дружбы-вражды», когда стиль подобных «спутанно-ссорных отношений», как и сама «глухая музыка эпохи», – «всё передаёт мироощущение на грани серьёзного и игры, случайного и неизбежного, добра и зла, свободы и неволи» [Кузичева 1996:143]. Целью нашей работы являются не оценочные характеристики обоих поэтов, а приведение откликов современников на те или иные «повороты» в жизни и творчестве вождей русского символизма.

Начавшиеся в сентябре 1894 г. как дружеские, отношения Брюсова и Бальмонта за четверть века эпистолярного (вплоть до 1918 г.) и личного общения кардинально менялись, как революционно изменчивым было и само время, их литературное окружение и общественное восприятие «новой поэзии», ими представляемой. Отзвуки этих рецепций присутствуют не только в переписке поэтов (как замечено Е.Коншиной, она «очень ярко демонстрирует декадентскую беззастенчивость высказываний, которую позволяли себе оба корифея этого направления» [Коншина 1965:13]), но и в многочисленных газетно-журнальных публикациях (статьи, интервью, рецензии, хроника), и в мемуаристике современников, порой дополняющих (или – исключающих) друг друга. Необходимо заметить: даже при всей субъективности, эти свидетельства, собранные вместе, всё-таки дают исчерпывающее представление о динамике в характере отношений того и другого поэта, коренных особенностях и различиях в их творчестве. Так, например, в главе о Брюсове (в

книге «Некрополь») В.Ф.Ходасевич верно определяет амбициозность устремлений героя: «Бальмонт, Сологуб, Блок были гораздо менее литературными, чем Брюсов. К тому же, никого из них не заботил так остро вопрос о занимаемом месте в литературе. Брюсову же хотелось создать “движение” и стать во главе его» [Ходасевич 1991:24]. Тэффи в очерке «Бальмонт» (1955г.) вспоминает, напротив, о том, что «Бальмонт был наш поэт, поэт нашего поколения. Он – наша эпоха. К нему перешли мы после классиков, со школьной скамьи. Он удивил и восхитил нас своим “перезвоном хрустальных созвучий”, которые влились в душу с первым весенним счастьем.<…> Бальмонта часто сравнивали с Брюсовым. И всегда приходили к выводу, что Бальмонт истинный, вдохновенный поэт, а Брюсов стихи высиживает, вымучивает. Бальмонт творит, Брюсов работает. Не думаю, – заключает мемуаристка, – чтобы такое мнение было безупречно верно. Но дело в том, что Бальмонта любили, а к Брюсову относились холодно…» [Тэффи 1993:71, 73]. В дополнение вспомним и яркое свидетельство Н.И.Петровской об этой «катастрофической эпохе»: «Развращающее влияние популяризованного “декадентства”, буйно прорвавшего все плотины и хлынувшего в толпу, закружилось смерчами во всех эстетизирующих барственных кругах и докатилось даже до гимназических застенков. И, конечно, законодателем (хотя и невольным, быть может) всех этих вскруживших голову дамам, их мужьям, старцам, девам и юношам неистовств – был Бальмонт. Его солнце стояло тогда в зените. <…> Брюсов долго стоял одиноким колоссом, и такого рода популярность презирал и ненавидел…» [Петровская 1976:778].

И сегодня нам трудно не согласиться с Е.А.Андреевой: действительно, «оба они принадлежали к молодому поколению, к новым людям. Оба волевые, с ярко выраженными индивидуальностями, они влияли друг на друга, но ни один не подчинялся другому. У обоих было неудержимое желание проявлять себя, свою личность. Бальмонт это делал непосредственнее и смелее. У Брюсова его “дерзания” были более надуманны и выходили и в жизни, и в творчестве как-то искусственно» [Андреева-Бальмонт 1997:336], а вся «история их

отношений – это история взаимного притяжения и отталкивания и неизменного признания значительности вклада в русскую поэзию, сделанного другим» [Виноградова 2004:142]. Напомним и слова Брюсова в одной из статей, где он вспоминает о 1890-х годах: «то было время, когда над русской поэзией всходило солнце поэзии Бальмонта. В ярких лучах этого восхода затерялись едва ли не все другие светила. Душами всех, кто действительно любил поэзию, овладел Бальмонт и всех влюбил в свой звонко-певучий стих…» [Брюсов 1910:53].

Ещё в конце января – начале февраля 1902 г., сообщая Бальмонту о готовящемся издании «богословско-литературного» журнала «Новый Путь», Брюсов пишет (по просьбе П.Перцова): «Мне поручено просить у Вас всего – много стихов, статей, переводов, заметок – всего, что есть и что сможет стать сущим. <…> Распоряжаться и деспотствовать будет Мережковский, который Вас славит очень» – и тут неожиданно в его письме появляются скобки, за которыми проступает едва скрываемая зависть: «[Вообще, вдруг и сразу, все узнали, что “несмотря ни на что” Вы первый поэт (т.е. “первый” в наши дни), и Мережковский, и этот Перцов (бывший очень Вашим гонителем), и здешние либералы, и здешние консерваторы. Есть поэт Lolo из “Новостей дня”. Он выпустил (осенью ещё) какой-то сборник, где стихи. Ему в похвалу писали, что в иных вещах он достигает “почти бальмонтовской звучности и красоты стиха”].» [Брюсов 1991:117].

Откликаясь на этот призыв к сотрудничеству, Бальмонт, находящийся тогда в вынужденной изоляции (в д.Сабынино), пишет 15 февраля: «Да, я верю только в себя и в Вас. Я знаю, что мы останемся всегда такими же, где бы мы ни были. Мы будем молодыми и неземными – годы, десятки лет, века. Все другие, кроме нас двоих, так жалко делаются людьми при первой же возможности, и даже не дожидаясь её, стареют, забывают блеск своих глаз и прежних слов своих. Мелкота. Дрянь. Сволочь. Я никогда так не убеждался в жалкой хрупкости земных душ, как теперь, когда я посмел пожелать ещё бóльшего, чем моё прежнее, и, пожелавши, увидел тотчас, что Судьба со мной. <…> А эти петербургские мудрецы и валькирии… Представляю себе Ваши

впечатления. Все эти эпилептические, печёночные, желудочные и чахоточные философы, пророки и канатные плясуны – поистине жалости достойны. Не знаю, когда их выметет мороз, как нечисть» [Бальмонт 1991:120].

В посылаемой следом рукописи нового сборника «Будем как солнце» находилось и стихотворение «Воля», посвящённое Брюсову. Узнав, что тот побывал в Петербурге, в письме от 27 февраля Бальмонт дотошно расспрашивает: «…возникало ли при беседах моё имя на чьих-нибудь устах, кроме перцовских, и почему Перцов восхваляет Вас и меня? Почему Мережковский был уязвлён? <…> Я очень доволен, что Вы прочли ему моё письмо. Жалею, что не предвидел; я бы излился в более красноречивых словах и оборотах» [Бальмонт 1991:123].

На желание Бальмонта услышать отзыв о своей книге его «друг, единственный» Валерий ответил в апреле письмом, заканчивающимся резким предупреждением: «...Ваши книги слишком бледный оттиск с Вашей жизни. Вы слишком добродетельны в своих греховных стихах, и слишком робки – в рассуждающих. <…> Всё это объясняет, между прочим, мне, почему все Ваши стихи так прекрасны в Вашем чтении. Прекрасны не стихи, а Вы. В Вас есть магия <…>. Идите вперёд всё так же стремительно, я буду на Вас любоваться. Но, встречаясь, мы всегда будем доходить до обидных слов друг другу…» [Брюсов 1991:126].

Но уже в августе он шлёт живущему в Оксфорде поэту своё посвящение: «Вечно вольный, вечно юный…», на что Бальмонт отзывается (31 августа): «Ваше стихотворение ко мне прекрасно, и я желал бы быть таким, каким Вы меня в нём рисуете, но это, к сожалению, не я. <…> Я мог бы быть таким, если бы моя внешняя жизнь не сложилась так неудачно и если бы я не был “гражданином” столь мучительной страны, как Россия…» [Бальмонт 1991:137]. Много и часто путешествуя по городам и весям Европы (Франция, Англия, Дания, Голландия, Бельгия, Германия), «странствующий поэт» с душевной горечью признаётся: «Снова свершились какие-то круги, и я тоскуя гляжу на мир, и как ладья в море, плыву куда-то без цели…» (там же, 145.). 6 января 1903г. он возвращается в Москву.

А между тем в столице случилось немало перемен. Борьба сторонников «нового искусства», группирующихся вокруг издательств «Скорпион» и «Гриф», была разгорячённой. «Я и Бальмонт, – пишет в «Дневнике» Брюсов, – были впереди, как “маститые” (так нас называли газеты), а за нами целая гурьба юношей, жаждущих славы, юных декадентов: Гофман, Рославлёв, три Койранских, Шик, Соколов, Хесин… ещё М.Волошин и Бугаев…» [Брюсов 1991:62].

«Дядя Гиляй» [В.А.Гиляровский] в своём репортажном фельетоне «Люди четвертого измерения: (Вечер смеха и забавы)» протокольно зафиксировал все моменты «баталии», произошедшей на «вторнике» в Литературно-художественном кружке. Начав с того, что «налево сели гг.К.Д.Бальмонт и В.Я.Брюсов – солидные, серьёзные…», он далее критически пишет о возникших прениях, заключая в итоге: «…И теперь я не говорю ни слова ни о К.Д.Бальмонте, ни о В.Я.Брюсове. Но мне их жаль в их последователях, в этих именуемых людьми, которые пыжатся, чтобы показаться заметными, чтоб чем-нибудь выделиться…» [Гиляровский 1903:3].

В числе участников «вторника» были и младосимволисты – тот самый кружок «аргонавтов», последователей религиозно-мистической философии Вл.Соловьёва, которые и привлекли внимание Брюсова, даже пригласившего наиболее одарённых в альманах «Северные цветы». Бальмонт же, работая летом 1903г. в эстонском курортном местечке Меррекюль, на берегу Балтийского моря, над новым сборником «Только любовь», отнёсся ревниво к новым литературным дружбам оставшегося в Москве «друга и брата». Выражая своё негодование, он пишет ему нелепо-странное: «Неверный, ты наказан будешь мной….», – и «дух земной», «неверный» Брюсов не замедлил с ответом, воспользовавшись и известным мифологическим мотивом, и символикой пушкинского «Ариона», и одной из эмблем современной литературной жизни, чтобы продолжить мысль своего предыдущего «бальмонтовского» послания. Цитируем:

Ему же

Нет, мой лучший брат, не прав ты:
Я тебя не разлюблю!

Мы плывём, как аргонавты,
Душу вверив кораблю.

Все мы в деле: у кормила,
Там, где парус, где весло.
Пыль пучины окропила
Наше влажное чело.

Т.I. С.349.

В связи с этим необычным обращением хотим привести фрагмент воспоминаний жены и помощницы владельца издательства «Гриф» С.А.Соколова (Кречетова), хозяйки литературного салона и самой подававшей творческие надежды – Н.И.Петровской, где она (весьма прозрачно и однозначно выражая свои симпатии к Брюсову) в специальной главе «Аргонавты» описывает «большой пышный вечер» в доме А.Белого, когда чествовали приехавшего в Москву А.Блока: «Брюсов, сам Блок, Бальмонт, Эллис читали стихи за чайным столом, за ужином. Но не богемный, а чисто светский характер носил этот вечер. <…> сковались крепкие звенья той цепи, что связала потом в трагические узлы судьбу и жизнь некоторых присутствующих. Но только молодые сотрудники “Грифа” и аргонавты смотрели на Блока, восторженно ловя его каждое слово. Бальмонт, как всегда слишком занятый собой и уже с лёгкими признаками наступающего “одержанья”, был с Блоком почти высокомерен, Брюсов преувеличенно оживлённо, но почему-то крайне сухо, говорил с ним о его книге, о стихах, о “Скорпионе” и т.п.» [Петровская 1976:779-780].

Названный ею в числе других поэт и переводчик Эллис (Л.Л.Кобылинский), ставший позднее сотрудником «Весов» (1907-1909гг.), теоретиком символизма и одним из основателей издательства «Мусагет», входил в кружок младосимволистов, называя их «аргонавтами». И объяснение, расширяющее рамки его такой символически-условной характеристики, находим у А.Ханзена-Лёве: «Символисты, – пишет он, – видят в самих себе новых аргонавтов, устремляющихся к золотому руну. С одной стороны, они плывут на корабле (как кормщики), с другой – они сами суть корабль, держащий путь через море и штормы жизни»

[Ханзен-Леве 2003:690]., что вполне соответствует и смыслу брюсовского текста.

Уверенно можно сказать, что и сами критики «совершенно сравнялись» в своём безудержном поношении представителей «новой поэзии», то и дело сокрушаясь: «Увы, печать проклятия, банальности лежит и на самых даровитых, “старых” декадентских писателях там, где они только декаденты, не ломаются, не меняются, прыгают на истоптанных местах. Много её, утомительной, и у обоих “магов”, у Бальмонта и у Валерия Брюсова, коренного московского декадента <…>. Бальмонт ещё более ровен, он поёт “wie der Vogel” [как птица]., с большой приятностью, порой увеселяя, а порою укачивая, убаюкивая читателя…»; далее следует перепев бальмонтовского «Ветра»: «Валерий, Валерий, Валерий, Валерий…» [Гиппиус 1903:230].

Вероятно, осенью 1903 г. происходил и разговор, припоминаемый много лет спустя Б.А.Садовским. На его сочувственное замечание: какая всё же большая читательская масса не понимает Бальмонта, Брюсов ответил: «Да, над ним многие смеются, но что же из этого? Не всем дана способность оценить искусство. Лично я считаю Бальмонта одним из величайших поэтов наших дней, но не могу я ходить по гостиным и читать всем “Будем как Солнце”. Не понимают – тем хуже для них…» [Садовской 1988:124].

Казалось бы, о каком «непонимании» идёт речь, когда, например, Н.Ашешов пишет о Бальмонте, решительно ничего не утаивая: «Талант он яркий, крупный, оригинальный. Стих его блестящ, музыкален, лёгок, иногда полон аромата настоящей поэзии. Но его губила, губит и, по-видимому, теперь окончательно сгубит непобедимая страсть к оригинальничанью, быстро вытеснившая органическую способность таланта к оригинальному, влеченье к внешней, условной и манерной позе, к поискам неведомых чудес мистики, новых ощущений и настроений, неестественных положений, новаторских форм стиля и т.п.»? Однако, начав якобы «за здравие» и обратившись далее к статье Брюсова из «Мира искусства», где поэт в одночасье провозглашён «современным гением, затмившим славу Пушкина, и апостолом нового подъёма», «непонятливый» критик вещает:

«Г.Брюсов, конечно, поступил по-товарищески. С г.Бальмонтом он, по-видимому, в весьма приятельских отношениях находится, недаром автор “Будем как солнце” посвятил эту книгу, “сотканную из лучей”, между прочим, и “брату моих мечтаний, поэту и волхву Валерию Брюсову”. Брат, поэт и волхв, в свою очередь, отблагодарил товарища, как кукушка петуха, восторженным гимном в честь его гения. Приятели обменялись комплиментами и остались, по-видимому, в гордом одиночестве…» – и с завидным упорством повторяет уже порядком набившие оскомину «заупокойные» тезисы: «Того же подъёма, который теперь действительно переживается, поэты “нового слова и настроений” не знают да и, по существу своего “духа”, знать не могут. Всё общественное весьма далеко от них. Они – гордые индивидуалисты, с презрением глядящие на людей и с восторгом – на себя и на внешнюю природу…» [Ашешов 1904:112].

В заключение хотели бы воспроизвести бальмонтовское стихотворение, которое впервые увидело свет почти столетие назад (Речь. 1912. 23 сент. N 261. С.3; 5-е в цикле: В Океании), но с тех пор не перепечатывалось. В его последней строке явственно звучит риторический «пушкинский» вопрос – своеобразная перекличка «золотого» и «серебряного» века:

Между звёзд

Чего искать? Куда идти?
Корабль стремится по волне,

Морские звёзды – вдоль пути,
Иные звёзды – в вышине.

Морские звёзды чуть блеснут –
И тотчас гаснут близ меня,
Дрожа, скользя, вот тут, вот тут,
Лишь дразнят вспышками огня.

А те, в далёкой высоте,
Узорно-свитые огни,
До них идти – одной мечте,

Увы, так было искони.

Кипит вода. Встаёт земля.
Дымится дней немая нить.
Я в быстром беге корабля.
Куда мне плыть? Куда мне плыть?

Отметим также, что 18 августа 1913 г. в газете «Утро России» была опубликована статья Брюсова «Право на работу» (N 190, с.2) – резкий отклик на статьи Бальмонта в той же газете «Восковые фигурки» (29 июля) и «Забывший себя» (3 августа); её значение выходит за рамки спора двух виднейших русских символистов о взаимных оценках. Столкновение литературных соперников и бывших друзей ярко выявляет два противоположных подхода к пониманию поэзии и поэтического мастерства и демонстрирует в конечном счёте два противоположных типа поэтов.

Вполне возможно, именно эту «дискуссию» имела в виду Анна Ахматова, когда в разговоре с ней А.Гладков высказался о своей нелюбви к Бальмонту: «…Она с пониманием кивает и вспоминает, как после приезда Бальмонта из эмиграции в 1910-х годах на него ополчился в печати Брюсов. Бальмонт заносчиво отвечал, и они так спорили о дележе поэтического престола…» [Гладков 1976:204].

А в августе 1921 г. другой их современник, Владислав Ходасевич, в одном из писем «скромно» обозначает свой взгляд на поэзию после смерти Блока: «…живых, т.е. таких, чтоб можно было написать новое, осталось в России три стихотворца: Белый, Ахматова да – простите – я. Бальмонт, Брюсов, Сологуб, Вяч. Иванов – ни звука к себе не прибавят…» [Ходасевич 1993:428].

Время показало, «куда плыть» «во мраке, но с жадностью света» бывшим соратникам и друзьям, кто из них останется «кормчим» на корабле, держащем курс на Вечность…

ЛИТЕРАТУРА

1. Кузичева А.П. Отзвук «лопнувшей струны» в поэзии «серебряного века» // Чеховиана. Чехов и «серебряный век». М., 1996.

2. Коншина Е. Переписка и документы В.Я.Брюсова в его архиве // Записки Отдела рукописей ГБЛ. Вып.27. М., 1965.
3. Ходасевич В. Брюсов // Ходасевич В. Некрополь. М., 1991.
4. Воспоминания о серебряном веке. М., 1993. С.71, 73.
5. Петровская Н.И. Из «Воспоминаний». Публ. Ю.А.Красовского // Валерий Брюсов. Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т.85 М., 1976.
6. Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. М., 1997.
7. Виноградова Н.А. Автографы Валерия Брюсова и Константина Бальмонта в книжном собрании Государственного Литературного музея // «Магический кристалл литературы»: (Исследования. Находки. Публикации). Ред. Н.В.Шахалова. М., 2004.
8. Брюсов В. Ф.Сологуб. Собр. соч. Т.1. Стихи. СПб., 1910 // Рус. мысль. 1910. Кн.3.
9. Черубина де Габриак. Из мира уйти неразгаданной: Жизнеописание. Письма 1908-1928 годов. Письма Б.А.Лемана к М.А.Волошину. Феодосия; М., 2009.
10. Переписка В.Я.Брюсова с К.Д.Бальмонтом. 1894-1918 / Вступ. статья и подгот. текстов А.А.Нинова; Коммент. А.А.Нинова и Р.Л.Щербакова // Лит. наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т.98. Кн.1. М., 1991.
11. Дядя Гиляй (Гиляровский В.). Люди четвертого измерения // Рус. слово. 1903. 20 марта. N 78.
12. Ханзен-ЛёвеА. Русский символизм. СПб., 2003.
13. Крайний Антон [З.Гиппиус]. Два зверя // Новый путь. 1903. N 6.
14. Ровесник «Серебряного века»: («Записки» Б.А.Садовского). Публ. С.В.Шумихина // Встречи с прошлым. Вып. 6. М., 1988.
15. Ашешов Н. Бальмонт К. Будем как Солнце // Образование. 1904. N 2.
16. Гладков А. Из попутных записей: Об Анне Ахматовой. Публ. Ц.Кин // Вопр. литературы. 1976. N 9.
17. Письма В.Ф.Ходасевича к В.Г.Лидину // Минувшее: Истрический альманах. Т.14. М., 1993.

ИВАНОВА И.Н.
Ставропольский государственный университет

ИРОНИЗМ В.Я.БРЮСОВА КАК ХУДОЖНИЧЕСКАЯ ПОЗИЦИЯ (РАННЕЕ ТВОРЧЕСТВО)

В.Я.Брюсова с полным правом можно назвать классиком иронии в русском модернизме. В поэтическом творчестве ирония проявляется в первую очередь на уровне философско-гносеологическом, становясь мировоззренческим принципом и во многом определяя эстетику и поэтику мастера. Это нашло отражение в известной брюсовской концепции множественности истин, и, следовательно, активной пропаганде эстетического и этического плюрализма, принимаемого многими оппонентами поэта за цинический релятивизм и проповедь аморализма. Эстетически же эта, в сущности, ироническая, установка воплотилась в своеобразном понимании Брюсовым «взаимоотношений» поэта, лирического героя, лирического субъекта и персонажа стихотворения. «Как несправедливо Шекспиру приписывать чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании такого-то его стихотворения» [Брюсов 1987:372]. Брюсов – самый закрытый, наименее «субъективный» из русских символистов, поэт, сделавший *дистанцирование* от любой лирической или экзистенциальной ситуации (даже оставаясь *внутри* ее!) своей жизненной и творческой установкой.

«Центральная тема символистской поэзии – самоизображение мифопоэта как рационально-иррационального двойственного существа <...> Все символистское искусство в целом вызывает в высшей степени амбивалентное ощущение видения и иллюзии, воображения и фикции, непосредственности экстатики и опосредованности рефлексивности, мифо- и метапоэтики, естественности и искусственности, очевидности и скепсиса» [Хансен-Леве 2003:18]. Эта принципиальная двойственность, но не переживаемая трагически, а спокойно осознаваемая и ставшая основой творческого метода, явилась свойством мировосприятия

и поэтического мышления Брюсова с самого начала его пути в поэзии.

Ирония Брюсова как таковая не часто становилась предметом внимания литературоведов, хотя утверждения исследователей о рационализме, позитивизме, пресловутой «трезвости», скептицизме и т.п. давно уже стали общим местом брюсоведения. Согласно Э.Даниелян, это ирония в сущности романтическая [Даниелян 1988:58], по В.Максимову, – скептическая, но восходящая к романтической философии парадокса [Максимов 1969:49]. Л.Алексеева, подчеркивающая «эпичность» брюсовского героя (что, по ее мнению, уравновешивает тенденцию к ироничности), отмечает склонность поэта «к освещению разъединенного иронией сознания [Алексеева 1999:207]. Замечание об эпичности брюсовского героя наводит на мысль об *эпической* иронии Т.Манна (пафосе дистанции), действительно в определенной степени свойственной Брюсову. Много общего у брюсовской иронии и с иронией постмодернистской. С.Бройтман называет иронию Брюсова скептической, противопоставляя ее мистической и трагической – двум другим разновидностям символистской иронии [Бройтман 2000:238-242]. На наш взгляд, на сегодняшний день это наиболее удачное определение брюсовской иронии, восходящее еще к характеристике Брюсова Анненским: «Это скептик, даже более – иронист».

С самого начала творческой биографии Брюсова поражает тщательная отрефлектированность, обдуманность всего, что он пишет и делает и практически полное отсутствие непосредственности, чистого лиризма, наивного и искреннего чувства – даже в юношеских стихах. Скандально известный «декадент», Брюсов (гениальный имиджмейкер, сказали бы в наше время) сам же и срежиссировал и этот скандал, и свою роль, не будучи по своей натуре, типу мышления и всем своим природным склонностям декадентом. Широкую известность приобрела его дневниковая запись 4 марта 1893 года об успехе, который должно дать сознательно избранное декадентство: «Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда

оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я. Да, Я!» [Брюсов 1994:260].

В нашумевших выпусках «Русских символистов» (остроумно спародированных Соловьевым, обеспечившим довольному Брюсову великолепную бесплатную рекламу), в неизданном «Juvenilia» (стихи 1892-1894) и особенно в «Chefs d'oeuvre» (1896) поэт осваивает и отчасти изобретает русскую декадентскую поэтику. В то же время Брюсов «иронически-отстраненно подмечал «странности» символизма и охотно смеялся над ними, распространяя смех и на себя как на лидера направления» [Тяпков 1995:25]. Достаточно вспомнить брюсовские пародии на Бальмонта или образ поэта-декадента Финдесьеклева из комедии «Дачные страсти», чтобы в этом убедиться. Но все это отнюдь не препятствовало иронической (в манновском смысле) серьезности работы над созданием «направления» и – параллельно – творением мифа о себе и своем «juvenilia». Читая Брюсова, особенно его метапоэтические автокомментарии, трудно отделаться от впечатления, что он целенаправленно работал на будущую энциклопедию или учебник. (Так, собственно, и было: в юности он мечтает о посвященных ему нескольких строках в истории мировой литературы – «и они будут!»; позже, в разговоре с Н.Львовой, говорит о девочках, которые будут учить его стихи в гимназиях.)

В предисловии к «Juvenilia» поражает, как двадцатилетний поэт тоном признанного мэтра спокойно рассуждает о значении этой книги как «первой ступени *моей* поэзии, первой фазы ее развития». Автокомментарии типа «вдохновение юности еще граничит с простым возбуждением чувства» и ссылки на необходимость подражания образцам, с которыми уже в следующей книге юный поэт намерен сравняться (а образцы – Гейне и Верлен!), в сущности, гораздо более эпатажны, чем позднейшие выходки футуристов или самовосхваления «гения Игоря Северянина». Все это предполагает предельно допустимую дистанцию, т.е. иронию, позволяющую двадцатилетнему молодому человеку уже видеть себя мэтром, а свою юность (лишенную непосредственности почти совершенно!) – как этап, ступень, период и т.п.

Деланная наивность раздела «Первые мечты» (с ироническим эпиграфом из Гейне: «Это старая история») контрастирует с «Новыми грезами», где влияние Гейне (собственно, и не совсем «влияние», поскольку установку на его «влияние» дал себе и будущим критикам сам поэт) наиболее ощутимо. Уже в «Первых мечтах», в «Заветном сне», иллюзия наивности и трепетности первого чувства резко и намеренно разрушается: любовная сцена в настоящем видится герою в зеркале (один из любимых мотивов Брюсова, как и многих ироников), а в будущем – как многочисленное воспроизведение ситуации с разными, естественно, героинями. «И в зеркале, заученно и смело / Приникнет к телу тело» [Брюсов 1973:40]. «Заученный» – один из устойчивых эпитетов у Брюсова, причем не имеющий негативных коннотаций («заученная, иконописная (!) поза» ученого в «Juvenilia», «сон заученных объятий» в «Tertia Vigilia» и др.). В мире Брюсова непосредственность, искренность и естественность – не всегда достоинства.

В «Новых грезах» «заданность» любви, даже первой, ее изначальная вторичность по отношению к некоей первичной схеме, многократно воспроизводимой жизнью и литературой, не вызывает сомнений. Брюсов охотно использует сентиментальные и романтические штампы. «Вот так должен писать и так пишет начинающий поэт», – словно утверждает Брюсов.

Во «Встрече после разлуки» поэт впервые формулирует свое творческое кредо, и это как раз тот случай, когда расстояние между автором и лирическим субъектом, на котором так настаивал Брюсов, минимально. Это кредо поэта-ироника, почти не уступающее в яркости знаменитому «Быть может, все в жизни лишь средство…».

Сокровища, заложенные в чувстве,
Я берегу для творческих минут,
Их отдаю лишь в строфах, лишь в искусстве.
А в жизни я – как выпитый сосуд.
Т.I. С.48.

Летом 1895 года выходит первая книга стихов Брюсова «Chefs d’oeuvre», прибавившая поэту скандальной известности. Название книги, конечно же, ироническое, но возмутившее

многих (трудно предположить, что Брюсов не ожидал такого эффекта), объясняется самим поэтом очень просто. В «Автобиографии» (вариант 1913 года) он пишет о своем неприятии традиции самоуничижения и просьбы о снисходительности публики в предисловиях молодых поэтов к своим книгам: «Мне это казалось ребячеством: если ты печатаешь свои стихи… значит, ты их находишь хорошими; иначе незачем их и печатать» [Брюсов 1994:75]. Завещая книгу «вечности и искусству» (еще одна маленькая ироническая провокация), Брюсов прекрасно сознавал и подлинный уровень большинства стихов, и их недостатки и достоинства, и, конечно, реакцию читателя на предисловие: «Сознаюсь, я там пересолил немного, но ведь надо стать в положение человека, которого полтора года безустально ругали во всех журналах и газетках» [Брюсов 1973:573].

«Chefs d'oeuvre» открываются «Стихами о любви», где среди необходимых и неизбежных банальностей уже вполне узнаваемы собственно брюсовские черты – апология страсти как первоначала бытия, тяга к экзотике, интерес к «темному» эросу, диалектика «страсти» и «бесстрастья». Присутствие иронических интонаций ощутимо в стихотворениях «Во мгле» (беспощадная насмешка «теней» над влюбленными), «Утренняя звезда» (герои ждут преображения мира любовью, но чуда не случается) и очаровательно двусмысленных «Поцелуях». В последнем, казалось бы, естественно ожидать от поэта – певца «страсти» традиционного осуждения «поцелуев без любви» как фальшивых, порочных, профанирующих святое чувство и т.п. У Брюсова же такие поцелуи не только «заманчивы», но «и так чисты, и так скромны» (!) – абсолютно ироническое приравнивание естественного, искреннего к деланому, смоделированному, позволяющему воспроизвести и пережить те же, в сущности, чувства. (Отсюда, кстати и поздний брюсовский мотив явления в публичном доме Афродиты, благосклонно взирающей на происходящее, – «тот же пламень»…).

Следующий раздел «Криптомерии» воплощает брюсовскую тягу к экзотике. Название раздела – имя экзотических сосен, которые растут в Японии, надолго и прочно стало

ассоциироваться для русского читателя с поэтической индивидуальностью «декадента» Брюсова. Нечто подобное имело место и со знаменитой двойной луной («Творчество»), одна из которых оказалась просто-напросто фонарем у окна спальни поэта, и с «седым» подоконником, в котором несколько поэтов, в том числе Бальмонт, искали какой-то особый, глубокий смысл, а оказалось, что в комнате Брюсова подоконник был сделан из белого камня с белыми жилками. Надо сказать, что подобные истории доставляли поэту искреннее удовольствие.

«Криптомерии» открываются стихотворением «В ночной полумгле», описывающим грезы поэта в алькове об экзотических лесах. В этом тексте присутствует любопытный момент, весьма существенный для прояснения эстетических принципов поэта. «Полусон» о лесах криптомерий прерывается неожиданным образом:

Встревоженный шепот: «Валерий!
Ты бредишь. Скажи, что с тобой?
Мне страшно!» – Альков голубой
Сменяет хвою криптомерий.

Т.I. С.65.

Ирония этого текста, конечно, не в банальном контрасте экзотической мечты и «серой» обыденности (последняя не такая уж и серая – альков, духи, полумгла, ласки «подруги»). Интереснее другое – поэт, постоянно настаивающий на необходимости «заметить разность» между ним как «частным человеком» (предисловие к «Juvenilia») и лирическим субъектом его стихов, вдруг отождествляется с этим субъектом и оказывается... «Валерием». Так обнаруживается одна из основных черт эстетики и поэтики Брюсова, у которого на каждую идею можно найти «противоидею», причем возникшую не после первой, как ее отмена, а одновременно с ней. «Валерий» у Брюсова появится еще только дважды: как часть биографического мифа (повесть «Обручение Даши») и как отказ от мифа литературного («Желал бы я не быть «Валерий Брюсов»), но не как «частный человек» – казалось бы, вопреки собственным эстетическим принципам. Брюсов, как уже было сказано выше, из всех символистов наиболее отстраненный от

своего лирического героя поэт. И, тем не менее, совершенно невозможно представить, чтоб лирический субъект Блока (гораздо менее дистанцированного от своего лирического героя) вдруг обнаружил себя как «Александр», или Анненского – как «Иннокентий» («Боренька» Белого – образ-персонаж прозы, в поэзии «Бореньки» нет). Так универсальная ироническая установка Брюсова включает в парадигму образов «Я» наряду с магом-заклинателем, поэтом, царем, вольным и мужественным дикарем и прочими самоидентификациями – «Валерия».

В завершающей «Криптомерии» «смелой фантазии» «С кометы» брюсовская установка на максимальную дистанцию воплощается буквально, в оригинальной сюжетной ситуации: двое влюбленных (гуманоидов или нет – Брюсов умалчивает) пролетают на комете мимо Земли (и откуда им известно ее название?) и гадают: «Есть ли *там* и любовь и мечта?» «Серьезный» смысл стихотворения – всевластие любви, царящей во всей Вселенной. Иронический – относительность и ограниченность «земных» истин и смехотворность претензий землян на единственность. Так в поэзию Брюсова входит «космическая» тема, вполне соответствующая его установке на предельную дистанцию и естественным образом создающая основу для пресловутых плюрализма и релятивизма

«Холм Покинутых Святынь» – прообраз будущих циклов «Любимцы веков» или «Властительные тени». В отличие от последних, персонажи «Холма...» безымянны (царевна, жрец, монахиня, парижане XVII века и венецианка XVIII, безвестный беглец, девочка-жертва и путник). Однако их функции те же, что и у Ассаргадонов, Энеев и Цирцей – воплощение некоего вневременного содержания, основных психологических и культурных архетипов – в образы, в которых и выражается сущность «личности художника». Так, Брюсов находит оптимальное для его иронической поэтической индивидуальности решение, компромисс между предельной отстраненностью «частного человека» от лирического «Я» и стремлением выразить душу художника с максимальной смелостью и откровенностью. В связи с этим устанавливается и основная особенность брюсовского хронотопа: все происходит

здесь и сейчас, нет времени мифологического и исторического, циклического и линейного, «образцы» событий и переживаний заданы раз и навсегда, воспроизводясь и повторяясь в судьбе конкретного человека и конкретного социума. А если так, то и нет оснований для единственного выбора – религиозного, философского, политического, любовного, наконец (с этими же интуициями связана и концепция множественности истин). Позиция абсолютно ироническая, заставляющая видеть в Брюсове не только весьма своеобразный тип символиста, но и в известном смысле предтечу современного постмодернизма.

Те же лирические ситуации, что и в «Холме Покинутых Святынь», воспроизводит современный Брюсову город («Будни») – царство искушений и откровенного разврата. И то и другое сопровождается мотивом иронически двоящейся реальности и горького смеха («Туманные ночи», «Летучая мышь», «Сумасшедший»), словно предвосхищая урбанистические стихи Блока. Особенно характерно, как нам кажется, стихотворение «В вертепе», сюжет которого основан на иронической полисемии: 1) вертеп – обычная пещера; 2) пещера как место пребывания отшельников и аскетов; 3) синоним публичного дома; 4) либо убежища криминальных элементов («разбойничий вертеп»). Герой находится «в сияющем изысканном вертепе» (уже смешно) и в полусне видит себя заключенным в склеп и закованным в цепи (значение 2). Во сне сверкает некая истина, но «смущенный» герой, возвращаясь в реальность (значение 3), стремится поскорее забыть пугающую его «двуслойность» бытия.

В разделе «Meditations» поэт выстраивает собственные философские и этические схемы, явно восходящие к гностико-манихейской традиции и еще более древним дуалистическим картинам мира. Некоторые строки Брюсова, безусловно, звучат кощунственно и не могут не возмутить человека с религиозным типом сознания: «Послышится ль голос спасенья: / Откуда – из бездны иль свыше?» [Брюсов 1973:89]. Спасение, пришедшее «из бездны», не требует комментариев и демонстрирует тот почти совершенный этический релятивизм и религиозный индифферентизм, который базируется на тотальной и глубокой иронии и резко отделяет Брюсова от большинства поэтов

Серебряного века. Здесь же эта позиция (будущее «и Господа, и Дьявола...») формулируется, естественно, с опорой на древнюю культурную традицию. «Добро и зло – два брата и друзья. / Им общий путь, их жребий одинаков» [Брюсов 1973:89].

«Брат Ормузд, обнявший Аримана», опасные, но довольно обычные для эпохи «диаволического символизма» (Хансен-Леве) утверждения о равенстве добра и зла, подвига и преступления у Брюсова становятся не столько эпатажем, сколько способом соответствовать уже тогда формирующемуся «имиджу» черного мага, воина тьмы, Локи, Мефистофеля и т.п. Ирония, особенно в своей демонической, провокаторской ипостаси, – неотъемлемая составляющая этого образа. И надо заметить, что обращения к Богу («Облегчи нам страдания, Боже!») явно менее убедительны, причем очевидно, что это один из голосов многочисленных брюсовских персонажей.

Ирония играет заметную роль и в вышедшей в конце 1896 года книге стихов Брюсова «Me eum esse», по признанию самого поэта, доставившей ему огромное удовольствие своей непохожестью на «Шедевры». В действительности разница непринципиальна – просто формулировки тех же мыслей и ощущений более отчетливы и вызывающе афористичны. В открывающем книгу разделе «Новые заветы» уже во множественном числе названия, возможно, скрыта ирония по отношению к единственной истине, монополизированной «единственным числом» узнаваемого словосочетания (более чем прохладное отношение Брюсова к христианству сформировалось уже тогда). Характер «лирического героя» (на самом деле не эволюционирующий, а лишь все более откровенно проявляющий свою суть) обнаруживается в намеренно (еще бы!) шокирующих читателя строках:

Я действительности нашей не вижу,
Я не знаю нашего века,
Родину я ненавижу, –
Я люблю идеал человека.
Т.I. С.100.

Программа «лирического героя» – максимальная дистанция от конкретных места и времени – программа ироника -

принципиальное игнорирование во имя «идеала» реальности (всегда требующей определенного отношения к себе субъекта, т.е. выбора). «Предпосылками иронии является наличие у субъекта положительного идеала <...> а также убежденность в общезначимости своего представления об «идеале» [Пивоев 2002:45]. Так же, т.е. в аспекте отношения иронического субъекта к идеалу и реальности, прочитывается и хрестоматийное «Юному поэту» с его тремя заветами. Первый: «грядущее – область поэта», поскольку иронику необходима предельно удаленная точка зрения, а ее может дать только будущее. (Эту же функцию поиска максимально удаленной точки зрения в «Новых заветах» выполняют образы дали или звезды, у других символистов обозначающие трансцендентную ценность.) Второй**:** «беспредельная» любовь к себе, – поскольку только сознание «Я» обеспечивает иронической личности единство. Третий: поклонение только искусству – естественно, так как это освобождает от любой социальной или иной ангажированности, т.е. опять-таки от необходимости выбора – признания единственной истины. Чисто иронической в подлинном смысле слова может быть названа также оценка Брюсовым своей предыдущей книги – «По поводу Chefs d'oeuvre»: это «дикие вымыслы», «бедная книга», которую автор считает «ошибкой», но она же – «тайно великая». Для ироника противоречия нет: «ошибка» – во временной линейной перспективе, то, что необходимо перерасти, преодолеть; «великая» – как часть общего замысла, одна из ипостасей поэтической индивидуальности.

В «Me eum esse» окончательно оформляется категория «бесстрастья» как одна из центральных категорий эстетики Брюсова, непосредственно связанная с иронией. Парадоксально, но именно у Брюсова, певца безумной страсти, «перешедшей за предел», «бесстрастье» становится едва ли не главным качеством поэта. Оно завещается «юному поэту», становится объектом нарциссического самолюбования («Как царство белого снега, моя душа холодна...»), переходит в ощущение «свободного восторга бесстрастья» («Это было безумие грезы...») и, наконец, трансформируется в творческую энергию «покорно-холодных слов» («Из бездны ужасов и слез...»). Описывая «диаволический»

символизм, Хансен-Леве справедливо замечает: «Уже в романтизме бесстрастие – основной признак ироничного, даже циничного антигероя, причем первоначально оцениваемые негативно, бесстрастие и дистанцированность впоследствии подвергаются позитивной переоценке» [Хансен-Леве 2003:144]. Еще один источник положительно оцениваемого «бесстрастия» у Брюсова – любимый философ Спиноза с его предельно рационализированной «Этикой» и знаменитым «заветом»: «Не смеяться, не плакать, не негодовать, но понимать», словно сформулированным самим Брюсовым.

Апофеоз иронического «бесстрастия» – стихотворение «Обязательства». Это квинтэссенция иронизма, перечисляющая все его непременные атрибуты и интуиции: постоянное дистанцирование, в том числе и от себя (афористичная формула этого процесса в заключительном двустишии), стремление избежать ангажированности (первое двустишие), совершенство как бесконечность (а не как завершенность, вопреки очевидному смыслу!), любовь как путь к себе (а не к «Ты»!), «бесстрастие», не исключающее, однако, нежности, особая ценность «мига» (привязанность к которому ироника блестяще объяснил еще Кьеркегор) и, разумеется, «презренье» победителя. Но после «Завершения» с его гордо-смиренной позой победителя в цикле следует… новое завершение – мини-поэма «Сон пророческий», ставящая под сомнения достижения «победителя». Страшная тень, пригрезившаяся герою, обещает ему успех в любви, творчестве и даже обретение веры, и каждое обещание-строфу завершает рефрен: «Но будет все – лишь тенью, лишь обманом!» Таким образом, победа вновь оказывается иллюзорной (или, как минимум, относительной), открывая бесконечную перспективу иронического самосовершенствования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева Л.Ф. Русская поэзия 1910-20-х годов. Поэтический процесс и творческие индивидуальности. Дис. докт. филол. наук. М., 1999.
2. Бройтман С.Н. Ирония. Из словаря «Русский символизм» // Дискурс. 2000. N 8-9.

3. Брюсов В. Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза. Сост. и коммент. В.Э.Молодякова. М., 1994.
4. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.I. М., 1973.
5. Брюсов В. Сочинения. В 2 т. Т.II. Вступ. статья Д.Максимова. М., 1987.
6. Даниелян Э.С. Брюсов. Проблемы творчества. Ереван, 2002.
7. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969.
8. Пивоев В.М. Ирония как феномен культуры. Петрозаводск, 2002.
9. Тяпков С.Н. Русская литературная пародия конца XIX – начала XX века (жанровые и функциональные особенности). Дис. докт. филол. наук. М., 1995. С.25.
10. Хансен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика. СПб., 2003.

II
В.Я.БРЮСОВ
В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

ВАСИЛЬЕВА Г.М.
Новосибирский государственный институт международных отношений и права

ГЁТЕВСКИЙ МОТИВ «INEFFABILE» В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я.БРЮСОВА

«Individuum est ineffabile» - индивидум есть невыразимость.

В «Miscellanea» Брюсов писал о своих вечных и верных спутниках: «Когда мне становится слишком тяжело от слишком явной глупости моих современников, я беру книгу одного из «великих», Гёте, или Монтеня, или Данте, или одного из древних, читаю, вижу такие высоты духа, до которых едва мечтаешь достигнуть, и я утешен» [Брюсов 1994:201]. Гёте воплощал в себе тот идеал знания, в котором жизнь и учение не расходились. В широкой историко-культурной панораме Брюсова привлекали «классические» формы. И в целом его литературные пристрастия были близки писателю эпохи Просвещения. Хотя, как признавался сам Брюсов, немецкий он знал «плоховато» [Брюсов 1994:198].

В 20-е-30-е гг. XX века в центре филологических и философских дискуссий стоял вопрос о социальной, межличностной природе познания, культуры и истории. Речь идет о степени участия личности в семиотических и эстетических процессах. Проблема становится особенно актуальной в связи с растущим интересом к биографии и автобиографии. Классическим примером была «Dichtung und Wahrheit: aus meinem Leben» (1831) Гёте. В России публикуются биографии «Гёте» (1913) и «Рембрандт» (1916) Г.Зиммеля. Внимание автора сосредоточено на том, как биографическая личность становится поэтической, художественной. Г.Зиммель писал: «Чем более субъект его наполнялся мировой субстанцией, чем более и вернее отражалось в нем бытие, тем более сам он становился объектом, тем родственнее, тем подчиненней становился он самому объективному бытию. Двойной смысл «образования» таким образом оправдался тем, что он, учась, исследуя, творя, сам себя образовывал, «образовывался», т.е. оформлял свой субъект в

объективный образ, которым он не только был, но который противостоял ему как уже оформленное содержание» [Зиммель 1928:178]. В одной из рецензий известный критик И.А.Аксенов, положительно оценивая поэмы Маяковского, весьма критически воспринял трактовку поэтом своей жизни и творческой эволюции в автобиографии «Я сам». «Автобиография поэта всегда в значительной мере то, что Гёте называл «дихтунг», т.е. вымысел, и критику приходится, относясь к таким явлениям, как поэзия, устанавливать границы между фактически бывшим с автором или поэтически им присочиненным, причем не последнюю роль в разборе играет установление причин отклонения от протокольно-точной записи автобиографа» [Аксенов 1923:274-275].

В начале 20-х годов с «историческими портретами» выступил в печати М.А.Алданов. Он писал В.Н.Муромцевой-Буниной 17 января 1930 г.: «Задумал ряд газетных статей: низы и верхи. В качестве первого ”низа” беру Азефа, как величайшего злодея. Первым ”верхом” хочу взять Гете» [Алданов 1965:276], хотя о Гете Алданов не писал в своих произведениях.

О.Мандельштам в «Юности Гете» воссоздает разные возрасты своего героя (1935). Н.Я.Мандельштам писала о «структурном понятии» Осипа Мандельштама: возрасты – этапы жизни [Мандельштам 1990:246]. «Подлинная свобода, наверное, состоит в том, чтобы знать, на чем стоишь, и не поддаваться культуре-приличию, культуре-моде, то есть случайной игре поверхностного слоя времени» [Мандельштам 1990:221].

Брюсов был внимателен к работе, которая происходила в нем помимо его воли, к смене мыслей, чувств, настроений, проверяя их истинность внутренним светом и радостью. Можно было бы усомниться в специфически гётевском, а не «универсальном» характере данного мотива в творчестве русского писателя. Однако нельзя не заметить, что даже в названии книги воспоминаний сохранена особая образность, присущая поэтическому миру Гёте: «Из моей жизни. Автобиографическая поэзия и правда». «Памяти. Из воспоминаний за полвека» – последняя мемуарная работа Брюсова (1923).

Что касается понятия «inefabile», то различные переводы этого слова обозначают «непостижимое божественное начало»;

выражение же «Deus inefabilis est» восходит к сочинениям Аврелия Августина (например, «De doctrina Christiana libri quattuor» 1, 6; «Enarrationes in Psalmos» 85, 12) [Lüers 1926:3]. В учении Николая Кузанского о «docta ignorantia» воплощается принцип негативной теологии [Eisler 1904:229]. На это понятие откликается весь корпус многотысячелетней истории культуры. В нем сфокусирована тотальность художественного переживания, переплетение невыразимых дословных, чувственных, символических впечатлений. Для обозначения их совокупности в теории искусства долгое время не находилось слова. Между тем и Плотин, и Фома Аквинат именно в этом ключе писали о своевольной и непостижимой магии эстетического воздействия [Плотин 2003]. Кант также не раз говорил, что искусство – то, что превышает нашу способность мастерства и нашу способность осмысления [Кант 1995:213-279].

Вакенродер в первом же абзаце «Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders» («Сердечные излияния монаха, любящего искусство», 1797) вводит тему «ineffabile». Оно открывает себя в иконических знаках, но невыразимо в слове.

Не вызывает сомнений, что изречение Гёте «Individuum est ineffabile» из письма к Лафатеру от 20 сентября 1780 г. восходит к богословской формуле «Deus est innefabile». В разговоре с Эккерманом, датированном 8 марта 1831 г., Гёте снова возвращается к старинному выражению «Deus innefabilis est». «Studie nach Spinosa» Гёте позволяют восстановить путь, приведший к этому высказыванию. Увлечение Спинозой относится к 1783-1785 годам, когда Гёте и Гердер вместе читают «Этику». Гердер отвечает на вопрос о значении спинозизма для понимания индивидуального существования. Он дает почти буквальный перевод латинского выражения Гёте: «В бытии человека заключена неизъяснимая сила». «Ineffabile» как внутренний закон и «глубинная правда» обеспечивает идентичность человека. Гёте, в соответствии с этим понятием, определяет задачу исповедальных жанров. В автобиографии необходимо исследовать, насколько индивид в разных обстоятельствах остается тем же самым. Возвращение к своему «Я» писатель изображает в формулах, отсылающих к Аврелию

Августину. Для организации внутренней истории человека важны образы демонического, энтелехии и метаморфозы. Демоническое обнаруживает себя в мгновенном возрастании действующей энергии, в повышении энтелехии. Эта сила предшествует индивидуальному физическому бытию и не исчезает после его прекращения. В «Фаусте» перед стихом 11954 приведены два варианта ремарки: «Faustens Unsterbliches tragend», «Chor der Engel (Faustens Entelechie bringend)».

Сущность воззрений Брюсова на «ineffabile» доступна нам, в частности, по краткому, но отчетливому изложению в «Автобиографическом фрагменте». Брюсов писал: «Есть душа, и есть “душа души”, как выразился Гамлет. Душа и ее официально признанные чувства – любовь, честолюбие, уныние. Но это лишь волны на поверхности. Истинная жизнь глубже. Мы сами боимся ее знать. Мы лжем себе. Можно, не сказав ни одного слова прямой лжи, так рассказать свою жизнь, что весь рассказ будет неправдой. Таков рассказ Фета, хотя в нем, кажется, есть вдобавок и просто ложь. Часто мы будто любим, но лишь душой, не душою души. И из-за этой выдуманной любви мы можем идти на смерть и на самоубийство, и умрем, тайно сознавая, что это – ложь, но не позволяя себе сознавать этого» [Брюсов 1994:202].

Когда Брюсов пишет о «душе», он часто обращается к образам Гёте. Среди неоконченных драматических произведений Брюсова – фрагмент «Фауст в Москве» (1910). Основные персонажи, независимо от их социальной принадлежности, соединены цепочкой обменов, долгов, подарков, соглашений, вознаграждений и расплат – в прямом и в переносном смысле этих понятий. Заметим, что для Брюсова важен элемент случайности в «союзе» идеи и человека. Ни один персонаж не мог бы выразить ее с достаточной полнотой. Как в эмпирической реальности, идея «поделена». Когда речь идет о мире демонического, Мефистофель изображен как единолично властвующий над миром. Он не имеет себе равных. Для мифа (как это не раз отмечалось) типично заполнение каждой важной тематической функции одним репрезентантом [Лотман, Успенский 1973:283-285]. (Ср. стихи А.Белого: «Мефистофель» (1908), «Искуситель» (1923). В Приложении к «Вестнику

иностранной литературы» была опубликована книга: Орлов М.А. История сношений человека с дьяволом. М., Типография П.Ф.Пантелеева, 1904). Выстроим в ряд несколько примеров из произведений Брюсова.

1. Очерк «На «Святом Лазаре». Путевые впечатления» из цикла «За моим окном» (1913). «Казалось, что дух капитана вселился во всех, что он загипнотизировал маленькое общество, собравшееся на его пароходе, степенных людей обратил в весельчаков, нелюдимых (вроде меня, скажу в скобках) в людей общества. Все это было похоже на погреб Ауэрбаха, и можно было ожидать, что все мы, едва сойдя с парохода, едва простимся с Мефистофелем-капитаном, едва развеется очарование, изумленно увидим себя не в лесах пальм, а в скверном кабачке, держащими друг друга за носы». «Чары Мефистофеля-капитана опять заставили нас видеть вокруг себя райские сады». «<…> не было очарования, которое распространял над всеми нами Мефистофель-капитан» [Брюсов 1994 :42, 44, 47].

2. «Ночное путешествие: Эпизод» (1908) из сборника «Ночи и дни. Вторая книга рассказов и драматических сцен» (1913): «Содрогнувшись, я сказал Дьяволу: «Послушай, мне здесь скучно <…> Знаешь, старший твой брат, Мефистофель, был куда изобретательнее» [Брюсов 1983:98] (Вероятная реминисценция слов Фауста в «Сцене из Фауста» (1825) Пушкина: «Мне скучно, бес». Далее ссылка на это издание с указанием страницы в тексте статьи).

3. Повесть «Последние страницы из дневника женщины» (1910). Героиня Nathalie произносит: «Говорят, можно видеть, как растет трава. Я воочию видела, как преображалась душа юноши и в то же время преображалось его лицо» (120). Рост травы – реминисценция стихотворения Е.А.Баратынского «На смерть Гете» («И чувствовал трав прозябанье»), характеризующего творческие силы человека. (Ср.: в романе «Обломов» Ольга Ильинская вспоминает предсказание Штольца: «Вот когда заиграют все силы в вашем организме, тогда заиграет жизнь и вокруг вас, и вы увидите то, на что закрыты у вас глаза теперь, услышите, чего не слыхать вам: заиграет музыка нерв, услышите шум сфер, будете прислушиваться к росту травы.

Погодите, не торопитесь, придет само!» – грозил он» [Гончаров 1987:352]).

4. «Обручение Даши». Повесть из жизни 60-х годов (1913). Между персонажами происходит спор о будущем устройстве жизни.

– «Все равно, господа, – отвечал Аркадий, стараясь обращаться не к наступавшему на него оппоненту, а ко всему обществу, – какой бы общественный строй вы ни ввели, страдать люди будут по-прежнему. Ни фурьеризм, ни социализм не могут сделать счастливыми тех, у кого нет счастия в душе. Сумма горестей во всем человечестве останется одна и та же».

– «Слыхали мы эти мефистофелевские слова, – громогласным голосом возражал «Мишка». – Это вы от «отцов», от людей 40-х годов! Да еще с прибавкой их же иллюзий о какой-то «душе»! Нет, наука нам доказывает, что правильное распределение человеческих усилий ведет именно к сокращению суммы страданий! Кроме, разумеется, страданий измышленных, в «душе» помещающихся, на манер Гамлета или Рудина. Да-с!» (С. 240).

5. Повесть «Моцарт. Лирический рассказ в 10 главах» (1915). «Родиону вспомнилась невольно Мина такой, какой была тринадцать лет тому назад, когда он с ней познакомился: скромной, робкой, запуганной девушкой, тоненькой-тоненькой, как былинка, с гладко зачесанными белокурыми волосами Гретхен, с глазами всегда не то изумленными, не то испуганными» (С. 299).

Для Брюсова «inefabile» – эстетика неявных контуров и неуловимых очертаний, «святых недосказанностей» («Холод», 1906).

Эти веянья и таянья,
Эти млеянья и чаянья,
Этот милый майский шум, –
Увлекая к беспредельности,
Возвращают тайну цельности
Снов и мира, слов и дум…
Т.2. С.10.

В 1908 г. А.А.Шемшурин издал любопытную книгу «Стихи В.Брюсова и русский язык». Выписав места, где, на его взгляд, поэт отступает от норм литературного языка, – разного рода «поэтические вольности» – автор подвергает их осмеянию за отступления от «правильной речи». По убеждению Брюсова, поэт, стремясь сказать «новое слово», просто не может «не отступать».

В компаративистике важно обсуждение опосредующих культурных и психологических «звеньев» между текстом-источником и творчеством авторов следующих поколений, принадлежащих к другой культуре. Опосредующим звеном между Гёте и рецепцией понятия «ineffabile» является творчество Бергсона. В очерке «Мои воспоминания о Викторе Гофмане» (1917) из цикла «Памяти» Брюсов замечал: «<…> сам я испытал в гораздо большей степени влияние литератур романских, на первом месте – французской, потом итальянской» [Брюсов 1994:184]. Идеи Бергсона оказали исключительное воздействие на интеллектуально-художественные круги молодой Европы и России. Уже в первой его большой работе – в диссертации «Опыт о непосредственных данных сознания» (1888) – содержатся размышления о свободе и глубинном «Я». Дискурс Бергсона отличался от рациональной рассудочности метафизических или позитивистских философских сочинений конца XIX века. Обращаясь к сопоставлению философии и искусства, он пишет: «Наша личность поднимается, растет, зреет постоянно. Каждый момент прибавляет нечто новое к тому, что было раньше. Более того, это не только новое, но и непредвиденное» [Бергсон 2006:43]. Проблема метаморфоз, превращений связана с ключевыми идеями в искусстве модерна и символизма. Однако за таким сложным смешением стилей и направлений трудно последовательно проследить источники заимствований. Тем более что – как это нередко бывает в истории литературы – одни стили оказываются инспирированными другими.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аксенов И.А. О Маяковском // Печать и революция. 1923. Кн.7.

2. Алданов М.А. Письма М.А.Алданова к И.А. и В.Н.Буниным // Новый журнал. Нью-Йорк, 1965. Кн.80 – 81.
3. Бергсон А. Творческая эволюция. М., 2006.
4. Брюсов В.Я. Повести и рассказы. Сост., вступ. статья и примеч. С.С.Гречишкина и А.В.Лаврова. М., 1983.
5. Брюсов В.Я. Из моей жизни. Автобиографическая и мемуарная проза. М., 1994.
6. Гёте И.В. Собр. соч.: В 10 т. Т.I. М.,1975.
7. Зиммель Г. Гёте. Пер. с нем. А.Г.Габричевского. М., 1928.
8. Кант И. Критика способности суждения. СПб.:Наука, 1995.
9. Мандельштам Н.Я. Комментарии к стихам 1930-1937гг. // Жизнь и творчество О.Э.Мандельштама. Воспоминания. Материалы к биографии. Воронеж, 1990.
10. Плотин. О сверхчувственной красоте // Плотин. Эннеады. Киев, 1995-1996.
11. Шемшурин А.А. Стихи В.Брюсова и русский язык. М., 1908.
12. Eisler R.Wörterbuch der PhilosophischenBegriffe. Historisch-quellenmäßig bearbeitet. 2. völlig neu bearb. Aufl. 2 Bde. Berlin, 1904. Bd.1.
13. Lüers G. Die Sprache der deutschen Mystic des Mittelalters im Werke der Mechthild von Magdeburg. München, 1926.

ВОРОНИН А.А.
Русское общество по изучению проблем Атлантиды (РОИПА)

НЕКОТОРЫЕ АТЛАНТОЛОГИЧЕСКИЕ КОММЕНТАРИИ К ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВУ В.Я.БРЮСОВА

Мы бросили вам семена.
Когда ж всколосится посев Атлантиды?
Валерий Брюсов
«Отзвуки Атлантиды». «Пирамиды» (1917)

Творчество знаменитого русского поэта-символиста Валерия Брюсова еще не достаточно изучено. Н.А.Богомолов в своей книге «Русская литература начала XX век и оккультизм» отмечает, что в настоящее время не существует удовлетворительных трудов по эзотерическим проблемам в творчестве Брюсова [Богомолов 1999:24], а по теме Атлантиды их и вовсе нет. Некоторые эзотерические аспекты творчества поэта рассмотрены в небольшой брошюре Василия Молодякова «Мой сон, и новый, и всегдашний…» В ней автор показывает Брюсова, как последовательного традиционалиста, и ставит его магическую фигуру наравне с такими знаковыми именами, как Карл Хаусхофер, Константин Леонтьев, Свен Гедин, Густав Майринк, Юлиус Эвола, Иван Коневской [Молодяков 1996:8].

В конце XIX в. в Европе заговорили об «оккультном возрождении». Особенно ярко это направление проявилось во Франции, Англии и в Германии, где представители науки и культуры сами были известными эзотериками и оккультистами. По нашему мнению, основой такого возрождения была целостная система древней мудрости, берущей свое начало в истории Атлантиды и прочих працивилизаций Земли. Свет этих знаний в виде посвятительных мистерий несли народам Земли в свое время жрецы Америки, Африки и Евразии. Во время падения античности и зарождения христианства гностики спасли наиболее ценные зерна меркнущего света атлантов, передав их в силу непрерывности Традиции рыцарям-тамплиерам и храмовникам, катарам, затем масонам, розенкрейцерам и позднейшим эзотерическим и

оккультным сообществам и ложам. Поиск и приобщение к изначальным истокам такой мудрости через инициатические ордена – было первостепенной задачей многих интеллектуалов Запада и России. Ставил перед собой такую задачу и Брюсов.

Во все времена именно поэт был наделен необыкновенным даром проникать в тайны мирового бытия и доносить их разгадку до простого обывателя. Только творческие натуры были способны к «первопереживанию», которое исходит из вневременных состояний человеческого духа, и которое человек не может себе представить и выразить в словах или звуках [Юнг 1996:259-261]. В глубинах человеческого сознания сохраняется генетическая прапамять прошлых воплощений, где человек видит разрушенные миры, неведомые цивилизации. Древние архетипы помогают человеку извлекать скрытую от нас информацию об Изначальной Традиции, оставшейся от исчезнувших культур. Владел ли Брюсов такими экстраординарными способностями и использовали ли он их в своем творчестве? В архиве Брюсова хранится четверостишие, которое дает нам многое для понимания этой идеи прапамяти:

Наследники атлантов, мы храним
Лишь память о божественных прозреньях,
Нам тайну застит перелетный дым,
Мы путаемся в бесконечных звеньях…
[Брюсов 1976:50].

В письме к А.А.Шестеркиной Брюсов писал: «Я люблю зной. Предки мои были костромичами, но я уверен, что «небесное родство» у меня с какими-нибудь дикарями из тропиков. Быть голым, лежать с дротиком в руках, на выжженной траве у пересохшей реки, купаться в растопленном воздухе и лениво слушать отдаленное рычание льва – мне это что-то родное и понятное. Тропическая веерность пальм, пьяное безумие растений, безобразие и ужас пресмыкающихся – мне как-то понятнее, чем наши сосны и березы, и жалкая травка, вся эта раскрашенная фотография нашего лета… Мечтаю о шуме водопада Мози-оа-Тунья» [Брюсов 1976:643].

Этот знаменитый водопад Виктория на реке Замбези в Южной Африке воспел другой русский поэт Константин Бальмонт.

Бальмонт усиленно искал следы Атлантиды по всему свету, в том числе, и в Центральной Америке. Рассматривая руины Паленке, он писал Брюсову: «Когда я приближаюсь к здешним руинам, мне кажется, что я уже давно в них был… Я не решаюсь говорить об этих развалинах. Их тайна слишком велика. Их красота, как ни уменьшена она людьми и временем, уводит мысль к тайне, которая связывает уловимой, но зыбкой связью в одной мистерии такие различные страны, как Египет, Вавилон, Индия, и эта неразгаданная Майя. Думаешь о погибшей Атлантиде, бывшей очагом и колыбелью совсем различных мировых цивилизаций. Чувствуешь, что без Атлантиды невозможно понять и объяснить огромного числа явлений из области космогонических помыслов и созданий ваяния, живописи и строительного искусства. Слишком красноречивы сходства и тождества» [Бальмонт 1910:41].

Брюсову везде слышатся «нездешнего мира звуки». Он опечален, когда «к нам немного доходит из прошлого мира». В одном из вступлений к поэме «Атлантида», поэт говорит: «И лишь мечта ведет нас в мир иной, / В мир истины, где сущности видений». Внутренний мир Брюсова переполнен «кругами живых вселенных», воспоминаниями о прошлых исторических временах и перевоплощениях:

В моей душе, как в глубях океана,
Несчетность жизней, прожитых в былом:
Я был полип, и грезил я теплом;
Как ящер, крылья ширил средь тумана…
T.III. C.354.

Интересно отметить, что замыслы работы «Учители учителей» и эпопеи «Атлантида» относятся к ранней юности Брюсова. Еще юношей он создавал поэтический эпос «Солон». Видимо, ему не давали покоя лавры самого Платона и Солона. В письме к Перцову от 14 июня 1895 г. он сообщает: «обработал гекзаметром целую эпопею «Атлантида», ту самую, которая не удалась Солону и Платону» [Брюсов 1927:27]. Именно Солон, согласно преданию, написал поэтическое произведение под названием «Атлантида», которое не сохранилось. Брюсов знал, что в мировой литературе нет достойного поэтического произведения, посвященного легендарным атлантам. Единственной известной

поэмой об Атлантиде ко времени жизни поэта было произведение каталонского автора Жасинта Вердагера (1845-1902) «Атлантида» (1876). Можно сказать, что Брюсов на протяжении почти всей своей сознательной жизни обращался к атлантологической теме, перемежая ее с другими гностическими и эзотерическими темами. В одном из черновиков к «Учителям учителей» Брюсов пишет: «И все же тревожный призрак (Атлантиды – *А.В.*) стоит перед нами, мучит и соблазняет нашу мысль, влечет к себе как тайна» [Брюсов 1975:490].

Эзотерики говорят о «Хрониках Акаши», в которых записаны буквально все события и факты, происшедшие на планете за все время ее существования. Эти Хроники представляют собой информационное поле Земли, где знания былых цивилизаций и культур сохраняются навсегда. Человеку, чтобы подключиться к такому банку знаний, необходимо обладать некоторой духовной практикой и творческими, экстрасенсорными и другими паранормальными способностями. О правдивости таких записей свидетельствует закон перевоплощений, о чем и грезит Брюсов. Современные ученые установили, что информационное поле Земли действительно существует, и человек без каких-либо технических средств может воспринимать информацию на весьма отдаленном расстоянии [Казначеев 1993]. В немногих спиритических сеансах Брюсов испытывал ощущение транса и ясновидения: «Я человек до такой степени «рассудочный», что эти немногие мгновения, вырывающие меня из жизни, мне очень дороги» [Богомолов 1999:294]. В цикле «Сны человечества», где чередой проходят исторические эпохи от Атлантиды до современности, поэт, будто в иной реальности, «голос слышал, – словно струны / Я голос слышал, – нежно-юный» [Брюсов 1973:380].

По мнению символистов, с помощью искусства можно постигнуть мир иными, не рассудочными методами. Природа искусства, по Брюсову, интуиция, вдохновенное угадывание, метод, которым во все времена пользовались мыслители, искавшие разгадки тайн бытия. Искусство – то, что в других областях мы называем Откровением. Создания искусства это – приотворенные двери в Вечность. Порой одна фраза, брошенная поэтом, стоит многих научных трактатов по Атлантиде, так как

она созвучна первоначальной Традиции. По мнению Н.И.Петровской, «фанатиком, жрецом, священнослужителем искусства прошел Брюсов сквозь жизнь, и в этом одном была его органическая сущность» [Петровская 1976:786].

В раннем творчестве Брюсова встречаются образы утраченного Эдема (Атлантиды?), появляющиеся под разными названиями: «Рай Шидада», «Путешествие в бывший Эдем», а также присутствует тема всемирной катастрофы, гибели, потопа, общего хаоса. Это проявляется в неоконченной поэме «Содом и Гоморра», в различных набросках, планах: «Гибель Земли», «Гора Звезды», «Пироент», «Диктатор», «Мир семи поколений». По воспоминаниям Георгия Шенгели, опубликованных в книге «Неизданное и несобранное», «Брюсов – поэт эпохи мировых катастроф» [Брюсов 1998:213].

В 1917 г. в горьковском журнале «Летопись» (NN 5-12) была опубликована статья Брюсова «Учители учителей». В этом же году поэт прочел курс лекций о древнейших культурах человечества в Баку и в Москве (Народный университет им. А.Шанявского). Нас же, в первую очередь, должны интересовать планы, замыслы, идеи Брюсова в связи с его работой «Учители учителей». Со слов жены, замысел этого проекта у поэта возник еще в 1897 г., когда он живо обсуждал проблему Атлантиды с Бальмонтом. В процессе работы над «Атлантидой», как первоначально назывался исторический очерк, поэт пришел к мысли, что она станет частью большого цикла его научных работ, выпущенных под псевдонимом «Неизвестный автор». В предисловии Брюсов неожиданно сообщает, что он и «Неизвестный автор» – две разные личности. По словам Брюсова, он почти четверть века посвятил себя литературе, тогда как «Неизвестный автор» в это время усиленно занимался чистой наукой, а также «герметическим знанием». «25 лет этот загадочный «ученый» уклонялся от выступлений в печати, считая себя недостаточно подготовленным, и лишь недавно предоставил автору этих строк, как своему лучшему другу, издать некоторые из своих работ» [Брюсов 1975:485]. На первый взгляд совершенно очевидно, что Брюсов хотел воспользоваться псевдонимом, чтобы автора такого проекта считали настоящим ученым, а не

только поэтом-мечтателем, и тем самым не принизить интерес к проблеме Атлантиды. Но, с другой стороны, нельзя исключать, что за этим анонимом стояли посвященные в то, что в Европе называлось Примордиальной Традицией, и которая имела свой закрытый круг обитания в Северо-Западной России, и, в частности, в Костромской губернии, родине предков В.Я. Брюсова. Согласно учению Рене Генона (1886-1951), изначально целостный комплекс древнейших знаний трансцендентного происхождения, впоследствии распавшийся на различные духовные традиции. Примордиальная Традиция ассоциировалась с северным регионом Гипербореи-Арктогеи. Русский космист и исследователь гиперборейской культуры на Кольском полуострове А. В. Барченко (1881-1938) говорил о русской ветви Традиции в Костромской губернии, откуда, видимо, происходила «Велесова Книга». До революции 1917 г. именно здесь был Белый Круг хранителей-волхвов [Асов 1999:275-291].

С более точной долей вероятности, можно считать, что Брюсовы род свой возводили к графу Александру Романовичу Брюсу (1705-1751), чье поместье находилось в Костромской губернии. В свою очередь, А.Р.Брюс был племянником знаменитого Якова Вилимовича Брюса (1670-1735), сподвижника Петра I, видного государственного и общественного деятеля. В народе его прозвали «русским Фаустом», «колдуном на Сухаревской башне», «черным магом», чернокнижником, астрологом и т.п. Графский род Брюсов происходил от шотландского короля Роберта I (1274-1329). По преданию, этот загадочный род обладал оккультными способностями и владел эзотерическими древними знаниями не без помощи спасшихся от преследований и осевших в Шотландии тамплиеров.

Остается вопрос: был ли Брюсов посвященным, проходил ли обряд инициации, как об этом говорит Молодяков? По некоторым данным, Валерий Яковлевич состоял в масонской организации. В так называемой «Записке Кандаурова» утверждается участие А.Белого в масонской ложе «Люцифер», лидером которой якобы был сам Брюсов [Серков 2005:19; Богомолов 1999:430]. По мнению российского филолога Георгия Нефедьева, в представлении Брюсова, «посвященный» – это,

скорее всего, человек, признанный сохранять знание и культуру в кризисное время, вызванное будь то катастрофой Атлантиды, так и социальными революциями. Здесь идеал Брюсова – Хранитель тайного и не тайного знания, а также, Традиции, сохраняющий и передающий их будущему. Именно таким поэтом-хранителем ощущал себя Брюсов. Он и был таким – одиноким «поэтом-атлантом», «последним человеком из Атлантиды», хранящим заветы исчезнувшей страны. Но парадокс заключается в том, что Брюсов мог и не знать о своем посвящении. Например, в розенкрейцеровском обществе было несколько кругов посвящения. Порой рыцари не знали, что находится в сердцевине принимаемого учения. При вступлении в орден неофиту сообщали, что вместе с ним в орден вступают его предки, его братья, их потомки, которые тоже становятся братьями Храма, но сами не принимавшие прямого участия в этом посвящении [Нефедьев 2002:151].

К сожалению, грандиозный проект так и не был осуществлен. Обзор неопубликованных статей наводит на мысль, что для решения «ненаучной» проблемы Атлантиды Брюсов впервые хотел привлечь знания междисциплинарных наук, которые найдут применение только в середине, и особенно, в конце XX в. Названия статей говорят сами за себя: «Общая теория чисел», «Вопрос о четвертом измерении», «Панарифметика», «Касание мирам иным в физике и химии», «Математические основы эстетики», отдельный раздел проекта включал в себя работы по оккультизму, магии, теософии, спиритизма и пр.

Известно, что поэт готовил отдельное издание прочитанного им курса лекций «Учители учителей», но оно, к сожалению, так и не вышло. В предполагаемое издание Брюсов хотел включить заключительную главу, в которой говорилось, как наука соприкасается с поэзией и где наряду с точными методами анализа и синтеза, опирающимися на исследования и наблюдения, происходит творческая работа интуиции и дивинации (дар предугадывания). Однако каким-то образом эта дополнительная глава исчезла, и нам теперь неизвестен метод, по которому Брюсов должен был продемонстрировать читателям свои выводы на основе интуиции и дивинации. Проще сказать,

Брюсов предлагал иной, творческий способ получения закодированной информации об Атлантиде. Брюсов как бы выделял два метода в изучении истории человечества: эзотерический и научный. Он утверждал, что в настоящее время наука подходит к первому, отвергнутому ею методу и «уже принуждена, логикой событий, поставить перед собой проблему о существовании древнейшего культурного мира, аналогичного традиционной Атлантиде» [Брюсов 1975:289]. Мы сейчас не знаем, в какой степени Брюсов рассматривал поэзию вообще, как некое отражение Сокровенного Учения древности. Как пишет Рене Генон, поэзия изначально обладала сакральной природой, под которой Аристотель подразумевал «поэтические науки». В западной античности поэзия именовалась «Языком Богов», потому что «Боги» и «Дэвы», как и ангелы, олицетворяют высшие состояния. По латыни стихи назывались carmina, и название это соотносилось с их использованием в ритуалах, потому что слово carmen идентично санскритскому Karma, которое означало «ритуальное действо»; а сам поэт, истолкователь «священного языка», именовался vates, что характеризовало его как существо, одаренное пророческим вдохновением. Позже vates превратился в вульгарного гадателя devin, а carmen – в колдовство (низшую магию). Слово «devin» этимологически есть не что иное, как «divinus» – «толкователь богов» [Генон 2004:79-80].

Традиция и культура народов мира говорит, что земная история имеет более «глубинную структуру» и события, объясняющие обычно в контексте политики, экономики или природных катастроф, можно разъяснить в контексте духовно-эзотерических и оккультных процессов. Брюсов предполагал, что можно удачно сочетать оккультные знания и научный метод. Таким образом, неверно противопоставлять эзотерику науке. Брюсов, по воспоминаниям А.П.Остроумовой-Лебедевой, в пылу разговора как-то дал очень точное определение оккультизму: «Оккультизм есть наука с точными знаниями. Есть много выдающихся людей, которые признают оккультизм наукой, изучают его. Эта наука в своей истории имеет целый ряд доказательств. И я не верю в нее, я знаю, что потусторонний мир

существует» [Брюсов 1998:230]. По мнению Молодякова, Брюсов явно тяготел к гиперборейской, общеарийской (языческой) Традиции. Поэт был сам частью «особой, тайной, гиперборейской России, которая неуничтожима, поскольку лежит вне времени» [Молодяков 1996:9-10, 35]. Историк русского розенкрейцерства Н.П.Киселев (1884-1965), для которого Брюсов имел «величайшее значение» писал: «Теоретически оккультизм есть само знание, наука часть знания; оккультизм – всестороннее знание, наука – одностороннее. Практически же в наше время оккультизм есть совокупность всех знаний, сокровищница всех фактов, априорно отвергнутых наукой» [Серков 2005:13-14].

Брюсов был одним из первых, кто в России развил теорию Примордиальной Традиции, истоком которой стали, по его мнению, допотопные культурные центры развития человечества, и не только развил, а применил к этой теории чисто научный подход. Брюсов писал, что наряду с рационалистической исторической наукой, путавшейся в разительных хронологических противоречиях, связанных с древнейшими источниками (Библия, Геродот, индийские предания и др.), «существовала *традиция* (выделено мной – *А.В.*), шедшая из отдаленного прошлого, которая утверждала гораздо большую древность человеческой цивилизации. Согласно с этой традицией, культурным мирам Египта и Месопотамии предшествовал, на сотни столетий,культурныймир погибшей Атлантиды, в свою очередь имевший предшественника в еще более древнем мире Лемурии» [Брюсов 1975:277]. Об этой Традиции поэт совершенно четко и ясно говорит в стихотворении «Пирамиды»:

Но смутно душа человека
Хранит в глубине до сих пор,
Что знали – Орфей, Пифагор,
Христос, Моисей, Заратустра, Друиды!
И мы, Пирамиды!..
Мы бросили вам семена.
Когда ж всколосится посев Атлантиды?
Т.II. С.318.

Брюсов делает основополагающий вывод, что древнейшие культуры Европы, Азии, Африки и Центральной Америки

оказались связанными таинственными нитями «исторических аналогий». Общее влияние на эти культуры какого-то «третьего источника» позволило Брюсову широко использовать научные открытия в археологии, этнографии, геологии последних десятилетий. Приводя многочисленные аналогии по всему свету, поэт призывает искать tertium comparationis, некую третью величину, которая, не будучи ни Старым Светом, ни Новым Светом, могла быть в сношениях и с тем и с другим. Таким образом, в основе всех известных древнейших культур человечества, по мнению Брюсова, лежит неизвестная цивилизация, имя которой Атлантида. Исследования Брюсова предвосхищают многие работы современных исследователей, работающих в сфере так называемой «альтернативной истории». Намного позже такое понятие, как «третья партия» ввели ученые, изучающие, в основном, культуру Древнего Египта. Известный исследователь древних цивилизаций Грэм Хэнкок пишет: «Тот факт, что «взлет» цивилизации в Мексике, произошел намного позже, чем на Ближнем Востоке, ничего не доказывает. Вполне возможно, что начальный импульс был дан в обоих местах одновременно, а последующее развитие могло идти соответственно местным условиям». Для этого многие ученые постулируют гипотетическую третью партию, которая и дала тот первоначальный культурный импульс цивилизациям Америки, Африки и Евразии [Хэнкок 2001:215].

Опираясь на новейшие научные достижения, Брюсов осознавал, что пирамиды являлись одним из компонентов атлантической цивилизации, что впоследствии доказал британский атлантолог Льюис Спенс (1874-1955). По мнению Спенса, пирамидальные сооружения являются важным признаком «культурного комплекса Атлантиды». Например, мезоамериканские пирамиды весьма похожи на шумерские зиккураты и особенно на древнеегипетские ступенчатые пирамиды раннего периода [Spence 1926]. Многочисленные аналогии у различных народов Америки, Африки и Евразии, собранные современными специалистами и исследовательскими организациями, в который раз подтверждают теорию взаимопроникновения (диффузии) культур. Хэнкок обнаружил

«следы богов» по всему свету, раскрывающие древние связи между внешне не связанными друг с другом цивилизациями. Поэтому, в начале XXI в. возникла необходимость ввести понятие «нового культурного комплекса Атлантиды», который охватывал бы все регионы Земли, наделяя культуру атлантов чертами глобальной мировой працивилизации, стоявшей у истоков развития всего человечества [Воронин 2004].

Известно, что в своих письмах Брюсов и Бальмонт обменивались вопросами, касающимися поиска Атлантиды. Скорее всего, оба поэта серьезно рассматривали вопрос о поездке в различные части света на поиски легендарной страны. Брюсов верил, что остатки древней цивилизации будут обнаружены в Атлантике или в прибрежных областях. Воодушевленный экспедициями немецкого исследователя Лео Фробениуса в Африке (1908-1910), поэт твердо намеревался совершить поездку в район Тимбукту (в то время Французский Судан, сейчас территория Мали в верховьях реки Нигер). По мнению Брюсова, здесь были расположены колонии Атлантиды, и была надежда найти какие-то следы поселений и остатки культуры атлантов. Но война 1914 г. помешала осуществить этот проект. В беседе с Н.С.Ашукиным Брюсов как-то сказал, что он может доказать существование Атлантиды, но от него отмахиваются, как от поэта.

На рубеже столетий интерес к Атлантиде не только в Европе, но в Америке и в России, несомненно, возрос. Выходят не только книги, но и снаряжаются экспедиции на поиски остатков культуры атлантов. В России издаются книги о проблемах Атлантиды [Богачев 1912; Башинский 1914]. Николай Гумилев создает специальное Геософическое общество для предполагавшегося в конце 1909 и начале 1910 г. африканского путешествия. Гумилев стремился в Африку, где могли быть скрыты некие откровения древнейших рас человечества: лемурийцев и атлантов. По всей видимости, там находилась та «золотая дверь», за которой скрыты последние истины истории всей Земли. Свидетельством этого служит «Поэма конца», где действие происходит в Лемурии, предшественнице Атлантиды [Богомолов 1999:117-119].

Брюсов описывает три известные ему экспедиции, которые были направлены на установление местонахождения Атлантиды:

1) в 1904-1918 гг. Лео Фробениус; 2) Пауль Шлиман, внук знаменитого Генриха Шлимана; 3) в 1914 г. неизвестная английская частная экспедиция. Немецкий этнограф Лео Фробениус (1873-1938) основательно изучил Нигерию, чтобы сделать вывод, не подобающий настоящему ученому. В своей книге «И Африка говорила!..» Фробениус не только выдвинул гипотезу о том, что проживающий там народ йоруба – потомки легендарных атлантов, но и привел многочисленные доказательства существования высокоразвитой цивилизации в этом регионе. Первый том этого сочинения озаглавлен: «Auf den Trummern des klassischen Atlantis». Брюсов пишет: «Путешествие Лео Фробениуса доказало, что поиски следов Атлантиды – предприятие не безнадежное» [Брюсов 1975:430].

С Фробениусом связана загадка так называемого «московского ученого». Поэт Андрей Белый в письме к Иванову-Разумнику от 17 декабря 1923 г. писал: «… вчера я прочел письмо Фробениуса, адресованное молодому, московскому ученому; в этом письме идет речь все о том же: человечество изжило себя; и взоры немногих *«ведающих»* обращены на Восток; как ни тяжела жизнь в России, однако: там совершается «нечто», на что обращены взоры запада; и все лучшие люди Германии, немногие избранные, должны чутко прислушаться к дующему на всю Европу ветру с Востока…» [Богомолов 1999: 18]. К сожалению, имя московского ученого осталось неизвестным. По нашему мнению, под маской «московского ученого» мог скрываться Брюсов. Можно вспомнить, какой фурор произвел роман «Огненный ангел», напечатанный в Германии. Немецкие критики не хотели признавать, что произведение было написано русским писателем, настолько достоверно Брюсов вжился с «немецким духом». Фробениус не мог не знать о таких потрясающих отзывах, и, конечно, в лице Брюсова, немецкий путешественник и ученый тоже видел своего собрата, ученого, а не только известного поэта.

Фробениус в книге «Весть судьбы» подверг критике Веймарскую Германию и обозначил прогноз тоталитарного будущего страны. Он говорил об упадке культуры и науки в Европе, которая признает «только то, что может быть измерено и точно

определено. Все прочее отрицается. Вследствие этого западная культура нарушила равновесие между душой и познанием». «Дарвинизм и марксизм стали для Германии убеждением, для России – культом. В обоих случаях – обожествление чужих богов», – писал ученый. По мнению Фробениуса, у немецкого народа есть особое понимание смысла жизни [Frobenius 1924]. Нетрудно заметить схожие настроения с брюсовскими. В статье «Смена культур» Брюсов говорит: «Европе остается ссылаться на успехи своей науки и техники, своей философии, своего искусства, на совершенство своих политических установлений. Но и такая ссылка не будет оправдана фактами истории. Иными путями, иными методами, но мудрецы и ученые Халдеи, древнего Египта, Индии, античного мира достигали во многом высшего, нежели современная европейская наука, в познании «тайн природы». А до них была великая культура Атлантиды [Брюсов 2003:175]. Как и многие его соратники, Брюсов мечтал о «подлинной славе» будущей России в мировой истории человечества.

Схожие мысли с Фробениусом высказывал и Бальмонт: «Из всех существующих ныне на Земле рас только Славянская находится в действенно-рождающем цикле» [Бальмонт, Морское свечение 1910:19]. На Западе эта идея была не нова: Нострадамус говорил о «Великом празднике в Тартарии» (России), который наступит в 2026 г.; эзотерик Макс Гендель (1865-1919) писал: «С вступлением Урана в знак Водолея русский народ и славянская раса в целом достигнут ступени духовного развития, которая продвинет их намного выше их нынешнего состояния... Славянская цивилизация будет фундаментом развития шестой расы человечества». Согласно утверждению американского ясновидящего Эдгара Кейси, «надежды мира, его возрождение придут из России... Именно в России возникнет подлинный и великий источник свободы. Тогда каждый человек станет жить ради своих ближних... Это будет совершенно другой способ существования». Уточняя свое пророчество, Кейси позднее добавил, что возрождение нашей цивилизации начнется в Западной Сибири, именно эта местность станет своеобразным «Ноевым ковчегом» для землян, которым суждено пережить то, что мы называем «концом света» [Stearn 1968]. Может быть,

именно в России начало идти духовное осознание всей глубины метаистории человечества и включение культурного комплекса Атлантиды в ее анналы.

В 1914 г. известный журналист и литературный критик М.О.Меньшиков (1859-1918) в газете «Новое время» печатает сенсационный материал о том, что некий московский купец в Атлантике, во время подводных работ, обнаружил бронзовую гробницу с телом атланта. В гробнице находилась рукопись, похожая на логографическое письмо древнейших египтян, которую смогли расшифровать. Можно принять эту публикацию известного литератора как рождественскую или святочную шутку, если обратить внимание на время выхода статьи из печати. Но в приложении к своей статье Меньшиков неожиданно рассказывает, что его материалами интересовались «один молодой ученый и один знаменитый поэт. Последний уже долгое время изучает вопрос о таинственной стране, погрузившейся на дно океана в незапамятные для истории века. По словам поэта, ему известны три экспедиции, сделанные в разное время для отыскания следов исчезнувшего материка, но о предприятии московского купца он ничего не слыхал» [Меньшиков 1914]. Внук М.О.Меньшикова, М.Б.Поспелов, подтвердил автору этой статьи, что этим поэтом был, несомненно, Валерий Брюсов. Действительно, Брюсов был знаком с известным тогда журналистом Михаилом Меньшиковым и весьма живо обсуждал его известные политические и экономические статьи на злобу дня. Тем более, обращает внимание, что Меньшиков говорит о знаменитом ученом. Кто это был знаменитый ученый, да еще интересовавшийся Атлантидой? Единственный ответ: один молодой ученый и знаменитый поэт – это одно и то же лицо, т.е. Валерий Брюсов. Молодой ученый – это как бы вторая ипостась знаменитого поэта, под которой он пытался доказать всему цивилизованному миру, что Атлантида существовала и ее осталось только найти.

Действительно ли Брюсов мог доказать, что мифическая для многих Атлантида существовала? Сохранился черновик письма Брюсова Бальмонту от 10 июля 1898 г.: «…Я хочу написать плохой роман. Мне так хочется жизни, какой-нибудь

действительной жизни, что, не решаясь уехать в Анголу, я пишу еще криптомерии. Пусть будут и убийства, и вопли задавленных в пропасти, и гибель, гибель, гибель… Вы не знаете детского писателя Райдера Хаггарда? Если Вы читаете детские книги, то прочтите. Когда я пишу, я сам (содрогаюсь) трепещу, и если б все было так, как я чувствую, это было бы то, что ищут. Но так оно не будет» [Брюсов 1991:774-775]. Непреодолимые силы тянули Брюсова в еще неисследованные области Африки, где, по мнению многих эзотериков, скрыты были знания древних эпох и цивилизаций, таких как, Лемурия и Атлантида. В этом письме речь идет о неоконченном романе «Гора Звезды». В нем Брюсов описывает, как в XIII веке нашей эры, в районе Центральной Африки, приземляется космический корабль с Марса – Красной Звезды с пришельцами-лэтеями. Лэтеи ведут себя как некие цивилизаторы, обладающие высокими, эзотерическими знаниями, в том числе, и астрономическими. Любопытно сказать, что за много лет Брюсов как бы предсказывает открытие в Африке, на территории современного Мали, племени догонов с их удивительными астрономическими знаниями. Даже название племени теллем, которых вытеснили догоны с исконных земель, почти соответствуют брюсовским лэтеям и некоторым именам героев романа Толé, Латомати, Талаэсто (явная аллюзия, отсылающая нас к платоновским атлантам и Атлантиде, в названии которых присутствует корень «tl». Здесь уместно вспомнить персонаж из драмы «Земля» Теотля). Само название племени «догоны» («люди большой воды», «люди изрезанного побережья») соответствует финикийскому «даган», «дагон», что означает «колосс», «рыба». Многие мифы и предания говорят о неких морских человеко-рыбах, принесших высокую культуру и цивилизаторские технологии во многие регионы мира. У древних семитов благодетельное божество в виде рыбы называлось «Dagon», что соответствует вавилонскому Оаннесу; у евреев оно имело форму «Dag» в значении «рыба», «охранитель», «мессия».

Другое примечательное совпадение: именно в XIII в. догоны переселились на плато Бандиагара с верховьев Нигера недалеко от города Тимбукту, в том самом районе, где Брюсов предполагал искать следы Атлантиды. Вся культура догонов связана с

двойной звездной системой Сириуса, космосом и небесными пришельцами во главе с Номмо, который в незапамятные времена опустился на Землю в своем воздушном кораблечелноке. Африка еще долго оставалась закрытым континентом, особенно ее внутренние области. В мифах догонов присутствуют люди-птицы балако с длинными ногами, клювами и огромными крыльями и земноводные полулюди-полузмеи Номмо. Брюсов описывает в потайном храме лэтеев, где покоится мумия их далекого предка, очень похожее существо, вобравшее в себе оба эти признака. Мумия была с птичьими руками, между пальцами перепонки, а нижние конечности в виде рыбьего хвоста [Брюсов 1975:227]. Об этом Брюсов попросту не мог знать! Только с 1931 г. началось изучение догонской культуры группой французских ученых во главе с Марселем Гриолем и Жерменой Дитерлен.

Именно с Африкой связывались устремления некоторых эзотерически мыслящих людей в поисках некой доисторической расы, обитающей в сердце самого Черного континента и скрывающей от других цивилизованных народов свое «зерно древней мудрости». Произведения таких писателей, как Хаггард, Жаколио, Бенуа, Булвер-Литтон, особо почитали в оккультных кругах Европы. Некоторые из этих авторов состояли в закрытых эзотерических орденах и обществах. Генри Райдер Хаггард (1856-1925) оказался не совсем «детским писателем». Основные темы его произведений – затерянные древние цивилизации, архаические культы бессмертия и перевоплощения, а также образ Атлантиды. Некоторые действия своих романов Хаггард переносит в Африку. Согласно современным исследователям, побывавшим на плато Бандиагара в Мали, догоны верят, что их потомки до сих пор живут среди людей. Жрецы-олубары знают о существовании тайного поселения их истинных отцов, стерегущих генофонд биологических тел детей Сириуса и веками ждущих зова далекой родины. Путешественник Александр Редько описывает такое поселение и необычных живущих там людей-птиц; они давно изменили каким-то образом свой облик на человеческий, но их можно узнать по глазам. Глаза остались птичьими: округлыми, свободно вращающимися на орбите и

имеющими дополнительное мягкое веко в виде полупрозрачной пленки (ни один народ в мире не имеет таких глаз!) Они также имеют привычку сильно махать руками, а на ярмарке интересуются только зерном [Редько 2007:195-208]. Примечательно, как Брюсов описывает глаза мумии: «Голова его была небольшая, с двумя совершенно рядом поставленными глазами, <…> они сохраняли свой цвет и свою форму, словно глядели пристально». В рукописи романа существует лакуна, возможно, поэт пытался дать какую-то другую интерпретацию этому описанию, но такой вариант, к сожалению, не сохранился.

Брюсов один из первых, кто в литературе обнаружил таинственную связь Марса и пришельцев-лэтеев (читай – атлантов). К теме покорения космоса Брюсов-фантаст обращается почти за 30-40 лет до появления классических произведений советских фантастов – А.Толстого и А.Беляева, одновременно с первым литературным ее воплощением – К.Э.Циолковским. Сохранились юношеские наброски следующих брюсовских тем: «Путешествие на Венеру», «Экспедиция на Марс», «Восстание машин». Брюсов очень интересовался Марсом, когда эта планета в его время один раз в 2500 лет подошла так близко к Земле. Тема Марса и атлантов позже войдет в роман Алексея Толстого «Аэлита», первая публикация которого началась в 1922-1923 гг. Совместно с А.Толстым Брюсов разбирает какие-то архивы Временного правительства в 1917 г. В «Аэлите» отчетливо прослеживается связь образа Атлантиды с оккультными и эзотерическими источниками. Известный русский атлантолог Н.Ф.Жиров (1903-1970) по поводу романа А.Толстого записывает в своей автобиографии: «Атлантида и Марс – где найдешь другую столь занимательную комбинацию, такое мастерство художественного воплощения» [Воронин, Жиров 2004:12].

В настоящее время ученые считают, что почти миллиард лет назад Марс был обитаем. Там была атмосфера, бурно расцветала жизнь, текли полноводные реки. На одном из космических снимков со станции «Викинг-Орбитер» (США) зафиксирован участок древней долины Касей-Валлес на Марсе, один из крупнейших каналов на этой планете, возникший в результате катастрофического прорыва талой воды. Длина долины около

3000 км, максимальная ширина свыше 100 км, глубина до 2-3 км. Каплевидные «горы-свидетели», гигантские параллельные ложбины, прямолинейные неразветвленные борозды в долине и на междуречьях представляют собой следы особых – флювиально-катастрофических процессов. Современные исследователи с помощью орбитальных станций смогли увидеть на Марсе правильные геометрические сооружения [Hoagland 1987; Хогленд, Бара 2009]. В свое время Брюсов сожалел, что комета Галлея в 1910 г. прошла, не столкнувшись с Землей, что, по его мнению, «весьма и весьма обогатило бы опыт человечества». Исследователи брюсовского творчества справедливо считают, что Брюсов был один из зачинателей, наряду с К.Э.Циолковским и Н.А.Морозовым, русской научной фантастики. Эти же материалы свидетельствуют, что и мировой фантастики тоже.

В романе Брюсова «Гора Звезды» лэтеи-атланты отмечают у себя «праздник Посева». Великое пророческое брюсовское слово! Много лет оно будет тлеть в душе поэта неугасимой искоркой в ночи, пока не вспыхнет яркой звездой в стихотворном цикле «Отзвуки Атлантиды». Атланты дали народам Земли семена цивилизаторской культуры и жизнеутверждающей Единой солнечной религии для всего человечества. Брюсов восклицает: «Когда ж всколосится посев Атлантиды?» В этой фразе вся философия и мистерия Валерия Яковлевича Брюсова, весь его великий поэтический мир, который не знает ни границ, ни горизонтов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асов А.И. Атланты, арии, славяне. М., 1999.
2. Бальмонт К.Д. Змеиные цветы. М., Скорпион, 1910.
3. Бальмонт К.Д. Морское свечение. СПб., 1910.
4. Башинский С. Атлантида. Спб., 1914.
5. Богачев В.В. Атлантида мифическая и Атлантида геологическая. Юрьев, 1912.
6. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.
7. Брюсов В.Я. Собр. соч. в 7 т. М., Т.I,II-1973; Т.VI,VII-1975. Брюсов В.Я. Гора Звезды // Фантастика 73-74. Сб. научно-фантастических рассказов. М., 1975.

8. Брюсов В.Я. Неизданное и несобранное. Сост. В.Молодяков. М., 1998.
9. Брюсов В.Я. Мировое состязание. Политические комментарии 1902-1924 гг. Сост. В.Э.Молодяков. М.,2003.
10. Воронин А.А. Морские колонии Атлантиды. М.,2004.
11. Воронин А.А. Жиров – основатель науки атлантологии. Через тернии – к Атлантиде // Жиров Н.Ф.Атлантида. Основные проблемы атлантологии. М.,2004.
12. Генон Р. Символы священной науки. М., 2004.
13. Казначеев В.П., Трофимов А.В., Пискайкин А.П. Научные итоги глобальных экспериментов по изучению информационного поля Земли. Отчет. Новосибирск, 1993.
14. Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т.85. М., Наука, 1976.
15. Лит. наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т. 98. В 2-х кн. Кн. 1. М., 1991.
16. Меньшиков М.О. Письма ближним. Открытие Атлантиды // Новое время. 1914. N13591, 12 (25) января-N13598, 19 января (1 февраля). Переиздано: Атлантида: проблемы, поиски, гипотезы. Сб.1. Вып. 2. М., 2001.
17. Молодяков В.Э. «Мой сон, и новый, и всегдашний…». Эзотерические искания Валерия Брюсова. Токио, 1996.
18. Нефедьев Г.В. Русский символизм и розенкрейцерство // Новое литературное обозрение. 2002. N56.
19. Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову: 1894-1896 гг. К истории раннего символизма. М., 1927.
20. Редько А.П. Мифы и реалии догонов // «И звезда с звездою говорит». Сост. Н.Н.Якимова. М.,2007.
21. Серков А.И. Предисловие // Н.П.Киселев. Из истории русского розенкрейцерства. Спб.,2005.
22. Хэнкок Г. Следы богов. М.,2001.
23. Юнг К.Г. Психология и поэтическое творчество // Юнг К.Г. Дух Меркурий. М., 1996.
24. Frobenius L. Der Kopf als Schicksal. München, Kurt Wolff Verlag, 1924.
25. Hoagland R. The Monuments of Mars – A City on the Edge of Forever. 1987; Хогленд Р.С., Бара М. Темная миссия. Секретная история НАСА. М.,2009.
26. Spence L. The History of Atlantis. London, 1926.
27. Stearn J. Edgar Cayce – the sleeping prophet. Bantam books. New York, 1968.

ХАЧАТРЯН Н.М.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова

ТРИ ПАРИЖСКИХ СПЕКТАКЛЯ В ОЦЕНКЕ В.Я.БРЮСОВА

В шестом номере «Весов» 1904 года В.Я.Брюсов опубликовал заметку «Парижские театры», в которой рассказывает о трех спектаклях: «Филиппе II» Верхарна и «Полифеме» Самена в театре *Oeuvre,* и «Электре» Гальдоса в театре *Porte-St.-Martin*.

Эта заметка представляет особый интерес, поскольку, хотя в 1904 году Брюсов во второй раз посетил Францию, он впервые записывает свои непосредственные впечатления от посещения парижских театров. Несмотря на заглавие заметки, речь в ней идет в основном о литературной основе спектаклей, собственно же театральной жизни Парижа Брюсов посвящает лишь первые четыре фразы.

Сначала он сообщает: «Довольно скучный в этом году театральный сезон оживился к весне» [Брюсов 1904:42]. Нам представляется, что подобное мнение о театральном сезоне 1903-1904 годов не совсем объективно. Можно предположить, что Брюсова не интересовал классический репертуар ведущих театров Парижа этих лет – *Comédie Française* и *Odéon*, но 1904 год – это период бурного расцвета очень известного «Театра Антуана», о котором Брюсов не упоминает. Напомним, что крупный реформатор европейского театра Андре Антуан, начавший свою деятельность в «Свободном театре», вскоре возглавил его, переименовал в «Театр Антуана», в 1906 году передал руководство режиссеру Формену Жемье и, предав собственные революционные принципы, стал директором Одеона. Но во время пребывания Брюсова в Париже в 1904 году Антуан еще ставил Ибсена, Гауптмана, Мопассана, Золя. Может быть, эстетические принципы создателя реалистического театра Антуана были чужды Брюсову, однако он не мог не знать о созданном Антуаном новом типе спектакля, основой которого был ансамбль, а также о его требовании от актеров

достоверности, перевоплощения, т.е. о принципе, оказавшем большое влияние на Станиславского и Немировича-Данченко.

В это время у парижан были очень популярны театры *Gymnase, Gaité, Palais-Royal*, где ставились драмы неоромантиков В.Сарду, Ф.Коппе, К.Мендеса, И.Жилкина и других. В декабре 1903 года в Париже с большим успехом прошли премьеры драмы «Данте» В.Сарду, а также пьес «Ифигения» Ж.Мореаса и «Эдип и Сфинкс» Ж.Пеладана (о которых Брюсов написал небольшие заметки в N 3 «Весов» в 1904 году). Добавим, что в 1904 году на сцене своего театра еще играла Сара Бернар, а великого Констана Коклена в роли Сирано ходил смотреть весь Париж. Таким образом, театральный сезон 1903-1904 годов вряд ли можно считать «скучным». Может быть, дело в том, что Брюсов посетил довольно средние театры *Oeuvre* и *Porte-St.-Martin*, более доступные для авторов «развлекательных» пьес и начинающих драматургов.

Далее Брюсов пишет: «После трафаретных изделий Марселя Прево и других, еще менее стоящих внимания делателей драм, парижане увидали, наконец, на сцене создания истинного искусства» [Брюсов 1904:42]. «Создания истинного искусства» мы обсудим ниже, что же касается Марселя Прево, то с мнением Брюсова нельзя не согласиться. Прево – автор около тридцати действительно «трафаретных» романов, описываюших судьбы молодых провинциальных девушек, развращаемых Парижем («Скорпион», «Клоншетта», «Кузина Лора», «Осень женщины» и др.). Он адаптировал для сцены свой самый известный роман «Полу-девственницы» (*Les Demi-Vierges)* и постановка этой пьесы в *Gymnase* 2 мая 1895 года имела шумный, но недолговечный успех, на волне которого он в 1909 году был избран во Французскую Академию на место Викторьена Сарду. Во время пребывания Брюсова в Париже в *Comédie Française* шла премьера пьесы Марселя Прево «Самая слабая» и, как можно предположить, мнение Брюсова об авторе или отзывы о пьесе не способствовали посещению им этого спектакля.

Брюсов восхищается режиссером Люнье-По, который «прекрасно поставил в марте "Маленького Эйольфа" Ибсена в театре *Oeuvre*» и там же «дал в мае два замечательных спектакля:

"Филипп II" Верхарна и "Полифема" Самэна» [Брюсов 1904:42]. Орельен Люнье-По был другом Мориса Метерлинка, критика Камиля Моклера и художника Вюйара, с которыми он в 1892 году основал театр *La Maison de l'Oeuvre*, просуществовавший до 1920 года. Труппа была небольшая, и режиссер часто сам выступал в роли актера. Но известен Люнье-По был прежде всего как «открыватель талантов»: он обладал несомненным художественным чутьем и в его театре были впервые поставлены пьесы молодых драматургов – «Пелеас и Мелизанда» Метерлинка, «Кукольный дом» Ибсена, «Танец смерти» Стриндберга, «Король Юбю» Альфреда Жарри, «Саломея» О.Уайльда, «Король Кандоль» А.Жида и др. Именно Люнье-По познакомил французскую публику с пьесами Шоу, Горького, Гоголя.

О «прочтении» драмы Верхарна «Филипп II» режиссером Люнье-По Брюсов ничего не пишет, он сразу переходит к ее характеристике: «”Филипп II” лучшая драма Верхарена, со стремительно развивающимся действием, исполненная страсти, написанная то сильной уверенной прозой, то огненным стихом...» [Брюсов 1904:42]. На тот момент Верхарн был автором трех драм: «Зори» (1899), «Монастырь» (1900) и «Филипп II» (1901), из которых последняя действительно была лучшей. Более того, она нам представляется наиболее удачной даже после создания им в 1912 году драмы «Елена Спартанская», известной русскоязычному читателю в прекрасном переводе Валерия Брюсова, который сумел передать и страстность монологов, и «огненный стих» Верхарна.

Из переписки Брюсова с Верхарном известно, что автор дал свое согласие и на перевод «Филиппа II» для издательства «Пантеон мировой литературы» и выразил надежду, что она будет когда-нибудь поставлена в России. Брюсов начал переводить «Филиппа II» и предложил ее для постановки на сцене Московского императорского театра. В письме директору театра А.И.Сумбатову-Южину от 4 января 1910 года он писал, что способствовать появлению этой пьесы в России считает «в высшей степени важным». Брюсов даже беспокоился о том, что было бы нелегко найти исполнителей для этой драмы: «В Вашем

театре, напр., я не знаю, кому можно было бы предложить роль Дон-Карлоса… Филиппа II было бы, конечно, некому играть, кроме Вас» [Неизвестный Брюсов:410-411]. Остается сожалеть, что брюсовский перевод этой драмы остался незаконченным.

Драма «Филипп II» была написана в тот период творчества автора, когда он уже отошел от символизма и обратился к исторической тематике. Бельгийца Верхарна волновала тема борьбы за свободу против иноземного владычества и, хотя описан известный эпизод из испанской истории, эта драма, по точному определению критика Дени Амьеля, стала «великим криком Фландрии под испанским игом» [Amiel 1937:31].

Этот сюжет был использован многими авторами. Среди предшественников Верхарна можно назвать Томаса Отвея (1776), Витторио Альфьери (1775), Себастьена Мерсье и других драматургов, которые в своих трактовках личности Филиппа П единодушно осуждали его, однолинейно представляя в образе жестокого тирана. Только Шиллеру удалось создать сложный психологический характер Филиппа. Заметим, что в «Дон Карлосе» Шиллера главным персонажем является Филипп II, и его драму логичнее было бы назвать «Филипп II», а у Верхарна – наоборот, драма называется именем короля, а протагонистом является Дон Карлос: Филипп появляется только во II акте, хотя и в первом он незримо присутствует в диалогах действующих лиц.

Основу сюжета драмы «Дон Карлос» составляет решение инфанта бежать во Фландрию, где уже началось восстание и утвердить там свою власть. Узнав об этом, король заставляет инквизитора Фра Бернардо казнить своего сына. Современные историки доказали, что Дон Карлос был умственно и физически отсталым, и соответственно, не мог править. Таким образом, решение Филиппа держать в тюрьме своего сына было продиктовано государственными интересами, однако этот факт быстро оброс легендами, которые впервые отразились в исторической новелле Сен-Реаля «Дон Карлос», написанной еще в 1672 году, которая и стала литературным источником для последующих интерпретаций этого сюжета. Исключением является испанская литература, в которой авторы, воскрешающие

эту эпоху, основываются на исследованиях своих историков и не делают фигуру короля мрачной и жестокой.

Брюсов подробно пересказывает сюжет драмы Верхарна, подчеркивая, что в ней политические конфликты тесно связаные с личными интересами героев, их жаждой власти. Параллельно с раскрытием характера и демонстрацией жесткой политики Филиппа, в драме развивается линия романтической и трагической любви Дон Карлоса и графини Клермон, которая знает и о достоинствах, и слабостиях инфанта. Брюсов замечает, что Дон Карлос любит графиню «юной бешеной страстью», в его словах звучит «все упоение счастливой любви и вся самоуверенность юности» [Брюсов 1904:42]. Так, буквально в нескольких словах Брюсову удалось представить сложность образа инфанта. Он отмечает, что «характер Дон-Карлоса – одно из лучших созданий Верхарна. Его Дон-Карлос безумно увлекается, способен доходить до исступления, но в то же время нежен, женственен» [Брюсов 1904:42]. Он вдохновенно и много говорит о том, каким он будет справедливым правителем, «но слишком ясно, что стань он государем, и он будет только деспотом» [Брюсов 1904:43]. Дон Карлос гордо и мужественно встречает инквизиторов, пришедших его арестовать, но когда он понимает, что бессилен против их власти, «делается бессильным как ребенок, он повторяет в ужасе: “умереть? Мне умереть?”. Он плачет, он постыдно молит о пощаде…» [Брюсов 1904:43].

Если образ инфанта, как нам видится, воспринят Брюсовым во всей его сложности, то с его трактовкой образа Филиппа П мы не совсем согласны, в частности, с тем, что в его душе «живет болезненная жажда унижения, и этот владыка полумира, заставляющий народы чтить его волю как святыню, сам преклоняется, как слуга, перед своим духовником» [Брюсов 1904:43]. Нам представляется, что у Верхарна смирение Филиппа показное, это еще одно проявление его основной черты – лицемерия, он лжет всем на протяжении всей драмы, и единственный эпизод, где он, может быть, осознает весь ужас содеянного – это последняя сцена, когда король «безмолвно входит в ту комнату, где только что совершилась трагическая судьба его сына и, все так же безмолвно, становится на колени у

его тела» [Брюсов 1904:43]. Добавим, что Верхарн, следуя античной традиции долгого показа «немой скорби», в специальной ремарке отмечает, что король еще несколько минут до закрытия занавеса стоит на коленях, обхватив голову руками. [Verhaeren 1934 :106].

Интересно, что Брюсов ничего не пишет об образе графини Клермон, которая играет важную роль в драме: она морально поддерживает и руководит действиями Дон Карлоса. Верхарн, основываясь, по-видимому, на новелле Сен Реаля, вводит этот вымышленный персонаж вместо образа королевы Елизаветы Валуа, которая в драмах многих авторов тоже любит Дон Карлоса. Эта тема послужила поводом для некоторых критиков искать причину конфликта между отцом и сыном в контексте близости к мифу об Эдипе, но, на наш взгляд, это спорно. Графиня – фаворитка Филиппа – старше Дон Карлоса и лучше разбирается в интригах короля и придворных. Так, не веря в искренность Филиппа, обещающего Дон Жуану отпустить Дон Карлоса во Францию (откуда он тайно собирался бежать во Фландрию), она в отчаянии проклинает ужасных монахов, которые убили «ребенка, в котором она разбудила жизнь» [Брюсов 1904:43], за что инквизиторы ее арестуют, и можно только догадываться о ее дальнейшей трагической судьбе.

Брюсов отмечает и мрачную атмосферу драмы Верхарна, которую удалось воссоздать исполнителям: «И все это на фоне страшной Испании XVI века, Испании Эскуриала и инквизиции, когда король шпионил за своим сыном, а “святое братство” за королем» [Брюсов 1904:42]. Очевидно, что Верхарн рисует Инквизицию самыми темными красками не только как протестант: совершенно ясно, что он помнит о роли Инквизиции в завоевании Испанией его родной Фландрии.

Спектакль, несомненно, понравился Брюсову, потому что, приводя довольно сдержанный и обоснованный, как нам кажется, критический отзыв Эмиля Фаге, известного театрального обозревателя *Journal des Débats*, он с ним явно не соглашается. «В этом осуждении слышится бессильная злоба» пишет он [Брюсов 1904:42].

Впечатления о других двух спектаклях изложены Брюсовым очень кратко, без их художественной оценки. В нескольких строках он пересказывает сюжет драмы Альбера Самена «Полифем», отметив, что критики (в лице того же Эмиля Фаге и известного неоромантика Катюля Мендеса) «хвалили единодушно». Правда, Брюсов тут же добавляет: «Не потому ли, что автор уже умер?» [Брюсов 1904:44], что наводит на мысль о том, что сам он не очень разделяет их мнение.

В 1893 году Альбер Самен опубликовал сборник стихов «В саду инфанты», принесший ему известность, но сегодня его имя забыто. Откровенное влияние Бодлера, изящество и музыкальность его поэзии, а также созданная Саменом новая форма 15-строчного сонета, привлекли внимание композиторов (в частности, Габриеля Форе), создавших несколько романсов на его стихи. Подружившись с Ф.Коппе, Самен примкнул к неоромантическому движению и сочинил несколько драм, не пользовавшийся успехом. В драме «Полифем» обнаруживаются многие черты, типичные для французского неоромантического театра. Это и обращение к античному сюжету, и страдающий одинокий герой, и форма «стихотворной» (по определению Брюсова, – «лирической») драмы, и музыкальное оформление, причем Брюсов особо отмечает, что «исполнению много помогала прекрасная, по-эллински ясная музыка Раймона Бонера» [Брюсов 1904:43].

Фабула пьесы несложна: циклоп Полифем любит нимфу Галатею, она же любит прекрасного юношу Ациса. Трагизм образа циклопа, его страдания от сознания своего уродства очень напоминают Квазимодо. Он сам выкалывает свой единственный глаз, и «в душе его совершается великое очищение, катарсис античной драмы» [Брюсов 1904:43]. Полифем решает не мешать счастью любимой, покончить с собой и, благословив Галатею и ее возлюбленного, направляется к морю. Видимо, образ Полифема был убедительно и трогательно сыгран актером, потому что Брюсов, человек далекий от дешевой сентиментальности, отмечает, что «поэт заставляет зрителя пережить его любовь и страдания» и что «его душа исполнена современной дрожи» [Брюсов 1904:43].

К сожалению, нам неизвестна третья пьеса – «Электра» испанского драматурга Переца Гальдоса. Но не сомневаемся, что Брюсов совершенно прав, говоря, что «пьеса шла с переделками, с “приспособлениями” к условиям французской сцены, которые значительно ее исказили» [Брюсов 1904:43]. Действительно, во французском театре конца XIX века часто делались попытки «приспособить» пьесы иностранных авторов к вкусам французской публики, что, конечно, совершенно искажало их смысл (Ромео и Джульетта не умирали, король Лир возвращался на трон, старик Моор просил прощения у Карла и т.д.)

Заметка Брюсова «Парижские театры», как и другие его, даже небольшие по объему статьи, дает интересный материал для исследования, неслучайно темой Франции в брюсовских переводах, статьях, критических заметках, предисловиях к сборникам, биографических справках занимались многие исследователи (В.Дронов, А.Лавров, Е.Алексанян и др.). Брюсов был, несомненно, блестящим знатоком французской литературы и культуры, однако хотелось бы отметить две особенности его статей: во-первых, он прекрасно знает не только наиболее значительные явления французской литературы и культуры, но и множество писателей и произведений второго плана, о которых он пишет так, как будто читатель непременно знаком со всеми произведениями упоминаемых им авторов, со спектаклями, режиссерами, актерами.

Вторая особенность его статей – это выборочность и даже субъективность оценок. Он часто обращается к темам, не отражающим того, что было действительно ценным для истории французской литературы и культуры. И, наоборот, обходит вниманием современные ему значительные явления. Так, например, первое десятилетие XX века во Франции – это период огромного успеха Эдмона Ростана, о котором Брюсов ничего не пишет. Это касается и выбора пьес для перевода: известен его прекрасный перевод «Пелеаса и Мелизанды» Метерлинка, но непонятно – почему Брюсов обратился именно к этой пьесе, оставив без внимания такие шедевры как «Слепые» или «Синюю птицу». Тем не менее, не можем не признать, что Брюсов, находясь в непосредственной близости к событиям культурной

жизни Франции, будучи первым в России читателем и критиком современных ему литературных явлений Франции, давал им в большинстве случаев адекватную оценку, хотя пропускал их через призму собственного восприятия. Это личное отношение придает его оценкам особую индивидуальность и дает огромный материал для дальнейших литературоведческих исследований.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Брюсов В.Я. Парижские театры // «Весы». 1904. N 6.
2. Amiel D. Ces fameux Théatres des Boulevards. P., 1937.
3. Verhaeren E. Deux drames. Le cloître. – Philippe II. P.: Mercure de France, 1934.
4. Переписка В.Я.Брюсова с А.И.Сумбатовым-Южиным // Неизвестный Брюсов (Публикации и републикации). Ереван. 2006.

РОГИНСКИЙ А.А.
Российский государственный гуманитарный университет

СОЧИНЕНИЕ В.Я.БРЮСОВА «ПОЭМЫ И ЭЛЕГИИ СОЛОНА» (1894)

Errat igitur Plutarch
В.Брюсов
(Следовательно, Плутарх ошибается – лат.)

14 сентября 1894 года студент-второкурсник Московского университета Валерий Брюсов сделал такую запись в своём дневнике: «Пишу университетское сочинение о Солоне и наслаждаюсь греческими авторами. Точно встретил друзей, с которыми давно не видался» [Брюсов 2002:35]. Упоминание Солона встречается в брюсовском дневнике ещё трижды. 28 сентября: «Работаю над Солоном, над оперой, над драмой…» [Брюсов 2002:35]. 11 октября: «Пишу Солона» Брюсов [Брюсов 2002:35]. И, наконец, 18 октября: «Написал Солона. Его разбирали. Сошло не очень плохо» [Брюсов 2002:35]. С большой степенью вероятности можно утверждать, что руководителем брюсовской работы был Ф.Е.Корш (1843-1915). В отличие от иных университетских работ, которые, по свидетельству самого Брюсова, «изготовлялись в ночь» [Брюсов 2002:50], «Солона» Брюсов писал больше месяца. Должно быть, эта тема всерьёз его заинтересовала.

О существовании брюсовской работы о Солоне стало известно ещё в 1927 году (после первой публикации брюсовских дневников), но, насколько нам известно, она до сих пор не привлекла внимания исследователей («Солон» РО РГБ Ф. 386, к. 4, е.х. 22; черновики в рабочих тетрадях: 386.2.16.; 386.2.17).

Прежде чем перейти к разговору о «Солоне» Брюсова, необходимо обратить внимание на то, что поэзия Солона дошла до нас лишь в виде цитат в сочинениях без малого сорока античных и византийских авторов. Текстологи, бравшиеся за Солона, должны были провести тщательную работу по собиранию всех этих разрозненных цитат в единое целое. Но, увы, созданный таким образом сборник Солона – лишь жалкий обломок его поэзии: всего Солону, по свидетельству одного

позднеантичного автора, принадлежало 5000 стихов, а дошло до нас в общей сложности менее 300.

Очевидно, что фундаментальная текстологическая работа по собиранию текстов Солона к концу XIX века была уже проделана. И результаты этой работы достаточно часто издавались, по большей части, в антологиях греческой поэзии. (Последнее издание к 1894 году: Anthologia lyrica, sive Lyricorum graecorum veterum praeter Pindarum religuiae potiores. Post Theodorum Bergkium quartum edidit Eduardus Hiller. Lipsiae, 1890. Единственное известное нам русское издание греческих лириков: Кирилов Н. Греческие элегики и ямбографы. Киев, 1887). На этом фоне кажется примечательным, что Брюсов, готовясь писать своё студенческое сочинение, не стал работать с подобным изданием, а решил обратиться к первоисточникам, т.е. к текстам античных авторов, донесшим до нас стихи Солона.

О причинах брюсовского решения можно только догадываться. Возможно, конечно, таков был совет преподавателя – заново выполнить работу, уже проделанную в науке. Но мне кажется, что скорее это был выбор самого Брюсова, который не хотел идти проторенной дорогой: пользоваться трудами посредников-учёных. Он предпочёл – из имевшихся под рукой текстов классиков античности – создать «своего Солона».

В качестве источников на заглавном листе брюсовского сочинения названо три текста: «Солон» Плутарха, «Афинская полития» Аристотеля и речь Демосфена «О преступном посольстве». Любопытно, что все эти произведения на языке подлинника (Plutarchi Vitae parallelae. Rec. C Sintenis. Lips. 1880; Aristotelis Politeia Athēnaiōn**.** Edidit Fridericus Blass. Teubner. 1892.) сохранились в библиотеке Брюсова, сшитые в единый конволют. Многочисленные пометы на полях свидетельствуют, что именно этим экземпляром пользовался Брюсов, когда осенью 1894 г. работал над своим «Солоном».

«Мне известно, – пишет Брюсов в одной из первых сносок к своему сочинению, – у Плутарха 23 отрывка (2 повторяются) = 65 полн. и 7 неполн. стихов. У Арист. – 8 отр. = 59 плн. 2 неполн. стиха. (Из них у Плут. 8 плн. и из 2 стих. еще части). У Дем. (XIX) – 39 полн. стихов. Итого – 154 полн. и 7 неполн. стихов.

Кроме того, знаю еще 6 стихов в русском переводе из Саламина» (4.22.21об).

Как видим, в общей сложности получается 167 стихов (161 в оригинале и 6 в переводе). А если бы Брюсов воспользовался, например, последним на тот момент изданием греческих лириков Бергка-Хиллера, то нашёл бы ещё сто новых для себя стихов. Но ему оказалось вполне достаточно «друзей» гимназических времён: Аристотеля, Демосфена, Плутарха.

Брюсов начинает своё сочинение словами: «Солон – поэт; вот чего никогда нельзя забывать в его характеристике» (4.22.2). (В черновых вариантах ещё сильнее: «В характеристике Солона решающее значение имеет его поэтическое дарование. Солон прежде всего был поэт, и это сквозит во всей его деятельности» (2.16.56об). А заканчивает так: «Слава Солона как мудреца, давшего законы для Афин на недолгое время, затмила славу Солона как поэта, создавшего несколько произведений для вечности» (4.22.21). Приведённые две цитаты, начальные строки и заключительные, по сути, определяют всю внутреннюю часть, всё содержание текста. Основная идея брюсовского сочинения – переосмысление личности Солона. Основной метод – полемика. «В ряду великих эллинских поэтов легко не заметить имени Солона. Но его стихи далеко не заслуживают такого забвения» (4.22.21), – пишет Брюсов, как будто желая реабилитировать поэзию Солона. Разумеется, «поэтических прав» Солона никто не лишал. Речь идёт об акцентах. Для античных авторов (а вслед за ними и для нас) Солон, в первую очередь, государственный деятель и законодатель. Роль Солона-законодателя исключительна: его законы положили начало афинской демократии (и, следовательно, демократии вообще). А Солон-поэт – один в ряду многих.

Таково общее мнение о Солоне, отразившееся и в «Афинской политии» Аристотеля, и в «Жизнеописании» Плутарха. С ними-то как с реальными оппонентами и полемизирует Брюсов, а «Речью о преступном посольстве» Демосфена Брюсов воспользовался исключительно как источником текста элегии.

Для Аристотеля традиционный подход «Солон-законодатель» вполне закономерен и даже единственно возможен: ведь он

пишет историю афинского государственного строя (и солоновские стихи привлекаются лишь как иллюстрация к «законодательному» периоду жизни Солона).

Плутарх, в отличие от Аристотеля, пишет жизнеописание, а не исторический труд. Солон интересует Плутарха, в первую очередь, как личность в самых разных её проявлениях. Перед нами – Солон-купец, Солон-путешественник, Солон-мудрец, Солон-поэт, Солон-любитель удовольствий… Солон-государственный деятель и законодатель, занимающий едва ли не половину «Жизнеописания», тоже прочитывается Плутархом как личность, со всеми сильными и слабыми её сторонами. Плутарх, по определению, не историк, а философ-моралист. Хотя он начинает своё произведение с происхождения Солона, а заканчивает смертью, нельзя сказать, что в «Жизнеописании» соблюдён хронологический принцип. Следуя своей основной задаче (раскрыть характер Солона), Плутарх чуть ли не готов изменить ход истории:

«Что касается свидания Солона с Крезом, то некоторые авторы на основе хронологических соображений считают доказанным, что это вымысел. Однако это предание, как известно, засвидетельствовано столькими лицами и, что еще важнее, так соответствует характеру Солона, так достойно его высокого образа мыслей и мудрости, что я не решаюсь отвергнуть его из-за каких-то «хронологических сводов», которые уже тысячи ученых исправляли, но встречающихся в них противоречий до сих пор не могут согласовать» [Плутарх 2001:175].

В центре внимания Брюсова не история Афин VI в. до н.э., а личность Солона. Очевидно, что Плутарх был для него гораздо важнее и ближе, чем Аристотель. Но часто близость рождает отталкивание (желание спорить и полемизировать). Поэтому именно в Плутархе Брюсов нашёл для себя основного оппонента.

Если Плутарх обращается к стихам как к иллюстрации порыва души, жизненного поступка, той или иной черты характера своего героя, то для Брюсова, напротив, первична поэзия, а события жизни носят скорее иллюстративный характер. Из свидетельств древних, в основном, привлекаются именно те, которые могут как-то охарактеризовать Солона-поэта, и часто они толкуются очень субъективно или даже «домышляются».

Скажем, свидетельства о том, что Солон родился в знатной семье, нужны Брюсову, чтобы заявить, что Солон получил лучшее по тому времени воспитание, а это в свою очередь нужно, чтобы связать Солона с Гомером: «поэмы Гомера играли в нем [воспитании – АР] не малую роль: влияние их чувствуется во всей поэзии Солона» (4.22.3 об). Или, например, отсылающее нас, по-видимому, к тексту Плутарха следующее высказывание Брюсова: «Отказ написать стихами законы показывает, что Солон живо чувствовал сущность поэзии» (4.22.2 об). У Плутарха меж тем нигде прямо не сказано, что Солон отказался написать стихами законы. Плутарх говорит, что Солон «облекал в стихотворную форму и философские мысли и часто излагал в стихах государственные дела. <…> По некоторым известиям, он попробовал было даже законы издать в виде поэмы» [Плутарх 2001:151].

Очевидная новизна взгляда Брюсова на Солона – попытка систематизации и периодизации его творчества (учитывая фрагментарность исследуемого материала, задача весьма смелая). Периодизация поэзии Солона по Брюсову выглядит примерно следующим образом:

до вступления Солона на политическую арену
от Саламина до архонства-законодательства
время законодательства
период путешествий Солона
возвращение в Афины, охваченные смутой
жизнь при тирании Писистрата

Согласно хронологической периодизации поэзии, соответствующим образом, «хронологично», выстраиваются у Брюсова и жизнь Солона, и историческая канва, на фоне которой существовали его жизнь и его поэзия.

Непоследовательность и фрагментарность, вообще присущие плутарховым «Жизнеописаниям» (а в случае Солона особенно естественные: эпоха, отстоящая от Плутарха на целых семь веков, вряд ли могла быть достаточно чётко реконструирована) вызывают у Брюсова раздражение, неприятие и, в конце концов, побуждают к действию. Вот пример текстологического исправления, вносимого Брюсовым в текст Плутарха:

«Рассказ Плутарха о борьбе за Саламин и вообще о событиях того времени довольно запутан. События идут у него в таком порядке: возвращение Саламина, священная война и изгнание алкмеонидов, результатом которого является вторичный захват Саламина мегарцами, о новом же возвращении уже не говорится.

Поэтому я предлагаю следующие перемены в тексте плутарховского Солона. После VII гл., заканчивающей обширное отступление, читать гл. XII. <…> После XII гл. читать IX и т.д. до XI, XIII etc, что будет вполне естественно, п.ч. XII гл. говорит о захвате Саламина Мегарою, а IX о возвращении его Солоном.

Этот порядок потребует только одной поправки в тексте. В середине XII главы, где читается Σαλαμῖνος ἐξέπεσον αὖθις (греч. – *Вновь были изгнаны из Саламина* – А.Р.), придется выкинуть это αὖθις (греч. – *Вновь* – А.Р.), видимо вставленное позднее ради того недоумения, которое возбуждалось обычным текстом; это подтверждается и необычным местом слова αὖθις в предложении. При этом изменении события примут следующий порядок…» (4.22.6-7).

Оценивать брюсовскую редактуру с точки зрения её научной состоятельности, разумеется, не имеет смысла (Плутарх остался Плутархом); идея подобных перестановок говорит нам в первую очередь о Брюсове, не сумевшем (или не пожелавшем) принять законы, по которым строятся плутарховы «Жизнеописания». И пусть результат этой беспрецедентной «рокировки» не имеет отношения к реальности, важен изначальный посыл: студент-второкурсник, вообразив себя учёным-античником, с дерзостью, подкрепляемой общим гиперкритицизмом века, чувствует себя вправе подобным образом обращаться с текстом античного автора.

Однако «учебность», естественным образом присутствующая в студенческой работе, далеко не исчерпывает её сущности. Поэт Брюсов и в этом тексте прежде всего поэт. И разговор его о Солоне – это разговор поэта о поэте (причём поэта зрелого, уверенного в себе и в своих собственных представлениях о поэзии): «Судьба Солона изменялась; он то возносился на высоту, то падал, но всегда оставался другом муз, общение с

которыми называл одною из трех радостей человека. Что бы ни случилось с ним в жизни, принимается ли он за важный труд, слышит ли осуждение себе, видит ли новые страны, – на все отзывается его лира. Ей он посвящает свои заветные думы. Только истинный поэт мог написать такие стихи…» (4.22.2)

Брюсов легко обобщает, часто уходя от поэзии Солона к более общим рассуждениям о поэзии как таковой. Например: «Ни один поэт не избежал подражательности в начале своей деятельности…» (4.22.3об-4). Или: «Когда поэт долгое время не видался со своей музой, ласки ее на свидании бывают вдвое более страстными» (4.22.14об). Или: «Лирика старости всегда представляет одни <и> те же недостатки – у Фета, как у Горация; она может быть очаровательна, пластична, но всегда несколько распущенна (имеется в виду не безнравственность почтенного возраста, а неряшливость стихотворной формы – А.Р.)» (4.22.19). Возникает ощущение, что речь в сочинении Брюсова идет о поэте-современнике. Прошедших со времён Солона двух с половиной тысячелетий не существует; Солон попадает в один ряд с поэтами, о которых Брюсов размышляет и пишет в то время: Верленом, Францем Эверсом, Бальмонтом.

Ранние опыты Солона-поэта подвергаются строгой оценке Брюсова-критика. «Самое характерное отличие этих произведений Солона от позднейших, – пишет Брюсов, – состоит в полной отчужденности их от жизни, тогда как впоследствии Солон является весьма субъективным поэтом. Лирику Солон превращает в какое-то эпическое повествование или рассуждение. Кроме того эти стихи страдают недостаточностью образности, вообще часто представляют довольно прозаическое развитие избранной мысли» (4.22.4).

В подтверждение Брюсов приводит следующие стихи:

πολλοὶ γὰρ πλουτεῦσι κακοί, ἀγαθοὶ δὲ πένονται…

[Iambi et elegi 1972. Solon. Fr. 15.1.]

У Брюсова цитата обрывается. Приведем фрагмент (в переводе Б.Фонкича) полностью:

Многие низкие люди богаты, а добрый беднеет;
Мы же не будем менять доблесть на денег мешок;
Ведь добродетель всегда у нас остается, а деньги

Этот сегодня имел, завтра получит другой.

[Плутарх 2001:150]

…χρήματα δ' ἰμείρω μὲν ἔχειν, ἀδίκως δὲ πεπᾶσθαι
οὐκ ἐθέλω <…>

[Iambi et elegi 1972. Solon. Fr. 13.7-8.]

(Быть я богатым хочу, но нечестно владеть не желаю / Этим богатством <...>) [Плутарх 2001:150].

И вот приговор Брюсова: «Что это такое, если не проза?» (4.22.4об). Судя Солона за «прозаичность» его поэзии, Брюсов как будто забывает, что прозы (как особой разновидности словесного искусства) в то время ещё не существовало, изначально отвергая мысль о том, что солоновская «рассудительность», столь им порицаемая, в эпоху Солона могла, наоборот, быть свежим и новым словом. Подход Брюсова в данном случае *внеисторичен*. Между тем та же самая мысль могла быть высказана вполне исторически обоснованно и даже была высказана, например, в известном учебнике Д.Магаффи «История классического периода греческой литературы», который Брюсов вполне мог читать. Магаффи говорит о Солоне: «Поэзию он избирает как единственный известный в его дни способ выражения мысли, но говорит стихами то, что в последующее время было бы сказано прозою» [Магаффи 1882:160].

Характерная черта брюсовских рассуждений о поэзии Солона – особое внимание к форме стиха. И здесь Брюсов строг. Ранняя лирика Солона, «с ещё не совершенной формой» и его поздняя, «распущенная» лирика критикуются (в противовес лирике зрелой) за некстати попадающиеся рифмы, созвучия, зияния. Зрелая, напротив, оценивается по достоинству: «Солон выказал большое умение владеть ямбом» (4.22.15); «Три отрывка <…> написаны прекрасными трохеями» (4.22.16об); «Солон очень удачно пользуется заменой амфибрахием» (4.22.16об).

Более того, «качество» стиха – один из показателей, согласно которым Брюсов выстраивает хронологию творчества Солона: «Ко времени же путешествия относятся и три стиха, ошибочно <sic!> приводимые Плутархом (Pl. XXXI) как произведения самых последних лет жизни Солона. <…> Самый стих, насколько о нем можно говорить при 3 ст., – ближе к лучшим созданиям

Солона, чем к его более поздней, несколько небрежной лирике» (4.22.17об-18).

Так поэт-критик перебивает (и вытесняет) студента-начинающего учёного. Однако в «Сочинении» нашлось место и для третьего Брюсова – Брюсова-беллетриста, для которого исторические сведения, почерпнутые у того или иного автора, лишь средство для художественно-психологической реконструкции. Таков следующий отрывок: «Дивная панорама Эгейского моря развернулась перед Солоном, забытые впечатления хлынули в душу; вспомнились те дни, когда вдалеке от политической арены он, простой моряк-поэт, бороздил это же море на своем корабле и ночью под говор струй слагал свои юношеские элегии. Какими чуждыми показались ему теперь эти последние 15 лет, эта жизнь политического деятеля, эти не достойные дружбы друзья и враги, не стоящие ненависти…» (4.22.16)

Солон у нас на глазах из поэта, отдавшего труд свой на суд строгого и непредвзятого критика, превращается в героя сентиментального романа: «Представьте себе мудреца, отстаивавшего права народа "как волк среди собак" и наконец вынесшего из борьбы свои скрижали народу, которые давали то, "о чем толпа не смела и грезить", и потом представьте это всеобщее порицание, недоброжелательство, насмешки даже близких – и тогда вы поймете, что́ чувствовал Солон. Никто не упрекнет его в честолюбии или жажде поклонения**,** но, как человек, он был глубоко оскорблен и обманут» (4.22.14 об).

Здесь надо отметить, что неполнота (и недостоверность) биографических сведений, как и фрагментарность сохранившейся поэзии Солона, открывают для Брюсова-романиста дополнительные возможности. Это хорошо видно на примере элегии «Саламин». Из 100 стихов «Саламина» до наших дней дошло всего три разрозненных отрывка (в сумме 8 стихов):

С вестью я прибыл сюда от желанного всем Саламина,
Стройную песню сложив, здесь, вместо речи, спою
[Плутарх. Солон. VIII:155]

Лучше бы мне позабыть об Афинах, оставить отчизну,
Лучше бы родиной мне звать Фолегандр и Сикинн,
Чтобы за мною вослед худая молва не летела:

Вот из Аттики трус, вот саламинский беглец!

На Саламин! Поспешим и сразимся за остров желанный,
Чтобы с отчизны стряхнуть горький и тяжкий позор.

[Диоген 1979:77]

Беря за основу эти 8 стихов, Брюсов решается восстановить содержание «Саламина». Получается необычайно красивый сюжет, в котором слова Солона, сохранившиеся в элегии, перемежаются словами, которые Брюсов Солону приписывает: «Называя себя вестником с Саламина <…>, поэт рисует как очевидец этот прекрасный ионический остров и власть дорического племени над ним. Солон говорит о тех чувствах, которые испытывал он, бродя по полям Саламина, где пасутся тучные <…> кони и тяжелые быки, теперь принадлежащие какому-нибудь мегарцу или афинскому изгнаннику. "Сжалось у меня в груди могучее сердце, восклицал, вероятно <sic!>, поэт, не хотела душа видеть свет солнца. Я предпочел бы быть сыном самого несчастного острова, чем Афин. Скоро, очень скоро будут и на меня указывать пальцами, говоря "вот один из тех афинян, которые предали Саламин". И тотчас же, подавив сограждан сознанием их позора, Солон вновь переходил к могучему воззванию. "Нет! Не будет этого! Скорей к Саламину! Постоим за этот прекрасный остров! Сбросим с себя ярмо стыда!"» (4.22.8 об-9 об).

Возможность заглянуть в творческую лабораторию художника, в его мастерскую предоставляют нам рабочие тетради Брюсова. Здесь, в одном ряду с подготовительными материалами к сочинению, планами и конспектами, находим, к примеру, вполне законченное стихотворение, которое приводим ниже, соблюдая авторскую пуктуацию:

По волнам Эгейского моря
С волною лазурною споря
Скользит золотая ладья –
И плещет сердито и строго
Свободной соленой дорогой
В корму голубая струя
Но ропоту струй он не внемлет
Он взором волн<у> не объемлет

Не смотрит в лазурную даль
И тихо в душе беспокойной
Под говор сердитый и стройный
Встает об отчизне печаль...
(2.16.68)

Нельзя точно утверждать, что стихотворение посвящено Солону, но нельзя также не отметить очевидную взаимосвязь этих поэтических строк и вышеприведённого брюсовского «Дивная панорама Эгейского моря…»

А в другой рабочей тетради (2.17) Брюсов делает попытку перевода одной из элегий Солона. Причём перевод существует в двух видах: на лл.56-55 даётся прозаический перевод двух отрывков элегии, по-видимому, вспомогательный по отношению к брюсовскому сочинению (поскольку оба эти отрывка в сочинении упоминаются), а рядом (на л.54) перевод, который уже нельзя воспринимать как чисто вспомогательный, поскольку он – а) стихотворный, б) охватывает всю солоновскую элегию – 39 стихов. Начинается брюсовский перевод так:

Наш город никогда не погибнет ни по воле Зевеса
Ни разрушенный иными бессмертными
Ибо его вечно старательно охраняет
Простерши руки Афина
(2.17. Л. 54 об).

При сравнении с русским переводом [Демосфен. Речи. Т.3. М., 1996. С.378.] можно отметить, что в переводе не соблюдены традиционные эквиваленты греческого метра, местами он не отделан, небрежен, последние пять стихов элегии почти не переведены. Перевод явно черновой, и был ли он когда-либо «перебелён» – нам неизвестно. Но качество перевода, в данном случае, не главное. Важна сама потребность Брюсова изложить Солона стихами.

Студенческая работа Брюсова была завершена, но интерес к личности Солона у него сохраняется. Внимание Брюсова привлекает поэма Солона «Атлантида», от которой, как известно, не сохранилось ни единой строки (по Плутарху, «у Солона не хватило сил довести [её] до конца). 14 июня 1895 года (через 8 месяцев после окончания работы над «Солоном») Брюсов пишет

Перцову: «Уже очень давно я ничего не писал, т.е. не писал на бумаге, хотя в голове обработал гекзаметром целую эпопею "Атлантида", ту самую, которая не удалась Солону и Платону» [Брюсов 2002:27].

Брюсовская эпопея, так же, как и солоновская, осталась ненаписанной. Но сама Атлантида продолжала интересовать Брюсова на протяжении всей своей жизни, причём как с художественой, так и с научной точки зрения. Им написаны стихотворения, специально посвящённые Атлантиде, мотив Атлантиды встречается во многих его текстах, в том числе и в историческом очерке «Учители учителей» [Брюсов 1973:380]. Отдельные фрагменты стихотворений, посвященные Атлантиде, М.В.Васильев и Р.Л.Щербаков датируют 1895 годом [Брюсов 1976:42-43].

Таким образом, интерес Брюсова-студента к Солону не прошел бесследно для всего брюсовского творчества.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аристотель. Афинская полития // Аристотель. Политика. Афинская полития. М., 1997.
2. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.II, III, VII. М., 1973-1975.
3. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
4. Демосфен. О преступном посольстве // Демосфен. Речи. Т.III. М., 1996.
5. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов. М., 1979.
6. Магаффи Дж.П. История классического периода греческой литературы. Т.I. Поэзия. М., 1882.
7. Письма В.Я. Брюсова к П.П.Перцову. (1894-1896 гг.). К истории раннего русского символизма. М., 1927.
8. Плутарх. Солон и Попликола // Плутарх. Сравнительные жизнеописания. В 3 т. Т.I. М., 2001.
9. Iambi et elegi graeci ante Alexandrum cantati. Edidit M.L. West. Oxford, 1972.

ДАНИЕЛЯН Э.С.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова

В.Я.БРЮСОВ И КИНЕМАТОГРАФ

Отличительная черта Брюсова – человека и писателя – стремление к новизне, что приводило иногда к экспериментальному характеру некоторых его произведений. В брюсоведении экспериментальный характер его поэзии отмечал Д.Е.Максимов, многообразие жанровых форм в его прозе фиксировал В.Молодяков, исследование О.К.Страшковой озаглавлено «Брюсов – драматург-экспериментатор». Отличительная черта выдающейся личности Брюсова – желание освоить все новые и новые виды литературной деятельности – подтолкнула его к написанию киносценариев. Он одним из первых приветствовал возникновение кинематографа и сейчас же решил опробовать свои силы в кино. К сожалению, созданные им киносценарии остались неопубликованными и не реализованными, они находятся в РГБ в фонде Брюсова.

Но, прежде чем охарактеризовать написанные поэтом киносценарии, нам кажется важным отметить особенности творческого метода Брюсова, который Д.Е.Максимов определяет как «экстенсивный» [Максимов 1969:137], что, на наш взгляд, удивительно соответствует приемам, используемым в кино. Для кинорежиссера каждый из кадров фильма служит той же цели, что слово для поэта – монтажные фразы и сцены, эпизоды. Фильм строят так, что слово «оживает» при помощи искусства кино. Монтаж – творческое орудие, силой которого отдельные кадры организуются в общую кинематографическую форму. Важную роль в монтаже кинофильма играет *ритм* [Колобаева 2000:125], такую же роль он играет в художественном произведении.

Вышеназванные приемы присущи лирике Брюсова – особенно монтаж, во многих произведениях мы видим, как быстро сменяются «кадры». Монтаж стал одним из важнейших принципов поэтики различных искусств первой половины XX в. Но, если «монтаж» в широком смысле существовал всегда, то

одна эпоха отличается от другой степенью доминирования «монтажности», стремлением показать крупным планом функцию отдельных деталей. В художественных произведениях начала XX в. культурные традиции разных народов, воплощенные в мифологических и эстетических символах, монтажно сопоставлены. Брюсову принадлежит заслуга в освоении новой формы художественного времени в русской поэзии, т.е. синтезирование времен по принципу соединения, стягивания противоположностей, при котором в образах сращиваются реально несоединимые, временные плоскости – давно прошедшее и будущее, позавчерашний день и «неведомое» завтра. У Брюсова присутствует определенное понимание связей исторических эпох в концепции единства культур. «Поэтические страсти» лирического героя Брюсова иногда тяжеловесны, картинны, нередко декоративны, даже образы природы часто представлены, как в кадрах кино:

Море – как будто литое
Зеркало ясных небес.
Т.I. С.169.

Стихия у него словно отлита в твердые формы металла или высечена из мрамора. Брюсов стремился как бы собрать человека из всех времен, восстановить и возвысить крупную творческую личность [Колобаева 2000:126]. Некоторые стихотворения можно прямо представить как кадры в кино; ведь поэт очень часто использует прием контраста:

Так близко Невский, – возгласы трамваев,
Гудки авто, гул тысяч голосов…
Так странно; там – кафе, улыбки, лица…
Здесь – тишь, вода и отраженный свет.
Все вобрала в водоворот столица,
На все вопросы принесла ответ.
Т.II. С.167.

Брюсов угадал и остро почувствовал красоту будущего, размах научно-технической культуры XX века, он создал оды городам мира – это не просто зарисовки, а как бы показ через камеру: это Венеция, это памятник «Лев Святого Марка», все «ожившие» портреты городов можно показывать в фильмах.

«Киногеничностью» отличается и его проза: рассказ «В зеркале» может быть рассмотрен как смена отдельных кадров: женщина – зеркало – женщина в зеркале, борьба двух образов. Созданные Брюсовым футурологические образы в настоящее время настойчиво воплощаются в кино. Знаменитая поэма «Конь блед» – это сценарий для изображения сцен из Апокалипсиса в наши дни. Как известно, Брюсов пытался предвосхитить будущее, создать книгу «Planetaria», в которой нет никаких предметов из настоящего и прошлого, только вещи и идеи будущего.

Многие его стихотворения или лирические поэмы построены на контрасте, который присущ кинематографическим произведениям. Поэма «Слава толпе» использует резкий контраст: слава городу, который построен человеком – и это же место, которое становится тюрьмой для человека. Поэма отличается резкими перепадами, которые передают темп жизни современного города, это отдельные сцены, быстро сменяющие друг друга. В поэме три части, в каждой из которых большую роль играет толпа – вначале толпа людей инертна, она «городом взята в плен», во второй части темп убыстряется, «толпа» движется «с ропотом, с топотом», в конце поэмы поэт изобразил «мятеж» озлобленной толпы. Эта поэма созвучна реалистическим итальянским фильмам 1960-х годов, в которых большую роль играла толпа и диалектика ее движения.

Термины, присущие кинематографу, Брюсов использует и в текстах и в названиях своих произведений; одно из них – «Мировой кинематограф» («Последние мечты») – это целый ряд картин, описывающих жизнь многих стран и народов: Вавилон, Македония, Древний Рим, варвары, арабы… Но из «глухих крушений» выходит строй народов – «армяне, эллины, германцы, финны».

Поступательное развитие человечества и преемственность культур отражены в венке сонетов «Светоч мысли» (1918): Атлантида, Халдея, Египет, Эллада, Эллинизм и Рим, Римская империя, Переселение народов, Средние века, Возрождение, Реформация, Революция, Наполеон, Девятнадцатый век, Мировая война XX века, Заключение.

Как отмечает И.М.Брюсова, в последние годы жизни Брюсовым была задумана книга исторических рассказов,

изображающих жизнь разных народов: «Кинематограф столетий», «В подзорную трубу веков», «Фильмы веков». Все эти рассказы написаны, как сценарии для кино, основаны на достоверных фактах, на четвертой странице представлены «66 картинок из жизни народов различных времен и стран», в список включены: Атлантида, Яфетидское царство (Урарту), Эллада, Рим, Армения и др. [Брюсова 1934:4-5].

В 1918-1920 гг. Брюсовым написаны несколько киносценариев оставшиеся неопубликованными: «Родине в жертву любовь» (по итальянской новелле XVI века), «Атрей Мстящий», «Карма» (Перемены судьбы), «День страшного суда». К сожалению, «Дневники» Брюсова опубликованы не полностью, и по этим записям мы не можем судить, насколько часто он посещал кинематограф. Но в некоторых заметках и письмах мы находим отклики на это новое явление в искусстве; так в письме из Парижа (13 окт. 1909) к Жанне Матвеевне он пишет: «Был затем в кинематографе и смотрел полеты авиаторов. Увижу ли это в действительности – не знаю» [Брюсов 1909:13].

Брюсов в предисловии к книге «Неизданная проза» очень точно определяет задачи предполагаемого издания: «Моей задачей было достичь, чтобы каждая фигура, каждое описанное событие, все изображенные местности или здания вставали перед читателем не только движущимися, как в киноматографе, но и красочными, как на полотне художника» [Брюсов 1934:5].

Прежде чем мы обратимся к характеристике работы Брюсова в кино, считаем необходимым сказать несколько слов о специфике зарождения «синема» в России. В России первые постоянные кинотеатры появились в 1903-1904 годах, а с 1907 года делаются попытки создания русских фильмов. До революции 1917 года в России было произведено около двух тысяч картин, но это были очень короткие ленты, а театральные актеры долго не знали, как играть в кино. Не все представители русского искусства сразу восприняли кинематограф. Интерес к кино как явлению городской культуры проявился у Блока, Белого, Брюсова и др. Горький оставил записи о своем первом впечатлении о кино: «неестественно однотонная жизнь без красок, без звуков, но полная движения» [Горький 1953:244], позднее Горький написал

интересные сценарии для кино; один из них – «На дне» – это не перенесение пьесы на экран, а новеллы о том, как люди опустились на дно жизни. В дневниках А.Блока много записей о том, что он часто ходил в кино и полюбил его «домашней любовью». Л.Толстой вначале отрицает синематограф, потом считает, что надо создавать русское кино. Очень резко о кино пишет Вл.Ходасевич даже в 1927 году: это антиискусство, это отдых, это несчастье, проистекающее из причин социального характера. Кино и спорт – формы примитивного зрелища [Ходасевич 1989:87].

В театральных кругах очень долго противопоставлялись театр и кино, в 1914 г. в Петербурге в зале Калашниковской биржи был проведен диспут «Кинематограф и театр». В этот период Вс. Мейерхольд резко выступал против кино, сближая его с балаганом, пантомимой. Очень долго на разных уровнях дискутировался вопрос о том, может ли кино заменить театр. Кинематограф в России быстро приобрел документальный характер.

Брюсов неоднократно подчеркивал, что на рубеже веков ритм жизни изменился. «Даже телефон, автомобиль и *кинематограф* (курсив наш – Э.Д.) только за последние десятилетия окончательно вошли в обиход жизни, стали подлинной ее плотью и кровью. Только в эпоху войны (1914 г.) стало жизненным явлением радио», – пишет он в 1921 году в статье «Смысл современной поэзии».

Характерно, что в своих очерках и корреспонденциях Брюсов отмечает работу кинооператоров. В очерке «На похоронах Толстого» он фиксирует внимание на киносъемках: «Над головами толпы вырастают аппараты синематографистов <…> только щелкают затворы кодаков и медленно вертится ручка синематографических аппаратов». Брюсова скорее раздражает работа синематографистов «в торжественную минуту похорон», но он понимает важность этой работы: «Завтра этот миг будет повторен перед глазами всех запоздавших, всех, кто не мог здесь присутствовать» [Брюсов 1913:12].

В первые годы XX века в России возникает несколько фирм, особую роль играет киноателье А.А.Хонжонкова, который объявлял конкурсы на киносценарии, приглашал театральных

режиссеров и актеров в свою фирму. Наиболее известным кинорежиссером в дореволюционные годы был Евгений Бауэр, театральный художник. Хонжонков заключал договора с писателями, которые не всегда давали разрешение на экранизацию своих произведений. Ранние русские фильмы часто создавались на исторические темы, из жанров чаще всего использовались драма, трагедия; метод был театрально-иллюстративный, нередко экранизировались фрагменты спектаклей, создавались и оригинальные сценарии – чаще уголовно-приключенческого характера.

В 1914 году состоялся дебют Брюсова в кино, по специально написанному им сценарию Евг.Бауэр поставил фильм «Жизнь в смерти». Герой картины – доктор Ренэ убивает любимую женщину для того, чтобы сохранить нетленной ее красоту. Он бальзамирует труп и, поместив его в склеп, ходит туда как на свидания. Роль в фильме «Жизнь в смерти» проникнута романтикой и болезненной психологией. Известный артист Иван Мозжухин в этой роли плакал над трупом любимой женщины настоящими слезами, после чего появилось известное выражение «мозжухинские слезы». Образы, созданные Мозжухиным у Бауэра, положили начало царившим на экране до революции 1917 г. (Бауэр умер в 1917г.) образам, проникнутым безысходностью, безнадежностью. В этой картине отразились характерные особенности дореволюционного кино – остросюжетность и непоследовательность в изложении событий.

Февральская революция внесла мало нового, появились новые декадентские салонно-психологические драмы, изображался выдуманный мир. После событий октября 1917 года произошел обвал кинопромышленности в России, многие ателье были закрыты, дореволюционные фильмы утеряны, многое вывезено за границу, даже фильмы «Русской золотой серии». В дореволюционной России издавалось более 20 журналов о кино.

В мае 1918 года кино перешло в ведение Наркомпроса, для подготовки сценариев создаются литературно-художественные отделы, привлекаются писатели. В 1918 году вновь начала работать кинематографическая фирма «Русь», театральный режиссер А.А.Санин обратился к группе писателей с просьбой

написать сценарии. Известно опубликованное письмо к В.Я.Брюсову (15 окт. 1918 г.): «Глубокоуважаемый Валерий Яковлевич! Литературно-художественный отдел кино-издательства «Русь» обращается к Вам с предложением написать для него сценарий. Киноиздательство «Русь» обладает всеми необходимыми средствами, чтобы давать большие художественные постановки. От Вас желателен сценарий для артистки Государственного Малого Театра О.В.Гзовской и артиста МХАТ В.И.Качалова. Если предложение Вас заинтересует, то заблаговолите сообщить – когда можно к Вам заехать для подробных переговоров. К Вам заедут или режиссер Художественного театра Александр Акимович Санин или я, заведующий отделом, всегда готовый к услугам Федор Александрович Оцеп» [Оцеп 1989:153].

Брюсов откликнулся и написал сценарий «Родине в жертву любовь» («Итальянская трагедия начала XVI века») – ГБЛ. Ф.386, 30, 21. Сценарий не был принят, в своих воспоминаниях В.И.Качалов так объясняет причины отказа в принятии брюсовского сценария: «Мы очень рассчитывали на этот сценарий, но нас ожидало разочарование. Брюсов принес произведение на материале итальянского ренессанса. Ни у меня, ни у коллектива не было желания работать на этом материале, и знакомство с кино на этот раз не состоялось» [Качалов В. 1948:269]. Хотя письма были разосланы многим писателям, но совместная работа не состоялась: сценарий Брюсова не был принят, Ремизов текста не дал, А.Блок ответил отказом.

Наиболее законченным из написанных в 1918-1920 годах сценариев Брюсова был сценарий «Карма» (Перемены судьбы), который Московский кинокомитет приобрел для постановки; 29 июня 1918 года с автором был заключен договор, но фильм не был поставлен.

В 1918 году в сценарном отделе Московского комитета активное участие принимали В.Брюсов и А.Серафимович. Брюсов редактировал в Кинокомитете два сценария: «Восстание» (автор В.Добровольский) и «Мать» по роману Горького (автор М.Ступинин). Оба фильма поставил режиссер А.Разумный. Брюсов принимал активное участие в работе Кинокомитета, при обсуждении сценариев звучали его дельные замечания,

демонстрирующие его эрудицию во многих областях. Так, в воспоминаниях А.Вознесенского зафиксированы замечания поэта при обсуждении сценария Вознесенского по роману Джованьоли «Спартак». Брюсов – ученый-историк, специально занимавшийся исследованиями в области античного Рима, заметил, что в римских зданиях не было окон, и собирался «проверить свои знания по оригиналу». А.Вознесенский в своих воспоминаниях отмечает требовательность Брюсова при наборе желающих поступить в киногруппу; его дисциплинированность во время работы в Кинокомитете, хотя в тот период поэт был обременен множеством должностей. А.Вознесенский приводит мнение поэта о том, что во многих неурядицах виновата «наша недисциплинированность. Мы еще не научились работать. Оттого у нас мало и хороших чиновников и хороших поэтов» [Вознесенский А. 1968:93-97]

То, что Брюсов создатель ВЛХИ – непреложный факт, но то, что он первым осознал необходимость создания вуза по подготовке кадров для кинематографии малоизвестно. ВГИК основан в 1919 году, он возник на основе перевода техникума по кинематографии на положение вуза. Ходатайство подписано В.Брюсовым (оно хранится в Центральном гос. Архиве РСФСР). Поэт работал в то время в Наркомпросе зав. отделом художественного образования; хорошо знал и высоко оценил работу техникума. Брюсов в ходатайстве настойчиво проводит мысль о том, что новому искусству крайне необходим свой вуз, готовящий специалистов высшей квалификации: «Огромное, ныне общепринятое значение кинематографии как особого рода искусства и как могущественное средство для пропаганды и агитации требует существования в РСФСР высшего учебного заведения по кинематографии» [Мартыненко 1968:7].

В Кинокомитете продолжались обсуждения сценариев и объявлялись конкурсы. В одном из таких конкурсов приняла участие Мариэтта Шагинян, но ее сценарий был отвергнут, о чем ей объявил Брюсов, что отмечено в ее «Дневнике» [Шагинян 1932:35].

Последнее лето своей жизни Брюсов провел в Коктебеле, на даче у Волошина, где участвовал в «живом кино», устроенном

С.Шервинским. Ставились комические пародии на авантюрные фильмы, а Брюсов исполнял роль офицера французской службы. Одним из его партнеров был А.Белый, оба поэта с увлечением выступали на столь необычном для себя поприще. [Гроссман 1928:295] Эту черту Брюсова – стремление к театральности, желание играть разные роли – отмечают многие исследователи его творчества. Брюсов оставил немало свидетельств своего актерства в жизни, зафиксированные в «Дневнике», письмах, выступлениях. Современники Брюсова в своих воспоминаниях не раз подчеркивали театральность его облика и поведения, отмечали метаморфозы в его облике и в его ориентации на новые виды искусств.

Сценарии написаны Брюсовым с полным пониманием специфики кинематографического видения, что отражалось в характерах героев, мотивации их поступков, в особом построении этих произведений. Некоторые из русских писателей пробовали писать сценарии для кино, чаще это были не оригинальные сюжеты, а переложения известных произведений (так, драма Пушкина «Борис Годунов» легла в основу четырех вариантов сценариев, написанных З.Гиппиус и Д.Мережковским), но из таких переложений чаще получались просто пьесы, состоящие из отдельных сцен. А.Белый неоднократно переделывал свой роман «Петербург» и для театра, и для кино. В киносценарий «Петербург» Белый ввел новых персонажей – реальных исторических лиц – Н.Романова, Витте, Дурново, внес изменения в фабулу, осложнив ее любовной интригой, которой в романе не было. Но по разным причинам фильм не был снят. [Шулова 2003:238]

Тематика брюсовских сценариев также не связана с современностью, хотя он считал, что на материале «загадочно былых времен» можно ставить и решать проблемы, созвучные началу XX века, так как «синематограф должен не проповедать, не просвещать, а лишь показать «правду жизни».

Некоторые из сценариев не доведены до конца – «Атрей Мстящий» (Трагедия для синематографа) в фонде Брюсова в рукописном отделе представлена лишь 3 листами, включающими «Объяснительную записку» и перечень действующих лиц. Более

подробный сценарий «День Страшного Суда – фоно-кинематографический фильм» (7 стр. в фонде Брюсова). Он написан, в значительной мере по нормам, соответствующим кинофильму. Текст поделен на отдельные сцены, каждая из которых имеет свой заголовок – «На улице», «На перекрестке», «В студии художника», «В монастыре» и т.д. Но это тоже отдельные сцены, нет одного ведущего героя, хотя общая идея произведения просматривается отчетливо – реакция представителей разных слоев населения на сообщение о наступившем дне Страшного суда. Сценарий с занимательной интригой, быстро сменяющимися сюжетными положениями и убедительным мотивированным поведением отдельных персонажей, к сожалению, не закончен, обрывается на 10-ой сцене – «В монастыре». Но уже первая сцена доказывает, что Брюсов отчетливо понимает специфику «текстов» для кино: «Столичная площадь запружена толпой. Гул голосов. Внезапные выкрики. Плачут. Молчат. Где-то произносят не то речь, не то проповедь. Пятый час утра». Не все понимают, что происходит и только простая баба в ужасе кричит: «Светопреставление, батюшка, видать светопреставление!»

Некоторые сцены решены в традициях русской литературы, особенно саркастически в сцене представлен образ барина, который не хочет понять, что происходит что-то страшное:

Лакей: Барин! Барин! Проснитесь!

Барин: Дурак! Пошел к черту. Я не велел тебе будить меня.

Лакей: Вставайте, барин, важное дело.

Барин: Какое к черту дело! Если знаешь, я недавно-то лег.

Лакей: Светопреставление, барин, Страшный суд, точно.

Барин: Что за вздор!

Лакей: …первый ангел уже протрубил.

Барин: Разбуди, когда будет трубить седьмой (засыпает).

В начале XX века еще не были сформулированы требования к сценариям, книга В.Шкловского «Как писать сценарии» была издана лишь в 1931 году.

В последние десятилетия были экранизированы некоторые произведения Брюсова. Сценарий фильма «Жажда страсти» (1990) собран из отдельных рассказов Брюсова, в основном

использован сюжет его повести «Последние страницы из дневника женщины». На появление фильма откликнулись рецензиями центральные издания российских средств массовой информации – «Вечерняя Москва» (1990, N140), «Московский комсомолец» (1991, 23 мая), «Советская культура» (1991, 6 июля), «Неделя» (1991, N29).

В них отмечались слабые стороны сценария, плохая игра артистов, неверная трактовка брюсовских образов. На театральной сцене до сегодняшнего дня нет ни одной достойной постановки оригинальных брюсовских пьес. Хотя поэт стоял у колыбели «десятой музы», как часто называют кино, но нет ни одного кинофильма, снятого по его сценарию, нет и адекватных представлений брюсовских произведений в кинематографе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Письма И.Брюсовой. 1909 // РО РГБ. Фонд Брюсова. 356. – 142 – 13.
2. Брюсов В. Неизданная проза. М., 1934.
3. Брюсов В. На похоронах Толстого // Брюсов В. За моим окном. М., 1913.
4. Брюсова И.М. От редактора // Брюсов В. Неизданная проза. М., 1934.
5. Вознесенский А. Встречи с Брюсовым // Из истории кино. Вып. 7. М., 1968.
6. Горький М. Собр. соч.: В 30 т. Т. 23. М., 1953.
7. Гроссман Л. Последний отдых Брюсова // Гроссман Л. Собр. соч. Т.4. М., 1928.
8. Качалов В. Чуткий художник // Яков Протазанов. М., 1948.
9. Колобаева Л.А. Русский символизм. М.,2000.
10. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969.
11. Мартыненко Ю. Валерий Брюсов: «Огромное значение кинематографии» // Лит. газета. 1968. N50. 11 дек.
12. Оцеп Ф. Письмо В.Брюсову // Киносценарии. 1989. N2. Ходасевич Вл. История с «синема» // Киноведческие записки. 1989. N3. Републикация.
13. Шагинян М. Дневник. Л., 1932.
14. Шулова Я. «Петербург» и «Петербурги» А.Белого // Нева. 2003. N8. С.237-243.

ШИПУНОВА Н.Ф.
Москва

БАСНЯ ДОСТОЕВСКОГО «ЛЕВ И СВИНЬЯ» В ПОЭТИЧЕСКОМ ПЕРЕСКАЗЕ В.БРЮСОВА

...Но виденья старых басен
Возмущают слабый дух.
В.Я. Брюсов.

В начале XX века художники, философы, критики самых разных направлений обращались к творчеству Достоевского, обнаруживая в его наследии, его слове ведущие положения для обоснования своих воззрений. «Уже стал неоспоримою истиною тот факт, что Достоевский весь воплотился в современности, что он стал вдохновением и отправной точкой почти всех наших писателей, поэтов, философов, что современное религиозное сознание все целиком вышло из Достоевского, что творчество нынешнего времени буквально живет им, лишь видоизменяя и преображая его мысли, его откровенья, его бездонную и вечную глубину» [Закржевский 1912:2]. Художники новой эпохи не только активно осваивают наследие Достоевского, но и, отталкиваясь от сюжетов и образов Достоевского, творят свои новые «версии» его повестей и романов, вступают в своеобразный диалог с классиком. Произведения великого романиста дают сильные импульсы к созданию новых текстов и в поэзии. Ярким примером может служить переложение текста Достоевского поэтом-символистом Брюсовым.

В 1916 г. появилось новое произведение Брюсова басня «Лев и свинья». Это поэтический пересказ индийской басни, рассказанной Достоевским на страницах «Дневника писателя» за 1873 г. Басня была о свинье, которая вызвала льва на дуэль, но, струсив, вывалялась в помоях, и лев, не захотев пачкаться, не тронул ее. Так Достоевский аллегорически наметил принципы, которым он будет следовать, и выразил свое отношение к журнальной и газетной полемике. Эта басня не прошла незамеченной. В газете «Голос» (1873, 18 янв., N18) появилась заметка «Литературные и общественные курьезы», в котором

говорилось: «Г-н Достоевский, заразившись атмосферой “Гражданина”, поспешил прежде всего погладить самого себя по голове; затем он обругал не только своих будущих противников, но и антагонистов своего собрата по редакции князя Мещерского. В первом же нумере “Гражданина” за нынышний год новый редактор называет свой роман <…> “Бесы” “капитальным произведением” в русской литературе, своего собрата по „гражданину“, князя Мещерского, иронически обзывает “львом”, а всех других наших публицистов, издевающихся надо “львом”, просто “свиньями”…». Изложив содержание приводимой Достоевским басни, автор фельетона продолжал: «Смысл этой басни, кажется, ясен для каждого. Гордый лев – это не кто иной, как князь Мещерский, а свинья – вся русская литература, вызвавшая доблестного князя на дуэль. Вот что значит меценатство! Едва только князь Мещерский успел выхлопотать для г-на Достоевского редакторство, как г-н Достоевский поспешил отблагодарить патрона публично, величая его львом, а его противников свиньями… К несчастью для князя Мещерского, сам “признательный” редактор не слишком высокого мнения о “Гражданине” и его влиянии на публику. „Я сильно подозреваю, – говорит г-н Достоевский, – что “Гражданину” еще долго придется говорить самому с собою…“. Басню г-на Достоевского мы можем легко объяснить басней дедушки Крылова “Лисица и виноград”. Еще бы всей русской публике и всем литераторам не быть “свиньями”, когда они слышать не хотят пустозвонных проповедей князя Мещерского и вряд ли будут читать бред г-на Достоевского! А уж о вызове на литературную дуэль князя Мещерского никто и не подумает. Не стоит-де он этого!» [Достоевский 1980:418-419].

Ответом Достоевского на это стало «Полписьма одного лица» [Галаган 1978], выступавшего защитником писателя. В начале письма следовал комментарий: «…неужели в слове „свинья“, заключается столь магический и заманчивый смысл, что ты тотчас же и несомненно принимаешь его на свой счет? Я давно уже стал замечать, что в русской литературе это словцо постоянно имеет некоторый особенный и даже как бы мистический смысл. Даже дедушка Крылов, понимая это,

употреблял с особою любовью „свинью“ в своих апологах. Читающий литератор, даже в уединении и про себя, встретившись с словом сим, немедленно вздрагивает и тотчас же начинает задумываться: „Не я ли это? Не про меня ли написано?“ Согласен, что словцо энергическое, но зачем же подразумевать непременно себя и даже себя одного?» [Достоевский 1980:62].

Интересно отметить, что Р.В.Иванов-Разумник в своей журнальной полемике опирается на эту же басню. Оценивая критику В.В.Розанова, он пишет: «Достоевский рассказал как-то басню о льве и свинье – и басня эта всегда невольно приходит на ум, когда сталкиваешься с перлами „полемики“ В.Розанова…<…> Ему мало площадной брани по адресу противников; полемику он понимает, как обливание грязью с головы до ног. И грязь эта настолько специфически-пахучая, что всякий противник немедленно же и с отвращением покидает поле битвы, предоставляя В.Розанову наслаждаться сознанием победы» [Иванов-Разумник 1911:186-187]. Эту басню можно встретить и сейчас, в XXI веке, на интернет-сайтах, например, на интернет-странице Свято-Пантелеймоновского монастыря, что говорит об ее актуальности и в наши дни.

Басня, которая аллегорически передавала отношение порядочного человека к недостойному противнику, привлекла внимание Брюсова. С басенным жанром у поэта были отношения, скорее «семейные», чем «литературные» Известно, что дед Брюсова по материнской линии А.Я.Бакулин в 1864 г. издал свои басни отдельной книжкой под псевдонимом «Басни провинциала». «Дед мой особенно считал себя баснописцем. – вспоминал Брюсов. – Он написал несколько сот, м.б., несколько тысяч басен. Собрание, где они переписаны, разделены на 12 книг, но там их не больше половины» [Брюсов 2002:186]. Примечательно, что бюст Крылова украшал квартиру писателя.

Обращение Брюсова-поэта к жанру басни можно объяснить его интересом к экспериментам в области поэтической формы. Брюсов пробовал свое мастерство в различных поэтических жанрах. Отсылая басню и стихи для публикации, Брюсов признавался А.Измайлову: «Наконец решился послать Вам стихи, но опять надеюсь на Ваше просвещенное внимание: что печатать,

что – нет, ибо все стихотворения не “бесспорны”: 4) “Рыбье празднество” столь не в моем духе, что я и судить не берусь, терпимо ли это. 5) “Басня” – тем более. ..» [Брюсов 1975:613]. Как известно, начиная с середины XIX в. жанр басни встречается все реже, как в России, так и в Европе. Все же Брюсов, следуя за первоисточником, избрал басенную форму, хотя этот древнейший жанр вообще был не характерен для его поэзии.

Думается, что для Брюсова – переводчика, интерпретатора, экспериментатора – басня Достоевского, с одной стороны, оказалась интересной задачей переложения прозаического текста в стихотворную форму. С другой стороны, тема басни, отражающей отношения редактора и читателя, затрагивающая вопросы журнальной полемики, была по духу близка поэту, редактору, издателю, журналисту, лидеру направления, непрестанно ведущему критические бои и отражающему нападки недоброжелателей. Брюсов сам называл себя «журнальным бойцом», журналистом по призванию [Брюсов 2002:107]. «Эта самохарактеристика справедлива в том смысле, что Брюсов уже в это время был не только „просто поэтом“, но и активным литератором в самом широком смысле слова, который внимательно следил за состоянием современной поэзии, прозы и критики…» [Дронов 1972:164]. Брюсов любил вести полемику с собратьями по перу на страницах периодических изданий. С 1899 года поэт был участником, а затем руководителем издательства «Скорпион», в 1899-1902 гг. работал в журнале «Русский архив», в 1904-1908 гг. редактировал журнал «Весы», 1910-1912 гг. заведовал отделом в журнале «Русская мысль».

Надо заметить, что в редакции журнала «Весы» висел портрет Достоевского, и в этом можно усмотреть символ преемственности: Брюсов наследовал литературные и редакционно-издательские традиции великого писателя. Достоевского и Брюсова, писателей разных эпох, характеризует общность принципиальных позиций как журналистов и редакторов, о чем пойдет речь далее. Брюсов следовал примеру Достоевского, открывая в журнале новый раздел. В «Весах» N11 за 1905 г. читаем примечание редакции: «Под заглавием “Вехи” г. Аврелий предполагает вести ежемесячные беседы с читателями

“Весов” по различным вопросам современности» [Редакция. Весы.1905.N11:61]. Статьи Брюсова, публиковавшиеся под рубрикой «Вехи», вызывали в памяти «Дневник писателя» Достоевского. Автор «Бесов» в своем журнале писал о том, что беспокоило и волновало его в русской действительности. «Об чем говорить? – писал он во вступлении «Дневника». – Обо всем, что поразит меня или заставит задуматься» [Достоевский 1980:7].

Обращение к тексту Достоевского было неслучайным. Поэт дал басне вторую жизнь, и в 1916 г. в утреннем выпуске «Биржевых ведомостей» появилось произведение поэта-символиста «Лев и свинья. Басня по Ф.М.Достоевскому», где Достоевский стал и вдохновителем Брюсова, и его «сотворцом». «“Басня” – <…> это дословное переложение Достоевского. Кстати, “личности” в басне нет, никто меня не вызывает к газетному барьеру, – в настоящее время, по крайней мере», – Брюсов писал А.Измайлову [Брюсов 1975:613]. Здесь следует особо отметить, что для Брюсова басня – это именно текст Достоевского, хотя сам писатель отмечал, что она индийская. Текст басни был выделен Брюсовым на странице 168 двумя квадратными скобками в IX томе собрания сочинений Ф.М.Достоевского в личной библиотеке поэта [РГБ. Ф. 389. ед. хр. 228].

Пользуясь терминологией Л.С.Выготского, который, разделив басню на два жанра: *прозаическую* (Эзоп, Г.Э.Лессинг, Л.Н.Толстой) и *поэтическую* (Ж.Лафонтен, И.А.Крылов), лишь последнюю относил к искусству [Выготский 1968], можно сказать, что из «прозаической басни» Достоевского Брюсов создал произведение искусства – басню «поэтическую», подвергнув текст Достоевского композиционной и стилистической обработке.

Брюсов драматизирует завязку, расширяет повествование, добавляя и усиливая психологическую мотивировку действующих лиц. У Достоевского буквально одним предложением сказано, что свинья поспорила со львом и вызвала его на дуэль. Это предложение Достоевского разворачивается Брюсовым в два четверостишия:

Однажды Лев

Свинью обидел,
Да так, что целый лес ее позор увидел.
Придя в великий гнев,
Свинья донельзя расхрабрилась
(Известно, что и гнев порой мутит, как хмель),
За оскорбление отмстить решилась
И вызвала владыку на дуэль.

Т.III. С.357-358.

Развитие действия в переложении также расширено. Брюсов вводит монолог Свиньи: «Ах, братец, вот попала я в беду! Ты знаешь Льва суровый норов!» Этих слов у Достоевского нет. Вместо стада появляется новый персонаж – Боров, который и дает наставления Свинье. Развязка басни отличается от текста Достоевского заменой косвенной речи прямой («Долго еще потом свинья хвалилась, что лев струсил и убежал с поля битвы») прямой: «И долго после свиньи все вопили: “Лев струсил! мы-де победили!”». Такая концовка (с элементом драматургии) явно усиливала кульминацию-развязку произведения.

Герои басни Брюсова пишутся с заглавной буквы, как и принято в жанре басни. Образы животных, созданные Брюсовым, предстают перед читателем более яркими, зримыми. Автор не скупится в описаниях поз, в передаче интонаций своих персонажей, будь то Свинья, Боров, Лев. Льва он рисует спокойным, уверенным, даже хладнокровным, поэтому слово «поморщился», которое есть у Достоевского, Брюсов не использует, воссоздавая образ настоящего царя зверей. «Действительно, во всех случаях, когда в баснях играет роль или просто упоминается лев <...>, – замечает современный исследователь, – он олицетворяет благородство, знатность, великую силу, мощь и никогда не выступает в недостойной его ситуации» [Борецкий 1986:14]. Говоря о стаде свиней, поэт избирает слово «вопили» с его ярко выраженным негативным оттенком.

Брюсов вводит лирические отступления, дополнения и философские размышления, которые углубляют, заостряют внимание читателя. Например, «Известно, что и гнев порой мутит, как хмель»; «Свидетелями беспримерной брани/Был

полон лес и ближний дол»; «Ты знаешь Льва суровый норов». У Достоевского нет таких подробностей, например, нет у него описания того, как Свинья следует совету, избавившему ее от смерти. Брюсов стремится подчеркнуть и усилить конкретные детали: «Помоями вонючими кругом // Вся облепилась до рассвета //И так предстала пред врагом».

Остановимся на таком элементе басни, как мораль. Надо отметить, что мораль сравнивали с душой басни, а сам ее рассказ – с телом. Морального урока как такового у Достоевского не было, он предоставлял читателям, проводя параллель с реальной жизнью, сделать выводы самим. «Вот басня, – писал Достоевский. – Конечно, львов у нас нет, – не по климату, да и слишком величественно. Но поставьте вместо льва порядочного человека, каким каждый обязан быть, и нравоучение выйдет то же самое» [Достоевский 1980:8]. Этот текст Брюсовым даже не упоминался. Мораль поэт «выстраивал» самостоятельно, она вырастает у него из общего контекста журнальной борьбы (в том числе и времен Достоевского) и отражает авторскую позицию:

Так иногда завзятый полемист
К газетному нас требует барьеру,
Но трудно Льва не следовать примеру,
Когда противник наш уж чересчур нечист!

Поэт обнажает тот подтекст, который читался в басне Достоевского. Все в басне Брюсова подчинено и служит моральному выводу, на нем делается главный акцент. Уже в середине стихотворения поэт фокусирует внимание читателя, говоря про Борова, «Он был писатель, с едкостью пера». Это сразу и безошибочно позволяет понять идею и пафос басни.

Басня Достоевского, как видим из его заключительного комментария, могла быть применена к разным жизненным ситуациям, касалась не только литературы и журналистики. Брюсов сужает поле моральной критики басни: «стихотворный перевод» поэта целиком посвящен теме словесных баталий и литературных поединков. Таков был вариант Брюсова и его решение темы: люди в журнальной борьбе, в войне на перьях. Поэтическое переложение – это своеобразный диалог поэта и прозаика, и басня была точна по внутреннему отношению к

журнальной борьбе как Брюсова, так и Достоевского. Главное кредо, которое исповедовали и Брюсов и Достоевский – достоинство не позволяющее вступать в полемику с «грязными писаками», а в некотором презрении к «боровам и свиньям» и личном ощущении себя львом позволяет увидеть связующее звено между метрами словесного искусства.

Брюсов, несмотря на зависимость от сюжета, изложенного Достоевским, отнюдь не является подражателем-копиистом. Исходный материал он подчиняет своим творческим установкам, перерабатывает в силу своего таланта. Для Брюсова написание басни не было механическим переложением прозы в стихи. Для поэта басня Достоевского – это либретто, канва, которую он смог расшить «своим словесным мастерством…» [Гаспаров 1971:31] и предстать настоящим мастером-баснописцем. Силу своих стихотворений Брюсов видел в полной гармонии между общим замыслом, стилем и отдельными образами. Можно сказать, что в басне Брюсова есть «зерна» лирики, эпоса и драмы.

Басню Достоевского и Брюсова разделял временной промежуток более, чем в сорок лет, но мысли, высказанные создателем «Дневника писателя», нашли развитие и воплощение уже в поэтической форме. Басня Брюсова – лучший образец «перевода» прозы писателя на язык поэзии, где идеи и образы Достоевского обрели новое эстетическое бытие. Неожиданное обращение поэта-символиста к басне, непопулярному в его эпоху жанру, притом не к первоисточнику, а ко вторичному тексту, говорит о колоссальной притягательности слова Достоевского и о его отношении как читателя к авторскому тексту XIX в. как к высокоавторитетному образцу.

Предпринятый сравнительный анализ текстов позволяет переоценить вопрос о круге авторов-символистов, традиционно соотносимых с Достоевским, а также раздвинуть горизонты поэтического творчества Брюсова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Борецкий М. И. Образы и мотивы в односюжетных баснях Авиана и Бабрия // Античный мир и археология. Вып. 6. Саратов, 1986.

2. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
3. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.I, III. М., 1973-1975.
4. Примечания редакции «Весов» к статье В.Брюсова «Вехи» // Весы. 1905. N11.
5. Галаган Г.Я. «Одно лицо» и его полписьма // Достоевский. Материалы и исследования. N3. Л., 1978.
6. Гаспаров М.Л. Античная литературная басня (Федр и Бабрий). М., 1971.
7. Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 30 т. Т. XXI. Л., 1980.
8. Дронов В. Пятигорское лето Валерия Брюсова // Литература и Кавказ. Ставрополь, 1972.
9. Закржевский А. Карамазовщина. Психологические параллели: Достоевский, В.Брюсов, В.В.Розанов, М.Арцыбашев. Киев, 1912.
10. Иванов-Разумник Р.В. Творчество и критика. Т.II. Пб., 1911.

ЧУЛЯН А.Г.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова

«СЕВЕРНЫЙ МИР» В ПОЭЗИИ В.БРЮСОВА И К.БАЛЬМОНТА

В истории русского символизма имена В.Брюсова и К.Бальмонта всегда являются центральными. Символисты ощущали себя наследниками всех мировых культур, поэтому фигуры поэтов, отличающиеся поликультурностью, репрезентативны для эпохи Серебряного века. На протяжении творческого пути обоих поэтов сближали или разъединяли многочисленные жизненные обстоятельства, но одному они остались верны до конца – изучению мировой культуры. Стихотворные, прозаические, художественные, исследовательские работы, посвященные множеству культурных фактов прошлого, настоящего и предполагаемого будущего и сегодня являются основными темами изучения брюсоведения и бальмонтоведения.

Несмотря на этот общий аспект творческой деятельности Брюсова и Бальмонта, их отношение к мировой культуре определенно разнится: энциклопедизм Брюсова и эстетизм Бальмонта – две полярности в мировидческой позиции. Крайне противоречиво и восприятие природы в поэзии Брюсова и Бальмонта, что наиболее отчетливо можно проследить в поэтических произведениях, изображающих «северный мир». Тема «северного мира» в поэзии В.Брюсова разработана в нескольких статьях А.А.Китлова.

Как отмечает Д.Максимов, «природа в ее обыденных проявлениях, в ее повседневности мало интересовала Брюсова. Наоборот, природа, своей “экзотичностью” или своим “космизмом” выходящая из норм привычного русского пейзажа, производила на Брюсова несравненно большее впечатление» [Максимов 1940:139-140]. «Северный мир», по всей вероятности, был из тех, который привлекал Брюсова экзотичностью образов.

В 1906 году Брюсов с супругой провели в Швеции полтора месяца. По этому поводу поэт отметил в своем дневнике:

«…Ехали через Петербург на Стокгольм, жили сначала в Стокгольме, потом в Висби на Готланде, потом в Нюнесхэмне, близ Стокгольма…Швеция – оригинал, с которого Финляндия – список. Миры шхер и озер – очаровательны. Я полюбил Север, граниты, мох и сосны» [Брюсов 2002:156-157]. Свои впечатления от поездки Брюсов отразил в цикле стихов «В Швеции», который впервые был опубликован в том же году в журнале «Весы». Впоследствии данный цикл печатался во всех сборниках под названием «На гранитах». Цикл состоит из одиннадцати стихотворений – таких художественных шедевров, как стихотворения «К Швеции», «На Мэларе», «В море», «Стокгольм», «На гранитах» «Висби», «Прибой», «На Готланде», «Эхо», «В шхерах», «Карл XII». В стихах поэта о скандинавских народах подчас можно встретить интересные гипотезы, отражающие исторические и географические вопросы, особенно связанные с эпохой викингов, привлекавшей Брюсова и размахом мореплавания, и цельностью характеров, и суровой героикой морских походов викингов – открывателей новых земель и целых континентов.

При описании «сказочной» страны Швеции в одноименном стихотворении поэт как художник, образно изображая «вековечные скалы», «угрюмый бор», «матовые озера», выражает свое восхищение Творцом этой чудесной природы. Лирический герой воспринимает эту живописную картину как сказку, не забывая упомянуть и о народе, который «сохранил сурово-нежный/ говор древних дней»:

Кто в безлунной мгле столетий,
Как в родной и верный дом,
Вел народ на камни эти
Роковым путем?
Т.I. С.453.

Нельзя не согласиться с М.Айвазян, которая отмечает, что «в скандинавском цикле углубляется изображение северной природы, но поэт находит новые формы, соединяя природу с исторической судьбой Швеции» [Айвазян 2007:68].

Стихотворение «На Мэларе» выделяется из всего цикла стихов, поскольку написано Брюсовым в духе «чистого

импрессионизма». Поэт подобно художнику накладывает мазки пастельных тонов на полотно, где «абсолютные» образы природы (ветер, закат, даль, небо) становятся фоном, а центральное место на картине занимает озеро Мэлар, что делает пейзаж не абстрактным, а вполне характерным, реалистическим:

Нежно веет свежий ветер,
Сладко млеет светлый Мэлар,
Солнце медлит над закатом,
Озарив огнями даль, –
В небе, слабо-розоватом,
И в воде, литой как сталь…
Т.I. С.454.

В стихотворении также присутствует лирическое проникновение авторского *я* в воспроизведение пейзажа, несмотря на его «описательность»:

…Здравствуй, прежний, свежий ветер,
Здравствуй, новый, светлый Мэлар…

Поэтический восторг Брюсова вызывает Стокгольм, в одноименном стихотворении он отразил красоту этого мужественного и сурового края. Глазами поэта можно увидеть «витязя пленительного Севера» – Стокгольм, который ассоциируется с вечнозеленой «сосной Далекарлии» (Даларне – гористая и лесистая местность в средней Швеции), весело и играючи отражающейся в зеркале Мэлара, озера, на берегу которого он расположен:

Ты, как сосна Далекарлии, –
Строен, задумчив и прям.
Годы тебя не состарили,
Снегом скользнув по кудрям.
Т.I. С.454

Восхищение столицей Швеции отразилось в поэзии Брюсова и позднее в стихотворении «Я в море не искал таинственных Утопий…» (1913), где поэт, рисуя образ Европы от Атлантики до «святых берегов» Черного моря, вспоминает также «Стокгольм – озерных вод» город:

Громады пенные Атлантика надменно
Бросала предо мной на груды смуглых скал;

Но так был сладостен поющий неизменно
Над тихим Мэларом чужих наяд хорал.
Т.III. С.329.

В стихотворении «На гранитах» лирический герой Брюсова сливается воедино с пейзажем, его субъективно-лирическое переживание ассоциируется с образами природы:

Волны быстро нижут кольца.
Кольца рдяного заката…
Сердце! сердце! Успокойся:
Все – навек, все – без возврата!
Т.I. С.455.

Перевоплощение ученого-эстета в художника-созерцателя наиболее ярко прослеживается в стихотворениях Брюсова «Эхо» (Т.I. С.458), «В шхерах» (Т.I. С.458-459), где природа является «соучастником» душевного состояния и переживаний лирического героя: безвозвратное прошлое, одиночество, успокоение.

Остров Готланд в стихотворении «На Готланде» отождествляется с миром, где разные поколения сосуществуют рядом. В данном случае «северный пейзаж», олицетворяя разные миры – старый и новый, приобретает двоякий контекст. «Старый» мир, запечатленный в символах дерева *(можжевельник)* и камня *(гранит)*, концентрируется в аллегорическом образе «мудрого старца»; *пена морских волн* как символ «нового» мира приобретает белый цвет в образе «чистого снега», олицетворяющего новое рождение:

Древней пылью поседели
Можжевельник и гранит.
Этот мир достиг до цели
И, как мудрый старец, спит.
А за гранями обрывов
Волн восторженный разбег,
И на камнях, вдоль заливов,
Пена, чистая как снег.
Т.I. С.456-457.

Во всех «северных» стихах Брюсова море является обязательным атрибутом «северного пейзажа» и выполняет

разные функции: и соучастник переживаний лирического героя, и фон, на котором происходят эти переживания. В стихотворении «Прибой» образ моря приобретает символическое истолкование, несет в себе символ разрушительной силы:

Морем упорным, полночным
Властвует дух-разрушитель.
С шумом покорным, немолчным
Волны идут на погибель.
T.I. С.458.

Д.Максимов отмечает, что «в раскрытии темы природы Брюсов обычно применял те же средства, какие он использовал в развертывании любовной темы. Главным из этих средств, как уже было сказано, являлось окружение темы ореолом таинственности и украшение ее мифологическими и культовыми символами» [Максимов 1940:143-144]. Апеллируя к мнению Максимова, следует привести в пример стихотворение Брюсова «В море», в котором образ моря перевоплощается в метафорический образ нежной женщины, окруженной символической таинственностью:

Ночью светлой, ночью белой
Любо волнам ликовать,
Извиваться влажным телом,
Косы пенные взметать.
T.I. С.455.

Городу Висби на острове Готланд Брюсов посвятил одноименное стихотворение. Но Брюсова больше интересовало прошлое этого исторического города, чем тот город Висби, который увидел поэт. В письме к Г.Бахману Брюсов писал: «…Думаю, здесь было лучше, веселее, живее и торжественнее, когда Висби был главою Ганзы, когда женщины одевались в национальные многокрасочные одежды, когда у пристани толпились корабли со всего балтийского побережья» [Брюсов 1973:640]. Стихотворение перекликается с мыслями поэта, высказанными в письме, поскольку Брюсов обратился именно к образу «старого Висби», которому уже только снится «былая слава»:

Снится – в гавани просторной
Флот, который в мире славен,

Паруса из Риги, Кельна,
С русских, английских окраин.
Т.I. С.457.

Знание Брюсовым исторического прошлого этого города подробно отразилось в данном стихотворении, но это не энциклопедическая справка о Висби, а соучастие поэта в эмоциональном описании города. Брюсов отмечает известные двенадцать соборов города Висби, от которых остались только руины, и сожалеет, что новая жизнь вокруг них не способна возродить их:

Снится звон веселый в праздник,
Звон двенадцати соборов,
Девы, всех цветков нарядней,
Площадь, шумная народом.
Жизнью новой, незнакомой
Не встревожить нам руины!
Им виденья грустной дремы
Сохранили мир старинный.
Т.I. С.457.

Интерес К.Бальмонта к мировой культуре проявился в том, что без его внимания не осталась ни одна страна на земном шаре. Мозаику «северного мира» в его поэзии дополняют также стихи о скандинавских странах.

В июне 1892 года и в июне 1893 года Бальмонт совершил поездки в Скандинавию. Безусловно, Скандинавия манила его прежде всего как родина писателей, которыми он увлекался. В первую очередь это был Генрик Ибсен: Бальмонту импонировали его герои – личности сильные, независимые. К тому же именно в этот период (в середине 1893 года) Бальмонт получил заказ перевести «Историю скандинавской литературы» Горна-Швейцера.

Во время первого путешествия в 1892 году поэт побывал в Гельсингфорсе, Упсале, в столице Норвегии Христиании и в ее окрестностях, затем отправился в Копенгаген, а оттуда через Ригу вернулся в Москву. Второе путешествие в Скандинавию проходило по тому же маршруту, но завершилось недельным пребыванием в Германии (Берлин, Дрезден).

Впечатления от первого заграничного путешествия нашли отражение в ряде стихотворений Бальмонта: «Северный праздник», «Среди шхер», «У скандинавских скал», «У фьорда», «Норвежская девушка», скандинавская песня «Горный король», «Чайка». Все эти стихи вошли в сборник «Под северным небом» (1894), который в целом выглядел оригинальным явлением на фоне русской поэзии конца 80-х-начала 90-х годов. Сборник был отмечен печатью самобытности: главными отличительными чертами были перенесение центра внимания на субъективное, личностное начало и поиски поэтических средств выражения и изображения. Элементы северной экзотики задавали тон всему сборнику, само заглавие книги вызывало ассоциацию с чем-то хмурым, печальным. «Неприветный» мир строился на привычных контрастах: «яркое солнце» – «бледная луна», «гул гигантских городов» – «тишина уединенья», «бледный север» – «знойный юг». Романтический лирический герой Бальмонта стремился вырваться из-под этой тяжести и мглы, найти высшие этические и эстетические ценности. В лучших стихотворениях сборника о природе поэт преодолевает стилевую рефлексию романтизма XIX века, именно здесь зарождаются черты импрессионистической поэтики.

В стихотворении «У фьорда» [Бальмонт 1980:34] Бальмонт типично представляет северный пейзаж – «северное небо», «темные скалы», «воды фьорда», «сосновый лес». Все эти детали окрашены в бледно-серые тона, что создает впечатление «неприветного» «пустынного мира». Однако на фоне давящего «хмурого северного неба» и «плачущих туч» появляется образ мечтающего лирического героя, который не согласен смириться с «безглагольной глубиной», его душа «жаждет воли и простора», «жаждет луга, трав душистых, / Их зеленого убора». При всей романтической отвлеченности образ героя выражает общий психологический знаменатель соответствующего поколения конца XIX века.

Образ одинокого «бесприютного» чужестранца в северной стране воплотился в символическом облике чайки в одноименном стихотворении:

Чайка, серая чайка с печальными криками носится

Над холодной пучиной морской…
Плачет северный ветер, и чайка рыдает, безумная,
Бесприютная чайка из дальней страны.
[Бальмонт 1980:35]

Лейтмотив стихотворения – «одиночество» и «отчужденность», который Бальмонт выражает прилагательными с особым значением этого мотива: «безграничная тоска», «бесконечная даль», «дальная страна». «Беспредельность» пространства соотносится с образом моря, с «холодной пучиной морской», что соответствует бесцельности жизненного пути во времени.

Частично «северная экзотика» у поэта – книжного происхождения: стихотворение «Горный король» – перевод песни Маргит из драмы Г.Ибсена «Праздник в Сольгаузе». В данном случае Бальмонта привлекла строфическая форма песни, что позволило поэту эксперементировать в сфере звукописи:

Горный король на далеком пути.
– Скучно в чужой стороне. –
Деву-красавицу хочет найти.
– Ты не вернешься ко мне. –
[Бальмонт 1980:36]

Сборник «Под северным небом» привлекал внимание прежде всего музыкальностью поэтического языка Бальмонта, особой мелодичностью его стиха. Подобные интерпретации и стилизации впоследствии стали для Бальмонта неотъемлемой частью его поэтического творчества, поэт никогда не ограничивал себя известными стихотворными формами. В поэзии разных народов он искал ритмические «находки», позволяющие разнообразить изобразительные возможности мелодики стиха, и одним из первых стала скандинавская песня.

Субъективно-импрессионистическое мироощущение поэта «северного мира» приобретает сравнительно-контрастный характер в сборнике «В безбрежности» (1895). Сквозной мотив сборника – вечное чередование: «северный мир» постоянно противопоставляется «югу», «фьорды» – «пустыням».

Стихотворение «Из-под северного неба» является ярким примером переменчивого состояния души поэта. Образы

«северного неба» и «светлого Юга» обнаруживают полярность чувств и состояния лирического героя:

Из-под северного неба я ушел на светлый Юг,
Где звучнее поцелуи, где пышней цветущий луг…
Отчего же здесь на Юге, мне мерещится метель,
Снятся снежные сугробы, тусклый месяц, сосны, ель?
[Бальмонт 1980:52]

Лирический герой Бальмонта тщетно пытается обрести здесь свой личный путь, он оказывается в постоянном «промежуточном» состоянии между «севером» и «югом», в своеобразном экзистенциальном «между-бытии»:

И как узник, полюбивший долголетний мрак тюрьмы,
Я от солнца удаляюсь, возвращаясь в царство тьмы.

В стихотворении «Пустыня» северный пейзаж морей, долин, фьордов противопоставляется «царице земной красоты» – пустыне. Противоположное представление становится возможно лишь с помощью настойчивого подчеркивания «уединенности» пути лирического героя – «одинокого путника»; пустыня обозначается как символическая метафора дороги, ведущая по изолированному жизненному пути «в безбрежность», в «беспредельность»:

Моря, и долины, и фьорды, и глыбы тоскующих гор
Лишь краткой окутают лаской, на миг убаюкают взор...
В молчанье песков беспредельных я слышу неведомый шум,
Как будто вдали неоглядной встает и крутится самум,
Встает, и бежит, пропадет, – и снова молчанье растет,
И снова мираж лучезарный обманно узоры плетет.
[Бальмонт 1980:45]

Если в первых сборниках Бальмонта «северный пейзаж» являлся лишь консонансным или диссонансным фоном для выражения субъективных переживаний и ощущений поэта, то впоследствии в поэзии Бальмонта можно встретить иное восприятие «северного мира». В некоторых случаях Бальмонт предстает как путешественник-знаток, желающий открыть читателю «неведомые» ему земли. Иногда пейзажные зарисовки становятся посредником между парадигмой мгновения и

парадигмой памяти. Ярким примером является стихотворение «Исландия»:

Валуны и равнины, залитые лавой,
Сонмы глетчеров, брызги горячих ключей...
Здесь забытые скальды на влажном просторе
Пели песни при свете вечерней звезды…
Эти Снорри, Сигурды, Тормодды, Гуннары,
С именами железными, духи морей…
И в строках перепевных доныне хранится
Ропот бури, и гром, и ворчанье волны.
[Бальмонт 1980:111]

В 1905 году Брюсов написал письмо Бальмонту в Мексику: «…для Тебя все равно, что Мексика, что Париж, что Иванино. Ты – сам в себе; твоя вселенная – в Тебе. Помнишь, – Ты верно изобразил лишь одну страну: ту, которой никогда не видал, Исландию… Ты вне времени и вне пространства» [Брюсов 1991:162].

Фирвальдштедтское озеро (немецкое название озера Люцерн в Швейцарии, у подножья Альп) не могло не привлечь внимания Бальмонта-эстета: поэт назвал озеро «голубой розой» в одноименном стихотворении. Поскольку оно представляет собой цепь из семи отдельных, но связанных между собою озер, в восприятии Бальмонта оно запечатлелось как цветок с семью лепестками, в которых живет «вечная голубая мечта»:

Фирвальдштетское озеро – Роза Ветров,
Под ветрами колышутся семь лепестков.
Эта роза сложилась меж царственных гор
В изумрудно-лазурный узор.
[Бальмонт 1980:175]

Сборник Бальмонта «Жар-Птица. Свирель славянина» (1907) является воспроизведением образов древней славянской мифологии. На фоне стилизаций фольклорных произведений выделяется стихотворение Бальмонта «Северные», которое больше напоминает гимн северным народам. Противопоставляя в стихах сборника славянскую культуру другим, поэт находит тождество между скандинавскими и славянскими народами:

…Гордым воронам – хваленье. Скандинавам память наша

Вознесет охотно песню, – светел Один, мощен Тор.
Но да вспенится разгульно и еще другая чаша –
В честь славян и в честь Перуна, знавших, знающих простор.
[Бальмонт 1980:250]

Главное сходство видится поэту в воинственности двух народов, в достижении поставленных целей. Обращаясь к скандинавским и славянским мифологическим персонажам, Бальмонт отмечает преемственность характерных черт в современной культуре двух народов, поскольку «память не меркнет» и оба народа заслуживают чести и славы:

Честь и слава скандинавам! Да шумит в морях ветрило!
Честь славяням! Пью за Север, пью за Родину мою!

Брюсов в отличие от Бальмонта больше певец города, чем природы. Он был первым, кто попытался заменить эстетику природы эстетикой города, которая в его поэзии рассматривается как позитивная, так и негативная урбанистика. В ранний период творчества, отрицая естественную природу, Брюсов противопоставляет ей мир мечты, создавая экзотический пейзаж. В стихах, воспевающих «северный мир», Брюсов обратился к ее природе, которая заинтересовала его прежде всего своей неординарностью, поэта привлекала экзотичность «северной природы». Следует также отметить, что «Север» в поэзии Брюсова определенно отличается от стихов, посвященных Италии, Франции, которые в его поэзии звучали как гимны государствам и городам мира. В раннем творчестве Брюсова можно отметить, что его произведения более графичны, чем живописны, в них мало цвета. Отторжение природы, даже пренебрежение ею и ее красотой в поэзии Брюсова направлено против романтического мифа природы как стандартизированной парадигмы. Со временем эта тенденция изменяется, что отражается и в рассмотренном нами цикле «На гранитах». Трудно согласиться с Д.Максимовым, который утверждает, что в данном цикле в образе природы «<…>очень мало импрессионизма, он не согрет чувством и как бы оторван от лирического *я* автора» [Максимов 1940:141].

Наше исследование показало, что в стихах, отражающих «северный мир», Брюсов изображает импрессионистический

пейзаж, и в каждом из них присутствует лирическое *я* автора, даже в стихах, где описательная сторона преобладает над лирической, можно отметить многогранность авторского зрительного видения. Эти стихи доказывают, что так или иначе обаяние природы не до конца «уступило» урбанистическому миру в поэзии Брюсова. Значимость этих стихов Брюсова в том, что природа в данном случае не искусственная реальность, а живая картина с переливами цвета и света, в которой обязательно присутствует авторское *я* поэта.

Бальмонт крайне негативно оценивает вторжение цивилизации в сказочно-прекрасный мир природы. В отличие от Брюсова, Бальмонт всегда остается верным своему кредо поэта-импрессиониста. Самым важным для него является свое впечатление, ощущение, видение. Природа для Бальмонта приобретает особую значимость, реализует его субъективно-импрессионистическое мироощущение. Главный критерий для Бальмонта – это талант «творца». Все его зарисовки «северного мира» также субъективны, ограничиваются личными впечатлениями, философскими размышлениями, часто выраженными метафорически, с помощью ассоциаций.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айвазян М. Концепция природы в творчестве В.Брюсова // Брюсовские чтения 2007 года. Ереван, 2007.
2. Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
3. Бальмонт К.Д. Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1980.
4. Брюсов В. Письма // Лит. наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т.98. Кн.1. М., 1991.
5. Максимов Д. Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940.

БЕДЖАНЯН К.Г.
РА НАН Институт литературы им. М.Абегяна

СОНЕТ В.Я.БРЮСОВА «ЖЕНЩИНЕ» В ПЕРЕВОДЕ Д.БЕЛЯЕВОЙ

Со дня смерти В.Брюсова прошло почти сто лет, но его творчество не перестает привлекать внимание молодых поэтов, критиков, литературоведов и, конечно же, переводчиков. Так, в 2010 г. стихотворение поэта «Женщине» [Брюсов 1975:179] было переведено на английский язык молодой американской поэтессой и переводчицей Диной Беляевой. За последние несколько лет она переводила стихотворения таких русских авторов, как А.С.Пушкин («Я вас любил..», 2009; «Я пережил свои желанья», 2009); М.Ю.Лермонтов («Отчего», 2010; «Расстались мы...», 2009); И.Анненский («Среди миров», 2010); А.Ахматова («Сжала руки...», 2009; («Сероглазый король», 2009); А.Блок («Ночь, улица...», 2008); Н.Гумилёв («Беатриче», 2010); О.Мандельштам («Отравлен хлеб..», 2009; «Я вернулся в свой город...», 2010); В.Маяковский («Нате!», 2008; «Любовная лодка разбилась о быт...», 2008); М.Цветаева («Мне нравится...», 2009; «Хочу у зеркала...», 2010). Одновременно она переводила и англоязычных авторов на русский язык (сонеты Шекспира; стихи Э.Дикинсон), создавала собственные стихи. Чем сонет Брюсова вызвал интерес Беляевой – неизвестно, но смеем предположить, что ее привлекла именно форма сонета, так как за год до этого ею на русский язык были переведены некоторые сонеты Шекспира.

В начале прошлого века сонет был одним из самых распространенных форм стихосложения, и Брюсов, с его неугасающей любовью к эксперементированию в области поэзии, не мог не продолжить свои опыты по написанию сонетов. Его юношеские сонеты были написаны в 1892-95 гг., а в 1896-1897 гг. Брюсов вообще не писал сонетов, затем они появились в 1898-1900 гг. в «Tertia vigilia» и, позднее, в 1915-1920 гг.

Будучи высокообразованным человеком, замечательным поэтом и прозаиком, свободно владеющим несколькими языками крупнейшим переводчиком, для которого было намного важнее

сохранить смысл и образы переводимых произведений, чем рифму в них, Брюсов, по определению К.С.Герасимова, также являлся одним из «выдающихся русских сонетистов», чей «сонетарий» [Герасимов 1985:81] насчитывает более ста стихотворений, среди которых, несомненно, одним из лучших можно считать сонет «Женщине» (I, 179). Известно, что данное стихотворение впервые появилось в 1900 г. в первом томе сборника «Пути и перепутья» как «Сонет о женщине» (написано 11 августа 1899 г.; интересен и тот факт, что Беляева перевела сонет тоже в августе, назвав «To a Woman»). Но в черновой рукописи Брюсов озаглавил его «От века» с подзаголовком «Сонет о женщине» (I, 596). Следует отметить, что данный сонет не совсем соответствует законам, предъявляемым классическому сонету, в котором слова, а тем более целые фразы, не должны повторяться, так как «…в сонете на минимальной площади концентрируется наибольшая поэтическая сила…» [Бехер 1965:191].

Брюсов свел «идею сонета» к простому определению: «первая кватрина – вводит основную мысль; вторая кватрина развивает ее; первая терцина – противополагает основной мысли новую; вторая терцина дает синтез обеих мыслей» (III, 542). Исходя из этого, можно заметить, что в данном сонете чередуются следующие темы: «ты – величественна – ты мучишь, но мы тебя славим; ты – величественна – ты мучишь, но мы тебе служим». Каждая строка, каждый образ в этом сонете восхищают своей четкостью, завершенностью.

«Женщине» – философское стихотворение о любви, страсти, восхищении, преклонении перед слабой половиной человечества, вместе с тем здесь проскальзывает тема тщетности борьбы со своими чувствами, тема обреченности такой борьбы перед божественным образом. Основная мысль произведения заключается в том, что, даже испытывая боль, страдания, подвергая себя душевным пыткам, проходя через огонь и воду, и медные трубы («…пьющий пламя подавляет крик…; славословит бешено средь пыток…; для тебя влечем ярем железный…»), все равно стремишься служить той единственной королеве («…убрана короной…»), которая вдохновляет на подвиги. Только

величайший поэт, тонко чувствовавший человеческую душу, больше всего ценивший жизнь и личную свободу, мог написать эти строки.

Примерно такие же чувства, вероятно, испытывала молодая поэтесса из далекой Америки – Дина Беляева, когда она решилась перевести сонет Брюсова.

Ты – женщина, ты – книга между книг,	You are a woman; you're a book of books,
Ты – свернутый, запечатленный свиток;	You are a scroll furled up upon impression;
В его строках и дум и слов избыток,	Its lines with words and ruminations,
В его листах безумен каждый миг.	And every instant's wild in its crooks.
Ты – женщина, ты – ведьмовский напиток!	You are a woman, the witches brew creation,
Он жжет огнем, едва в уста проник;	Which sets on fire hardly reaching lips,
Но пьющий пламя подавляет крик	But fire-swallowers subdue their own shrieks
И славословит бешено средь пыток.	By drowning mad torture in laudations.
Ты – женщина, и этим ты права.	You are a woman and in this you're just,
От века убрана короной звездной,	From the inception crowned in constellations,
Ты – в наших безднах образ божества!	A deity epitome within our chasms!
Мы для тебя влечем ярем железный,	We serve you grinding rocky foundations,
Тебе мы служим, тверди гор дробя,	We bear iron burden for your sake,
И молимся – от века – на тебя!	And pray to you with fervor in your wake!

Для архитектоники этого произведения характерны внутристрочные паузы и перечисления, несколько замедляющие движение стиха, придающие ему плавность, торжественность и величавость. Д.Беляева со всей возможной точностью (насколько эта точность уместна, чтобы не испортить легкость и плавность произведения) следует оригиналу. Переводчица сохранила

разделение оригинала на два катрена и два терцета. Схематично, это выглядит так:

оригинал:	**перевод**:
2 катрена+2 терцета	октава + секстет
а б б а	a b b a
б а а б	b a a b
в г в	c d c
г д д	d e e

Как видно из примеров, Брюсов использовал пятистопный ямб, где двухсложные клаузулы второго, третьего, пятого, восьмого, десятого и двенадцатого стихов сменяются односложной клаузулой соответственно в первом, четвертом, шестом, седьмом, девятом, одиннадцатом, тринадцатом и четырнадцатом стихах. Это в точности передано в переводе. В оригинале присутствует сложная, характерная для сонетов, система рифмовки. Как и Брюсов, Беляева и в первом, и во втором катренах использовала кольцевую рифмовку (абба/бааб) с чередованием женской и мужской рифмы. Сравним:

Книг – миг	Books – crooks
Свиток – избыток	Impression – rumination
Напиток – пыток	Creation – laudation
Проник – крик	Lips – shrieks

Обязательное, по Герасимову, наличие «разнородных рифм в последней строке второго катрена и первой первого терцета» – соблюдено и Брюсовым *(пыток – права*), и Беляевой *(laudation – just*). Как было отмечено выше, данный сонет Брюсова не вполне соответствует требованиям, предъявляемым классическому сонету, в котором следует избегать повторов значимых слов, умеренно употреблять предлоги, союзы, местоимения. В этом сонете трижды употреблено «женщина», дважды – «от века»; в оригинале явный избыток «ты» (8 раз), «тебя» (2 раза), союза «и» (5 раз). Эти повторения нашли свое отражение и в переводе: *8 раз – you; 4 раза – and; 3 раза – woman; дважды – your,* а также начало первой строки первой, второй и третьей строф (*You are a woman – Ты – женщина)*, что усиливает музыкальность стиха. Единству нарисованной картины

соответствует единство лексики и образов, отмеченных сочетанием простоты и возвышенности: *дум – слов; напиток – славословит; бездна – божества; ярем – гор; служим – молимся*. Переводчик для этой цели постарался использовать слова различных лексико-стилистических пластов: с одной стороны, *book/книга; crook/изгиб; creation/созданье; lip/губа; rumination/жевание жвачки; grind/молоть, толочь, растирать, пропускать через мясорубку; chasm/трещина, щель, каньон*; с другой, высокопарно-поэтические, даже несколько архаические *laudation/восхваление, прославление; shriek/пронзительный, дикий крик, визг, хохот; replete/изобилующий, насыщенный; deity/божество, бог; epitome/изображение в миниатюре, в уменьшенном размере, краткое изложение; inception/начало, исходное положение, отправная точка; constellation/плеяда, созвездие, совокупность, группа; fervor/страсть, пыл, жар, рвение; wake/бодрствование, всенощная, пост.*

Не углубляясь в более углубленный словесный, синтаксический, семантико-композиционный анализ, отметим поразительную поэтичность звучания, богатство интонаций, страстность перевода, не уступающее оригиналу. Следует отметить, что переводчиком не соблюдена структурно-семантическая организация стихотворения: вместо шести предложений оригинала в переводе всего четыре. Это объясняется различиями в синтаксисе английского и русского языков. К этому следует добавить также, что переводчик не везде сохранил синтаксические конструкции и пунктуационные знаки оригинала. Величественность женщины Брюсов подчеркивает восклицательными знаками в конце пятого, одиннадцатого и четырнадцатого стихов. В переводе сохранены лишь последние два из них.

Совершенно совпадает по своей экспрессивной окраске перевод последних терцетов, хотя следует помнить, что воспроизведение ритмического рисунка составляет одну из труднейших задач при переводе стиха с русского на английский язык, поскольку стихосложение на этих языках принадлежит к разным системам и имеет разные фонетические нормы. Русский стих допускает пропуск ударений, в английском стихе можно

переставить ударение, но в этом случае часто слово может изменить свое значение. Тем не менее, стих перевода гладок и звучен, он легко читается и воспринимается. Переводчик стремился сделать перевод настолько недвусмысленным, чтобы невозможно было ошибиться в его понимании. Уильям Купер в своей статье «Переводы стихов Гете» пишет: «Если в языке оригинала используются словосочетания, которые создают непреодолимые трудности для прямого перевода, а также обороты, которые чужды и непонятны носителю языка перевода, лучше придерживаться духа стихотворения и «переодеть» его в такие выражения, которые не создают неловкости и неясности в понимании. Это можно назвать переводом из одной культуры в другую» [Cooper 1928:484-485]. Трудное мастерство переводчика требует и знаний, и упорства, и вдохновения, и таланта. По-видимому, Дине Беляевой, обладающей всеми этими качествами, удалось достойно представить Брюсова английскому читателю.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. соч.: В 7 т. Т.I. С.179. М., 1973.
2. Герасимов К. Сонет в наследии Валерия Брюсова // В.Брюсов. Проблемы мастерства. Ставрополь. 1983.
3. Герасимов К. «Сонет о поэте» В.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван.1985.
4. Бехер И. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету // Вопр. литер. 1965. N 10.
5. Cooper William. Translating Goethe's poems. J. English – Germanic Philology., 1928., p.p. 484-485.

ПОГОСЯН И.К.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова

ПЕТРОС ДУРЯН В ПЕРЕВОДАХ В.БРЮСОВА И К.БАЛЬМОНТА

Армянская поэзия XIX века, как и новая армянская литература, делится на две ветви: на восточную, к которой принадлежат поэты, представленные российскими армянами, культурным центром которых был Тифлис, отчасти Москва и Петербург, и западную, представленную поэтами, уроженцами Турецкой Армении, жившими и творившими в Константинополе, Смирне и других городах, в новейшее время – в крупных европейских центрах. Из западноармянских поэтов старшего поколения самыми одаренными были Мкртич Пешикташлян и Петрос Дурян. Армянский критик Акоп Ошакан называл это поколение – «поколением возрождения» [Ошакан 1976:57].

Наиболее интересна, на наш взгляд, творческая личность Петроса Дуряна (1851-1872) – талантливейшего поэта, названного современниками «скутарийским соловьем». Поэтический талант в нем проявился рано, с детства начал он писать стихи; «Песни» были его потребностью, его пищей. Чрезвычайно ценными для характеристики его взглядов видятся его слова из письма к одному из друзей, написанного незадолго до кончины: «В этом мире одни лишь песни я страстно полюбил; хочу, чтобы и последним моим вздохом была песня: у кого нет песни, кто не умеет петь, – у того нет чувства, нет гармонии, нет сознания любви, красоты, правды; первые звуки человека – песнь, вся природа – сплошная песня <…> Быть молодым – и петь, состариться – и молиться» [Хатисов 1894:532].

Труден и трагичен был двадцатилетний жизненный путь Дуряна, путь лишений, нужды и тяжких страданий. «Отверженный юноша, родившийся точно лишь для того, чтобы осознать смерть и умереть», – говорил о самом себе поэт [Дурян 1971:183]. Петрос Дурян писал свои стихотворения и драмы на протяжении всего лишь трех-четырех лет, причем наиболее плодотворным стал для поэта последний год его жизни – 1871-

ый. Достаточно сказать, что в этом году написаны двадцать шесть из сорока дошедших до нас стихотворений. Возможно, что и близкий, неотвратимый конец подвигнул его предельно напрячь силы и воплотить в слове отпущенный ему гениальный дар. Все, что вышло из-под пера Петроса Дуряна, является не только печатью яркого таланта, но и зрелостью мысли. Венцом творчества Дуряна стали его стихотворения, навсегда вошедшие в сокровищницу многовековой армянской поэзии.

«Он явился, чтобы стать опорой моста, исполинская дуга которого, перекинутая с берега на берег, должна была соединить айрены и Варужана, Саят-Нову и Терьяна. Он – первый гений нашей новой лирики и всегда будет стоять рядом с последним гением, потому что он не стареет, как не стареют улыбка и стон, смех и рыдание», – сказал о Дуряне Паруйр Севак [Սևակ 1974:161].

В 90-х годах XIX в. в Европе усилился интерес к армянской литературе. Тяжелое положение западных армян, особенно после резни 1895-1896 гг., стало поводом для того, чтобы Запад начал интересоваться литературой армян. Важнейшую роль в этом сыграли многие армянские деятели. Об армянских писателях были написаны статьи, переведены их произведения. Дурян является одним из многократно переведенных авторов. Начиная с 90-х годов, его стихи вышли в свет на английском, французском, немецком, итальянском, русском языках, а несколько позднее – на болгарском, румынском, испанском, персидском и др. языках.

А.Шарурян утверждает, что впервые в Европе о Дуряне заговорил немецкий литературовед Артур Лайст в своей статье «Три могилы» (П.Дурян, М.Пешикташлян и П.Адамян), которая была представлена армянскому читателю в переводе Н.Карамянца в журнале «Արձագանք» 1893, N136.

Запад познакомился с армянскими стихами благодаря Минасу Черазу. Поселившись в Лондоне и основав литературно-политический журнал «Армения», Чераз периодически представлял читателю стихотворения Саят-Новы, Налбандяна, Патканяна, Дуряна в прозаическом переводе. В 1894 году в нескольких номерах журнала «Армения» была опубликована статья Чераза о Дуряне, которая потом была опубликована в

сборнике «Армянские поэты». Критик высоко оценивает творчество молодого поэта: «Этот талантливый юноша, который ушел из жизни в двадцать лет, в период расцвета своих идей непременно стал бы одним из величайших поэтов человечества, если бы был рожден под счастливой звездой» [Ձերազ 1913:6].

Русскому читателю Дурян был впервые представлен А.Л.Хатисовым. В своей статье он пользовался биографическими данными, которые предоставил ему А.Чобанян. Высокую оценку творчеству Дуряна дал В.Я.Брюсов в вступительной статье к антологии «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней».

Главный принцип Брюсова-переводчика – это максимальная близость к подлинику и в содержании, и в форме. В предисловии к антологии «Поэзия Армении» он пишет: «Нашей конечной, идеальной целью было получить, на русском языке, точное воспроизведение оригинала в такой мере, чтобы читатель мог доверять переводам и был уверен, что по ним он знакомится с созданиями армянских поэтов, а не русских переводчиков» [Брюсов 1916:6]. Он также отмечает, что «первой задачей, по отношению к форме, являлся выбор стиха, соответствующего метру и ритму подлинника, насколько это осуществимо при разнице стихосложения русского (тоническое) и армянского (силлабическое)» [Брюсов 1916:16].

Эти переводческие принципы ни в коей мере не ограничивали творческую свободу переводчика, начиная с выбора автора и отбора произведений из списка, составленного редакцией для «Поэзии Армении». Этот принцип сохранился на многие годы, о чем пишет Н.Григорьян: «Никто не вправе требовать от переводчика, чтобы в переводах он утратил свою индивидуальность. Равнодушие – злейший враг поэтического перевода. Нет основания для противопоставления личности переводчика личности переводимого автора. Здесь ни о каком насилии над волей переводчика не может быть речи. Переводчик должен сам выбрать автора, который близок ему, произведение, которое по душе ему» [Григорьян 1963:327].

Сегодня в теории перевода выделяют два типа: «буквалистский» и «вольный». Известные исследования

М.Л.Гаспарова, сделанные на материале переводов Брюсова из Вергилия и Горация, показывают, что в своих поздних переводах поэт тяготел к «буквалистскому» типу перевода. Правда, позднее он скорректировал эти термины, определяя их как «точный» и «вольный». М.Л.Гаспаров проводит сопоставительный анализ подстрочников и сделанных по ним переводов. Особо продуктивными в этом плане он находит анализ переводов Брюсова, выполненных по подстрочникам, сделанным П.Макинцяном, К.Микаэляном, В.Теряном).

Считаем необходимым дать представление и о некоторых переводческих принципах Бальмонта. В этой связи хотелось бы привести некоторые его высказывания. Так, на поставленный им самим вопрос, о том «можно ли и нужно ли переводить чужеземных поэтов», он отвечал: «Конечно, предпочтительнее, и вне сравненья предпочтительнее, изучать самому иностранные языки и читать поэтов в подлиннике. Однако не всем это доступно <...> Переводы – неизбежность. Это – соучастие душ, и поединок, и бег вдвоем к одной цели. Дать в переводе художественную равноценность – задача не выполнимая никогда. Произведение искусства, по существу своему, единично и единственно в своем лике. Можно дать лишь нечто приближающееся больше или меньше. Иногда даешь точный перевод, но душа исчезает, иногда даешь вольный перевод, но душа остается. Иногда перевод бывает точный, и душа остается в нем. Но, говоря вообще, поэтический перевод есть лишь отзвук, отклик, эхо, отражение» [Бальмонт 2001:580].

Неоспоримо, что лучшие переводы Бальмонта – факты русской поэзии, значительные явления русской переводческой культуры, отмечены печатью высокого своеобразного таланта поэта-переводчика. И здесь уместно вновь напомнить часто цитируемое мнение Бориса Пастернака о значении бальмонтовского переводческого наследия: «Русский Шелли был и остается трехтомным бальмонтовским» [Пастернак 1965: 18].

Оба выдающихся русских поэта – В.Брюсов и К.Бальмонт высоко оценили творчество молодого поэта П.Дуряна и перевели его стихотворение «Моя скорбь», написанное в 1871 году.

Брюсов видит в этом стихотворении «историческое значение творчества Дуряна», особенно важное и «для всей западноармянской поэзии, последующие представители которой, проникнувшись холодом "парнасцев" и следуя их принципу "непогрешимости", порой грешили излишней сдержанностью...». Брюсов считал, что многие стихотворения Дуряна «по форме достигают большой изысканности: особенно же изящно умел поэт строить строфу, в чем учителями ему служили его любимейшие французские поэты: Виктор Гюго и Ламартин» [Брюсов 1916:69].

В стихотворении Дуряна «Моя скорбь» патриотизм достигает идейного и художественного апогея. Это одно из его произведений, где «каждое слово – отзвук бьющегося пламенного сердца поэта-патриота» [Ганаланян 1976:38]. Для поэта не страшна участь человека, который собирается накрыться «земляным одеялом». Ничто не причиняет ему столь сильной сердечной боли, чем то, что ему суждено умереть, ничем не сумев помочь родному народу.

Իմ ցաւը	**Моя боль**
Պետրոս Դուրեան	**Подстрочный перевод**
Սուրբ տենչերով լոկ ծարաւած՝ Ցամաք գտնել աղբերքն համայր Ցամքի՛լ ծաղիկ հասակի մէջ, Ո՛հ, չէ այնչափ ցաւ ինձ համար։	Всего лишь жаждущий в страстях святых, Находя свой родник пересохшим, Иссыхающим в своем росте цветок, О нет, не в том невыносимость боли моей!
Ջերմ համբոյրով մը դեռ չայրած Սա ցուրտ ճակատս դալկահար Հանգչեցուներ հողէ բարձին, Ո՛հ, չէ՛ այնչափ ցաւ ինձ համար։	Еще н согретый поцелуя теплом На холодном бледном моем челе, Угасая на подушке из земли – О нет, не в том невыносимость боли моей!
Դեռ չը գրկած էակ – փունջ մը Ժըպտէ, գեղէ, հուրէ շաղեալ՝ Գրկել սա ցուրտ հողակոյտը, Ո՛հ, չէ՛ այնչափ ցաւ ինձ համար։	Еще не обнятое мной создание – некий букет Из улыбки, красоты, огня – освежающий, – Обнять эту холодную могильную землю,

	О нет, не в том невыносимость боли моей!
Քաղցր երազով մ՚հըղի մրափ մը Չանդորրած գլուխս մըրկահար՝ Ննջել հողէ վերմակի տակ, Ո՛հ, չէ այնչափ ցաւ ինձ համար։	Сладостной мечте крепким сном Не знающей покоя головой моей измученной Уснуть под земляным одеялом, О нет, не в том невыносимость боли моей!
Հագնիլ հիւղին մուր-անունը, Ծըծել նորա մըրուր-օդն յար, Միշտ ցաւիլը միանգամայն, Ոհ՝ չէ այնչափ ցաւ ինձ համար։	Одетый хижиной в саже и копоти, Дыша горечью ее воздуха, Весь целиком в боли и болезни, О нет, не в том невыносимость боли моей!
Հէգ մարդկութեան մէկ ոստը գոս՝ Հայրենիք մը ունիմ թըշուառ, Չօգնած անոր՝ մեռնիլ աննշան, Ո՛հ, ա՛յս է սոսկ ցաւ ինձ համար։	Сухая ветвь одна несчастного человечества, Имеющий обездоленную родину, Не сумев помочь ей, умереть в ничтожности, О, только это – единственная боль моя!

Впервые это стихотворение было представлено русскому читателю в книге «Армянские беллетристы, драматурги и поэты» в 1894 г. в переводе Бальмонта. В июле 1893 года Ю.Веселовский писал Минасу Берберяну: «Согласился принять участие Бальмонт…», а вскоре, в другом письме: «На днях отправлю Бальмонту в Швецию, где он теперь находится, дословный перевод некоторых армянских стихотворений…» [Сафразбекян 1968:212]. Бальмонт откликнулся на письмо Ю.Веселовского и перевел для сборника «Армянские беллетристы, драматурги и поэты» из стихотворение «Концерт» и легенду «Ахтамар» Ов.Туманяна, а также стихотворения «Моя скорбь» Дуряна, «Умолкли навсегда времен былых народы» И.Ионнисяна и «Ручей» Цатуряна.

Поскольку М.Берберян жил тогда в Новом Нахичеване, главным консультантом был А.Цатурян. В письме к М.Берберяну от 10 июля 1893 г. Ю.Веселовский сообщает о работе над II томом: «В поэтическом и драматическом отделе много помогает мне Цатурян. Он, по нашей просьбе, жил у нас здесь (на даче в Петрово) с 17-го по 27-е июня, мы много занимались с ним, мы

составили дословный перевод целого ряда принятых стихотворений; Цатурян составил огромный список стихотворений, которые желательно было бы переводить» [МЛИ. Фонд М.Берберяна. III. N292]. Из этого письма, обнаруженного нами в архиве мы можем предположить, что подстрочники которыми пользовался Бальмонт вероятно были сделаны при участии Цатуряна.

К сожалению, до сих пор по достоинству не оценен огромный вклад Цатуряна в это издание. Следует добавить, что Брюсов также перевел это стихотворение Дуряна и поместил в газете «Утро России» 14 февраля 1916 г., однако в основной корпус антологии «Поэзия Армении» включил не свой перевод стихотворения «Моя скорбь», а перевод Бальмонта. Впрочем, в одном из переизданий «Поэзии Армении» этот перевод Брюсова был напечатан в разделе «Дополнения» [Брюсов 1966:470].

Добавим, что Бальмонт начал переводить с армянского намного раньше, чем Брюсов. Для поэтической натуры Бальмонта характерно, что почти все стихотворения, переведенные им из армянской поэзии, проникнуты пафосом борьбы, скорбью и болью за поруганную родину, верой в светлое будущее. К.Бальмонт был одним из первых русских поэтов, который принял участие переводами и своими стихами в сборнике «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам» (1898 г.), вышедшим в свет в трагические для армян дни. Указанные выше переводы перепечатывались в сборниках «Современные армянские поэты» (1903) «Армянская муза» (1907), а позднее помещены и в брюсовскую антологию. Однако Брюсов не ограничился прежними переводами Бальмонта, он обратился к нему с просьбой сделать новые переводы – стихотворений Ав.Исаакяна, Сипил, В.Теряна, но Бальмонт ответил отказом. К сожалению, нам не удалось найти подстрочники, которыми пользовались Бальмонт и Брюсов, поэтому эти переводы сопоставляются с подстрочниками, выполненными нами.

Моя скорбь

(Перевод К.Д.Бальмонта)

Я не о том скорблю, что в жажде сновидений

Источник дум святых иссякшим я нашел,
Что прежде времени мой нерасцветший гений
Сломился и поблек под гнетом тяжких зол;

И не согрел никто горячим поцелуем
Ни бледных уст моих, ни бледного чела;
И, счастья не познав, любовью не волнуем,
Смотри – уж предо мной зияет смерти мгла...

И не о том скорблю, что нежное созданье,
Букет из красоты, улыбки и огня, –
Не усладит мое последнее страданье,
Лучом своей любви не озарит меня...

Я не о том скорблю... Нет, родине несчастной –
Все помыслы мои... О ней моя печаль!
Не в силах ей помочь, томясь тоской напрасной,
Безвестно умереть, – о, как мне жаль, как жаль!

Истинное страдание
(Перевод В.Я.Брюсова)

Всегда встречать иссякшим ключ;
Томиться жаждой ожидания;
Как стебль,увянуть в цвете лет, –
О нет, не это есть страданье!

Свой бледный, свой холодный лоб,
Не знавший жгучего лобзания,
На мертвый камень положить, –
О нет не это есть страданье!

Ни разу не приникнув к той,
Кто вся – улыбка, обаянье,
Обнять бесстрастие земли, –
О нет, не это есть страданье!

Не облегчив души больной
Сном, полным сладкого мечтания,

Уснуть под землянным плащом, –
О нет, не это есть страданье!

Жить в подземелье, в нищете,
Где смрадом стеснено дыханье,
Всегда терпеть, всегда болеть, –
О нет, не это есть страданье!

Но в мире быть сухим листом,
И, гнет народного страданья,
Не облегчив, безвестно пасть, –
О, только это есть страданье!

Название стихотворения Дуряна «Իմ ցաւը», которое буквально означает «моя боль» Бальмонтом переведено адекватно – «Моя скорбь», Брюсов же в своем переводе названия – «Истинное страдание» – изначально точно обозначает основную мысль поэта и идею стихотворения.

У Брюсова первые две строки первой строфы перевода почти совпадают с подстрочником. Пропущено словосочетание «святые страсти», которое заменено словом «ожидание» и, наоборот, в следующем стихе вместо выражения «иссохнуть в юности» он переводит «как стебль, увянуть в цвете лет». По смыслу эти выражения сходны, но перевод получился более поэтичный. Последняя строка первой строфы, которая повторяется в конце всех строф (см.: подстрочник) звучит так: «Ах, уж не такая это боль для меня!», в переводе: «О нет, не это есть страданье». Эти две строки хоть незначительно, но различаются по содержанию. В строке Дуряна констатируется, что в какой-то мере эта боль существует, в переводе же получается, что это – еще не страдания. Соответственно, в переводе Брюсова не встретишь лирического «я» – его перевод рационален, хотя и наполнен идеей патриотизма, но адресован любому читателю. Бальмонт же, как и Дурян, чрезвычайно субъективен в своих переживаниях: о боли и страданиях он говорит в первом лице. Этим альтруистическим лирическим «я» Бальмонт вполне передает субъективность поэтического произведения Дуряна, ощущающего боль отчизны как свою

личную, благодаря чему это стихотворение вызывает чувство сострадание. Нам представляется, что в переводе Бальмонта вернее и глубже передается мысль Дуряна. Хотя в целом Брюсов исключительно близок к оригиналуи по форме и по содержанию, но дух оригинала им не передан. В то же время, сохранить самый дух дуряновского стихотворения, даже несмотря на многие отступления от оригинала, удается в большей мере Бальмонту. Как всегда, в своих переводах Бальмонт невероятно музыкален и это тоже роднит его перевод с оригиналом, который звучит как песня в силу повторяющейся заключительной строки в каждом четверостишии. Брюсов повторяет IV строку в каждом четверостишии – «О, нет, не это есть страданье!». При этом он метрически близок к оригиналу и точнен по передаче мысли, заложенной в нем.

Безусловно, в интерпретации этого стихотворения Дуряна сказался поэтический стиль самих переводчиков, несмотря на то, что их установки были различны. Брюсовский перевод исключительно точен в формальном плане, выверен, тогда как у Бальмонта он вольный. Но все же именно так Бальмонт достигает художественной точности в переводе дуряновского стихотворения. Буквализм Брюсова сказывается, например, в передаче образа II строфы – «Свой бледный, свой холодный лоб». У Бальмонта же на этом месте присутствует поэтический образ «бледных уст, бледного чела». Бальмонт тоже бывает буквально точен, например: III строфа – «создание – букет из красоты улыбки и огня» – это у Дуряна звучит так: «փունջ մը ժըպտէ, գեղէ, հուրէ շաղեալ». У Брюсова «букет» исчезает, а образ девушки – «кто вся – улыбка, обаянье» довольно стереотипен и обычен в поэтическом обиходе. Перевод второй строфы у Брюсова, за исключением последнего стиха, о котором говорилось выше, по смыслу полностью совпадает с подлинником, однако словосочетание «земляная подушка» передано тривиальным словосочетанием «мертвый камень».

Интересен в дуряновском стихотворении фольклорный песенный образ «земляной подушки» (или «подушки из земли»), традиционный для армянской поэзии, поэзии ашугов, означающий смерть лирического героя. У Брюсова он

превращается в «земляной плащ» («уснуть под земляным плащом»). У Бальмонта этот образ отсутствует и вместо него появляется романтическое видение смерти: «Смотри уж предо мной зияет смерти мгла».

Следующая строфа с большей точностью передает содержание оригинала, но удивительно то, что, используя слова и выражения, намного отличающиеся от оригинала, Брюсов все же достигает точности. В пятой строфе чувствуется некоторое смысловое отклонение от оригинала. Первый стих Дуряна, по подстрочнику – «Покоится в черной могиле...» – переведен как «Жить в подземелье, в нищете». Причиной такого перевода наверняка является обобщение, которое содержится в строках Дуряна: хотя поэт говорил о своей личной душевной боли, он передал чувства всего народа.

В первом стихе последней строфы, говоря: «Лишь одна ветка человечества», Дурян имеет в виду свою родину – страну Армению. В переводе Брюсова эта патриотическая идея приглушена, почти стерта.

В целом можно сказать, что перевод Брюсова передает смысл стихотворения, заявленный переводчиком с первой же строки названия. Русский поэт нашел средства для передачи содержания оригинала, в котором отразилось душевное состояние умирающего от чахотки молодого поэта и его безграничная любовь к отчизне.

Бальмонт передал стихотворение «Моя скорбь» в другой тональности, к тому же он дальше отходит от оригинала. Во-первых, он перевел только четыре строфы (в оригинале 6 строф), увеличив при этом количество стоп. Во-вторых, в трех первых строфах дуряновский рефрен «Ո՛հ, չէ՛ այնչափ ցաւ ինձ համար» (по подстрочнику – «О нет, не в том невыносимость боли моей!») он выносит в начало строф. Далее, четвертый стих первой строфы оригинала, который повторяется во всех строфах, кроме последней, в переводе Бальмонта не только не сохраняется, но и звучит иначе: «Сломился и поблек под гнетом тяжких зол». К тому же в переводе Бальмонта исходного дуряновского стиха-рефрена присутствуют такие варианты: в I строфе – «Я не о том скорблю, что...», во II строфе – «И не согрел никто... », в III

строфе – «И не о том скорблю...». В четвертой строфе перевода Бальмонта обрыв рефрена первой строки – «Я не о том скорблю...» подхвачен строкой «о, как мне жаль, как жаль», который уже совпадает по месторасположению в оригинале. По сути, постоянно варьируя исходный рефрен Дуряна, он старается найти адекватные образы.

Есть, конечно, и сходства у обоих переводчиков в передаче некоторых образов, так, у Брюсова «безвестно пасть» – у Бальмонта «безвестно умереть». Бальмонт ближе к оригиналу, когда передает мысли армянского поэта «о родине несчастной». Брюсов прибегает к другому образу – у него появляется гнет народного страдания, сам же лирический герой уподоблен «одному листу» (Но в мире быть одним листом»). Это, конечно, навеяно дуряновским образом «Сухая ветвь на древе человечества» («Չէզ մարդկութեան մէկ ոստը գոս՝է»).

Брюсовский перевод получился сугубо поэтическим, тогда как Бальмонт рифмовал своей излюбленной системой *абаб* и его перевод получился таким же песенным, как и у самого Дуряна. Оба перевода можно считать удавшимися Таким образом, проделанный нами сравнительный анализ позволяет сделать следующие выводы: и Брюсову, и Бальмонту удалось передать все содержание стихотворения. Брюсов в своем переводе «Истинное страдание» сохранил рифму четверостишья во второй и четвертой строке, поэтому его, и, в известной степени, равноценными. Возможно, именно это послужило причиной того, что Брюсов в первом издании «Поэзии Армении» напечатал не свой вариант перевода, а перевод Бальмонта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ошакан Акоп. Панорама Западноармяской литературы. Т.I. 1976.
2. Хатисов Ал. Петрос Дурян // Армянские беллетристы. II том. М. 1894.
3. Дурян П. Собр.соч. В 2 т. Т.I. Ереван, 1971.
4. Сафразбекян И. И.Бунин, К.Бальмонт, В.Иванов, Ф.Сологуб – переводчики антологии «Поэзия Армении» // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968.

5. Ганаланян О.Т. Поэты Армении XVIII-XX вв. Ереван, 1976.
6. Григорян Н.В. Брюсов и проблема поэтического перевода // Брюсовские чтения 1964 года. Ереван, 1963.
7. Մինաս Չերազ. Հայաստանի բանաստեղծները. 1913.
8. Бальмонт К.Д. О переводе // Бальмонт К.Д. Автобиографическая проза. / Вступ. статья Р.Романенко. М., 2001.
9. Սևակ Պ. Երկերի ժողովածու. 5 հատորով. Հատ. V. Երևան, 1974.
10. Брюсов В.Я. Брюсов В. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков. Историко-литературный очерк // Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. М., 1966.
11. Пастернак Б. Заметки переводчика // Лит. Россия. N13. М., 1965.

ПЕПАНЯН Н.С.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова

«ОЗИМАНДИЯ» П.Б.ШЕЛЛИ В РУССКИХ И АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ (В.БРЮСОВ, К.БАЛЬМОНТ, Э.АВАГЯН)

Известно, что английский романтик XIX века Перси Биши Шелли написал больше сонетов, чем другие английские романтики. При этом из завершенных семнадцати сонетов у Шелли нет ни одного традиционного по форме. Английский поэт нарушал формы сонета сознательно, для придания стихотворению дополнительной выразительности. Сонет «Озимандия», опубликованный в английском «Examiner» в 1818 году, повествует о разбитой статуе египетского фараона Озимандия. В сборнике «Избранные стихи Шелли» («Selected Poems of Percy Bysshe Shelley») также отмечается, что «Озимандия – греческое имя египетского фараона Рамсеса II <...> его разбитая статуя находится среди руин в Фивах» (перевод наш – Н.П.) [Shelley 1956:8]. Некоторые исследователи утверждают, что сонет перефразирует надпись на пьедестале статуи фараона Рамсеса II, привезенного в Британский Музей исследователем египетских древностей Джованни Баттиста Бельзони в 1816 году [Бельзони http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Belzoni#cite_note-5].

Однако, как отмечают другие исследователи, в Британском Музее находится только колоссальный бюст Рамсеса II. В путеводителе 2008 года Lonely Planet's guide to Egypt также отмечается, что на пьедестале статуи в Фивах нет какой-либо надписи». Не исключается и та версия, что сонет был написан и опубликован до прибытия статуи в Британский Музей, и, что Шелли, возможно, ее и не видел. Некоторые источники повествуют о том, что Шелли написал сонет под впечатлением рассказа историка Диодора Сицилийского, который посетил Египет в первом веке до н.э. и застал обелиск рухнувшим и наполовину занесенным песком. Надпись, впрочем, все еще была видна. Диодор написал об этом в первой книге своей «Исторической библиотеки». Также важно отметить, что слово

Озимандия греческого происхождения: «ozium» означает воздух, и латинского слова «mandate», что означает править, издавать закон, давать поручения и т.д. Таким образом, Озимандия – «правящий воздухом» фараон.

Обратимся к тексту оригинала и переводам В.Брюсова, К.Бальмонта и Э.Авагяна. Для анализа переводов нами были составлены подстрочники на русском и армянском языках:

Sonnet. – Ozymandias

I met a traveler from an antique land
Who said: "Two vast and trunkless legs of stone
Stand in the desert…. Near them, on the sand,
Half sunk, a shattered visage lies, whose frown,
And wrinkled lip, and sneer of cold command,
Tell that its sculptor well those passions read
Which yet survive, stamped on these lifeless things,
The hand that mocked them and the heart that fed:
And on the pedestal these words appear:
"My name is Ozymandias, king of kings:
Look on my works, ye Mighty, and despair!'
Nothing beside remains. Round the decay
Of that colossal wreck, boundless and bare,
The lone and level sands stretch far away"
[Shelley 1956:8].

Подстрочник

Я встретил путешественника из древней страны	Ես հանդիպեսի մի ճամփորդի հինավուրց երկրից
Который сказал: Две громадные и без туловища ноги из камня	Ով ասաց. երկու լայն ընդարձակ և իրանից զրկված ոտքեր քարից
Стоят в пустыне. Возле них, на песке,	Կանգնած (են) անապատում: Մոտ նրանց, վրա ավազի,
Наполовину погруженное (разбитое вдребезги) лицо лежит, чей хмурый взгляд,	Կիսով սուզված, մի կոտրված (փշուր-փշուր եղած) երես է պառկած, որի խոժոռված հայացքը

перевод В.Брюсова

Мне путник встретился, из древних стран прибывший.
«В пустыне, – он сказал, – две

перевод К.Бальмонта

Я встретил путника; он шел из стран далеких
И мне сказал: вдали, где вечность

каменных ноги
Стоят, а подле них обломок, сохранивший
Черты лица, лежит, зарывшийся в пески
[Брюсов 1994:854]

сторожит
Пустыни тишину, среди песков глубоких
Обломок статуи распавшейся лежит
[Бальмонт 1905:51]

перевод Э.Авагяна

Ես մի ծերուկ ճամփորդ տեսա, որ գալիս էր հարավից,
Եվ նա ասաց.Արձակ, անջուր անապատում հեռավոր,
Մի ավերված արձան կա հին, թրծված քամուց, արևից,
Կիսով թաղված ավազի մեջ, դեմքը մռայլ, ահավոր:
[Авагян 1963:22]

С первых строк сонета идет дистанцированное повествование путника о фараоне. Л.Никольская в очень ценном исследовании «Шелли в России» пишет: «Это стихотворение обрамлено своеобразной композиционной рамкой рассказа в рассказе» [Никольская 1972:75]. Обратим внимание на своеобразную структуру сонета по схеме:

Автор	***Кол-во строк***	***Конструкция сонета и система рифмовки***	***Внутренняя композиция сонета – завершение развязки***
Шелли	14	ababacdcedefef	во втором терцете
Брюсов	14	abab/cdcd/efe/fgg	во втором терцете
Бальмонт	14	ababcdcdefefef	в заключительном двустишии
Авагян	14	ababcdcdefefef	во втором терцете

В начале статьи отмечалось, что у Шелли нет ни одного традиционного сонета. «Озимандия» также не исключение. Шелли связывает все 14 строк в одну строфу, не разделяя их на традиционные части. Рифма сонета написана по схеме ***abababcdcedefef***. Нетрадиционная рифмовка помогает Шелли организовать внутреннюю композицию, благодаря чему раскрывается идейная сущность сонета. Первая часть сонета (**ababa**) повествует нам о статуе Озимандия; вторая часть (**cdc)** – строки о скульпторе, третья (**ede**) – это описание пьедестала, и, наконец, четвертая часть (**fef**) – изображение развалин и пустоты вокруг царства.

В первых строках сонета Шелли использует прием аллитерации, благодаря которому подчеркивает звучание – **t, l, s:** me**t** a **raveler** / an**t**ique **l**and / **s**aid **t**wo va**st** and **t**runkle**ss** <...> **st**one, **st**and <...>**s**and. В данном случае прием подчеркивает высокомерие статуи, придает образу приподнятый тон. Интонационное движение стиха основано на переносе: конец чевертой строки («whose frown») подхватывает начало пятой («And wrinkled lip, and sneer of cold command»), что придает своеобразие ритмическому движению стиха и непрерывность авторской мысли.

Поскольку сонет Шелли нетрадиционен и его невозможно аттестовать как определенный тип сонета, при анализе переводов мы ориентировались на классическое деление – два катрена и два терцета.

Обратимся к переводу Брюсова. Известно, что Брюсов из произведений Шелли перевел только сонет «Озимандия», которое тематически было тесно связано с некоторыми произведениями самого Брюсова: «Рамзес», «Ассаргадон», «Египетский раб» и др. Брюсов четыре раза обращался к переводу сонета. Как отмечено С.Гиндиным в комментариях к «Зарубежной поэзии в переводах В.Брюсова», имеется четыре брюсовских перевода этого сонета. В сборник помещена прижизненная публикация 1916 года [Брюсов 1994:854].

В своем переводе Брюсов разбивает однострофный сонет Шелли на традиционные сонетные строфы: 4+4+3+3. Но в то же время рифмовка перевода сонета не итальянская и не французская, а английская – три перекрестных катрена (**abab cdcd efef**) и заключительный ключ-двустишие (**gg**). Сюжетно-эмоциональный перелом, который в сонете происходит, как правило, на переходе от катренов к терцетам, у Брюсова происходит в восьмой строке, т.е. как в шекспировском сонете. Однако, лаконичный вывод из рассуждений, последовательно изложенных в катренах, который предлагается в заключительном двустишии шекспировского сонета, мы не находим в переводе Брюсова – лаконичный вывод у переводчика перемещен в последнее трехстишие (**fgg**), как у Шелли (**fef**):

Nothing beside remains. Round Нет больше ничего. Вокруг

the decay	больших камней
Of that colossal wreck, boundless and bare,	Безбрежность, пустота, и тянутся далеко
The lone and level sands stretch far away”	Лишь ровные пески, куда ни глянет око.

Интересно отметить, что последнюю строку первого катрена Брюсов ставит в скобки (скобки отсутствуют в оригинале). Переводчик использует разнообразные архаизмы для передачи духа изображаемого времени (путник, гласят, (в груде) тленной, узрите, око). Переводчик также использует лексику высокого стиля (чело, думы). В приемах инструментовки Брюсов находит слова, благодаря которым подчеркивает звучание – **т, р, л**: пу**т**ник в**стр**етился <…> д**р**евних **стр**ан п**р**ибывший/ **л**ица, **л**ежит (т-стр-р-стр-р;л-л). Переводчик также использует перенос: конец второй строки (две каменных ноги) переходит в начало третьей (стоят), конец третьей строки (сохранивший) начинает четвертую строку (черты лица). Приемом переноса Брюсов передает непрерывность мысли путника.

Бальмонт перевел сонет «Озимандия» пятистопным ямбом. Переводчик, следуя конструкции сонета, вслед за Шелли, соединил строфы в одно стихотворение ***(ababcdcdefefef)***. Система рифмовки бальмонтовского перевода – три перекрестных катрена (***abab cdcd efef***) и заключительное двустишие (***ef***). Заметим, рифма «сонетного ключа» чередуется с рифмовкой третьего катрена, что придает своеобразие ритмическому движению стиха, которое в свою очередь влияет на экспрессивность интонации и создает своеобразное ритмико-интонационное кольцо. Лаконичный вывод к рассуждениям у Бальмонта-переводчика происходит в последнем двустишии.

При анализе перевода Бальмонтом сонета «Озимандия», Л.Никольская также исследует рифмовку перевода: «В русском стихотворении использована перекрестная рифма и, в финале, тройная рифма, в то время как у Шелли тройная рифма организует более или менее отчетливо всю строфу» [Никольская 1972:75]. По всей вероятности, под словами «более или менее» Л.Никольская имеет в виду рифму ***ababa***, использованную Шелли в первых пяти строках сонета, поскольку после у Шелли следует

только тройная рифма (***cdc, ede, fef***). Но мы не можем согласиться с точкой зрения Никольской о «тройной рифме в финале» бальмонтовского перевода. По нашему мнению, в финале, не может быть тройной рифмы, поскольку финал в сонете у Бальмонта – это заключительное двустишие (***ef***), а не трехстишие второго терцета:

Кругом нет ничего... Глубокое молчанье...
Пустыня мертвая... И небеса над ней...

В переводе Бальмонта считаем необходимым подчеркнуть наиболее важные особенности: переводчик в некоторых строках отходит от лаконизма оригинала: в первых четырех строках («in the desert») Бальмонт переводит – « <...> вдали, где вечность сторожит / Пустыни тишину, среди песков глубоких». Переводчик использует одно архаическое слово «путник» и, в отличие от Брюсова, Бальмонт в переводе приукрашивает сонет словами высокого стиля: *ваятель* (Шелли – *sculptor*, Брюсов – *творец*), *деяния* (Шелли – *works*, Брюсов – *дела*), *владыки* (Шелли – *ye Mighty*, Брюсов – *цари*), тем самым используется возвышенная лексика, что отсутствует в английском оригинале. Бальмонт, так же как и Шелли, и Брюсов использует перенос: конец второй (где вечность сторожит) переходит в начало третьей строки (пустыни тишину). Количество аллитерации у Бальмонта также намного больше, чем в переводе Брюсова. Аллитерации нашли отражение в первых четырех строках, где подчеркивается звучание – с,т,р: в**стр**е**т**ил пу**т**ника, **стр**ан, вечно**сть** **сто**рожи**т**, пу**с**тыни **т**ишину, **с**та**т**уи, лежи**т** (***стр-т-т-стр-ст-ст-р-т-ст-т-ст-т-т***).

В армянскую литературу Шелли вошел в конце 19 века. Наиболее известные его переводчики – А.Антонян, В.Ташчян, С.Месроп, М.Согикян, Э.Авагян. На проблему связи творчества Шелли с армянской литературой впервые обратила внимание Д.Амбарцумян в своей диссертации «Шелли в оценке армянской литературно-общественной мысли», в котороуй представлен анализ перевода сонета «Озимандия» на западноармянский язык, сделанный переводчиком А.Антоняном и опубликованный в нью-йоркской периодической печати «Հայաստանի կոչնակ» в 1942 году. Автор исследования отмечает, что перевод сонета был

сделан Антоняном «моментально» по просьбе работающего в печати Г.Ханамиряна и втайне от переводчика был отправлен в печать. Д.Амбарцумян приводит на английском и армянском языках последние шесть строк сонета и отмечает, что «несмотря на то, что сонет был переведен «моментально», перевод действительно близок к оригиналу и в очередной раз доказывает мастерство Антоняна» [Амбарцумян 1990:143] (диссертация Д.Амбарцумян написана на армянском языке, отрывок из нее с армянского языка переведен нами – Н.П.).

Сонет «Озимандия» был также переведен на армянский язык армянским советским писателем, переводчиком Э.Авагяном. Следуя английскому оригиналу, Авагян также соединил сонет в одну строфу. Система рифмовки авагяновского перевода совпадает с рифмовкой бальмонтовского: ***ababcdcdefefef***. Но, в отличие от Бальмонта, у Авагяна завершение развязки происходит в последнем трехстишии, как у Шелли:

Nothing beside remains. Round the decay	Իսկ շուրջը լուռ, ոչ ոք չկա, ավազների վրայից,
Of that colossal wreck, boundless and bare,	Անցել է լոկ մահը դաժան, ավերել է, խորտակել,
The lone and level sands stretch far away.”	Ու չի թողել ոչի՞նչ, ոչի՞նչ, բացի չնչին այդ քարից:

Рассмотрим аллитерацию в первом катрене: « **ն**ա, а**ն**ջուր а**ն**ապատում, կի**ս**ո**վ** թաղ**վ**ած ա**վ**ազի **մ**եջ, դե**մ**քը **մ**ռայլ ահա**վ**որ (**ն, վ, մ**). В армянском переводе превалируют эпитеты, которые отсутствуют в английском оригинале: « **ծերուկ** ճամփորդ » (Шелли – « raveler»), ,**արձակ, անջուր** անապատում **հեռավոր** » (Шелли – «in the desert»), « **ավերված** արձան կա **հին, թրծված քամուց, արևից** » (Шелли – «a shatter’d visage lies»), « դեմքը **մռայլ, ահավոր** » и « հայացքում **դառնագին** » (Шелли – «whose frown»).

Рассмотрим подстрочники даллее:

И морщинистая губа и насмешка (презрительная усмешка,) холодного приказа	Ով կնճռոտված շուրթը, և քմծիծաղը (հեգնանքով ժպիտը) սառը հրամանի,
Рассказывает, что его скульптор хорошо те страсти прочитал	Պատմում է, որ իր քանդակագործը լավ է այն կրքերը կարդացել,
Которые до сих пор выжили,	Որոնք դեռևս կենդանի են մնացել

запечатленные на этих безжизненных вещах,
Та рука, которая надсмехалась над ними и то сердце, которое кормило;

перевод В.Брюсова

Чело и складка губ, изогнутых надменно,
Гласят, что их творец знал глубь страстей и дум
(Что пережили ряд столетий в груде тленной),
Ту руку двигавших, тот направлявших ум.

դրոշմված այս անշունչ բաների (առարկաների) վրա,
Այն ձեռքը, որ ծաղրեց դրանց և այն սիրտը, որ կերակրեց:

перевод К.Бальмонта

Из полустертых черт сквозит надменный пламень, –
Желанье заставлять весь мир себе служить;
Ваятель опытный вложил в бездушный камень
Те страсти, что могли столетья пережить.

перевод Э.Авагяна

Եվ շուրթերին կնճռապատված և հայացքում դառնագին
Կա մի հզոր, մեծ ցանկություն ու ծաղրական մի ժպիտ,
Անշունչ քարին հմուտ ձեռքով, իմաստությամբ անմեկին
Վարպետը հին քանդակել էր կիրքը դեմքի այդ հպտիպ:

Многочисленные переносы связывают строки, придают сонету Шелли своеобразный интонационный рисунок. Перенос идет от строки к строке: конец четвертой строки (<…> whose frown), пятая строка (and wrinkled lip, and sneer of cold command) соединяются с началом шестой строки (Tell <…>), делая их тем самым интонационно напряженными. Шелли использует прием инверсии в шестой строке: «well those passions read», вместо правильного *read those passions well*.

Переносы у Брюсова также связывают строки между собой: начало первой строки (Чело и складка губ <...>) подхватывает начало следующей (Гласят <...>). Брюсов старается максимально точно передать содержательную сторону подлинника, однако, в последней строке второго катрена не переводит ключевое слово mock’d (надсмехалась).

Важно отметить, что Бальмонт совершенно не переводит восьмую строку и, чтобы сохранить конструкцию сонета, дополняет двенадцатую строку вольным переводом («Владыки всех времен, всех стран и всех морей!»). Подробное описание выражения лица разбитой статуи («...whose frown / And wrinkled

lip and sneer of cold command») Бальмонт переводит вольно: «Из полустертых черт сквозит надменный пламень / Желанье заставлять весь мир себе служить».

У Авагяна фараон не приказывает («sneer of cold command»), как у Шелли, а выражает желание: «մի հզոր, մեծ ցանկություն». У переводчика также превалируют эпитеты: «**հմուտ** ձեռքով» (Шелли – «the hand»), «վարպետը **հին**» (Шелли – «sculptor»), «կիրքը դեմքի **այդ հստպիտ**» (Шелли – «those passions»).

Рассмотрим следующие подстрочники:

И (а) на пьедестале эти слова появляются:	Եվ (իսկ) պատվանդանին այսբառերն են երևում,
«Мое имя Озимандия, Царь Царей:	Իմ անունն է Օզիմանդես, Արքայից Արքա.
Взгляните (посмотрите) на мои дела (деяния) вы, Могучие, и отчайтесь! »	Նայե՛ք իմ գործերին, դուք Ուժեղ (հզոր) և հիասթափվեցեք:

Перевод В.Брюсова	***Перевод К.Бальмонта***
На пьедестале есть еще слова: «Склоняйтесь!	И сохранил слова обломок изваянья:
Се – Озимандия, кто назван Царь Царей.	«Я – Озимандия, я – мощный царь царей!
Мои дела, цари, узрите – и отчайтесь!»	Взгляните на мои великие деянья,

Перевод Э.Авагяна

Եվ հենց այդտեղ, պատվանդանին այս խոսքերն էր քանդակել.

,Իմ անունն է Օզիմանդես, մեծն արքան արքայից,

Նայեք գործիս, ուժիս հզոր, որ աշխարհին են վանդակելե:

В сонете надпись на пьедестале гласит: «Меня зовут Озимандия, царь царей: взгляните на мои деяния, вы, Могучие, и отчайтесь!» (подстрочный перевод наш – Н.П.). Слова фараона показывают стремление человека к бессмертию и его желание противостоять смерти. Статуя – прекрасный образ вечности. Первоначально она была построена, чтобы прославить фараона. Но в сонете памятник скорее преуменьшает значимость образа фараона, чем возвышает: Озимандия хмурится («frown»), мы

видим его морщинистую губу («wrinkled lip»), и, даже, насмешку («sneer») – очевидные яркие примеры отрицательных эмоций. Такие фразы как без туловища ноги («trunkless legs»), разбитое вдребезги лицо («shatter'd visage»), ничто вокруг не пребывает в прежнем состоянии («Nothing beside remains»), колоссальное крушение («colossal wreck») – казалось бы, противоречат теме вечности, которая связана с образом фараона, но этим Шелли показывает, что постоянство лежит в пределах человеческих эмоций, окружающих также фараона.

Повтор рифмы девятой, одинадцатой и тринадцатой строк Шелли повторяет три раза (***eee***), что также неслучайно, поскольку не только рифмы близки друг другу по звучанию (appear/despair/bare), но также в начале тринадцатой строки Шелли упоминает о статуе (that colossal wreck), что является продолжением строк о пьедестале. Также повторяется два раза рифма седьмой и десятой строк (***dd***) – «on lifeless things» и «king of kings», тем самым автор подчеркивает «безжизненное» (lifeless) состояние Царя Царей. Еще одна важная деталь подлинника в том, что сонет написан не в возвышенном стиле: автор использует всего два слова высокого стиля: «visage» *(visage (literary) – face)* [Hornby 2001:967-968] и «Mighty» (*Mighty (esp. literary) adj. – very strong and powerful. 2 large and impressive. Syn. Great*) [там же: 967-968] и одно архаическое слово «уе» (*ye (old use or dialect) a word meaning 'you', used to talking to more than one person)* [там же: 1503]. Более того, в сонете автор использует разговорное слово «wreck» (*wreck (informal) – a vehicle, building, etc. that is in a very bad condition*) [там же: 1767]. Шелли также использует прием аллитерации: **m**y **n**a**m**e is Ozy**m**a**n**dias (m-n-m-m-n), **k**ing of **k**ings (k-k).

Поскольку мы разработали каждую часть сонета отдельно, у нас возникает констатация одинаковых приемов, которые используют автор и переводчики: Брюсов – **с**лова **с**клоняйте**с**ь **с**е, Озима**н**дия. .. **н**азва**н**, **Ц**арь **Ц**арей (с,н,ц); Блаьмонт – **с**охранил **сл**ова <…> изва**я**нья**я**/ **я** Озимандия; **Ц**арь **Ц**арей (с,л,я,ц,); Авагян – հե**նց** այդտեղ, պատվա**նդանի**ն **<...>** խոսքերն էր քա**նդակել**, իմ ա**նուն**ն է Օզիմա**նդես մեծն** արքա**ն** արքայից (**ն,մ,նմ,ն**). Брюсов разделяет прямую речь на три строки, также добавляет еще один

глагол в повелительном наклонении («Склоняйтесь!»), тем самым подчеркивая риторическое обращение фараона к царям. Бальмонт отходит от лаконизма, переводя два слова «ye Mighty» в целую вольную строку – «Владыки всех времен, всех стран и всех морей».

Как известно, в сонете «нетерпимы повторения слов или выражений, за исключением случая, когда того требует само построение стиха (анафора, паралелизм и т.д.) [Квятковский 1966:276]. В девятой строке перевода Авагян повторяет слово, которое он использует в предыдущей, восьмой строке: «Եվ հենց այդտեղ, պատվանդանին այս խոսքերն էր **քանդակել** / Վարպետը հին **քանդակել** էր կիրքը դեմքի այդ հպտիպ», тем самым нарушая структурный признак конструкции сонета. Авагян также допускает некоторые вольности: «ye, Mighty» – «ուժիս հզոր», «and despair» – «որ աշխարհին են վանդակել». В какой-то мере, скульптор стал могущественнее фараона, так как созданный им памятник сохраняется дольше, чем деяния фараона. Можно предположить, что Авагян понял неадекватно обращение фараона к владыкам («ye, Mighty»), поскольку переводчик обращение Озимандии относит к силе самого фараона. Аллитераций в переводе Авагяна гораздо больше, чем у Брюсова и Бальмонта: **ան**շուն**չ** քարի**ն** հ**մ**ուտ, ի**մ**աստությա**մ**բ **ան**մեկի**ն**, հի**ն** քա**նդ**ակել, **դ**եմքի**ն**. հե**նց** այ**դ**տեղ, պատվա**նդ**ա**նին**, խոսքեր**ն** էր քա**նդ**ակել, ի**մ** **ան**ու**նն** է Օզի**մանդ**ես **մ**եծ**ն** արքա**ն**, **ն**այեք, աշխարհ**ին** **են** վա**նդ**ակել (**ն,մ,նմ,նդ,դ**).

Подстрочники:

Ничто вокруг не пребывает в прежнем состоянии	Ոչինչ շուրջը չի մնացել: Շուրջը փտում (նեխում, հոտում)
От этой громадной развалины, безграничной и голой	Այդ վիթխարի արձան ավերակից, անսահման) և մերկ
Одинокие и ровные пески протягиваются далеко.	Մեկուսացած և հարթ ավազներ են ձգվում հեռվում:

Перевод В.Брюсова

Нет больше ничего. Вокруг
больших камней

Перевод К.Бальмонта

Владыки всех времен, всех
стран и всех морей!»

Безбрежность, пустота, и тянутся далеко	Кругом нет ничего... Глубокое молчанье...
Лишь ровные пески, куда ни глянет око.	Пустыня мертвая... И небеса над ней...

Перевод Э.Авагяна

Իսկ շուրջը լուռ, ոչ ոք չկա, ավազների վրայից,
Անցել է լոկ մահը դաժան, ավերել է, խորտակել,
Ու չի թողել ոչի՞նչ, ոչի՞նչ, բացի չնչին այդ քարից:

В последних трех строках Шелли замедляет движение стиха с помощью переноса, придающего ему плавность: конец двенадцатой строки (Round the decay) заполняет тринадцатую (Of that colossal wreck, boundless and bare). Рифмы у Шелли полнозвучны (despair-bare, decay-away), помимо рифм, строки последние три строки имеют свои созвучия и в аллитерациях: **b**ondless and **b**are, **l**one and **l**ev**l**, **st**and**s** **st**re**t**ch (**b,l,st**).

Следуя оригиналу, Брюсов также использует перенос и соединяет конец двенадцатой (Вокруг больших камней) с началом тринадцатой строки (Безбрежность, пустота <…>) , делая их тем самым интонационно напряженными. Парная рифма в заключительном ключе двустишия (***gg***) придает финалу перевода Брюсова интонационную законченность и усиливает картину полной пустоты и безбрежности, что является стержневой мыслью сонета. Бальмонт пропускает перенос, но переводчик вводит в заключительном двустишии внутристроч-ные паузы с помощью многоточий, что в свою очередь влияют на интонацию. Наиболее подчеркнутое звучание согласных: **В**ладыки **в**сех **в**ремен, **в**сех стран и **в**сех морей, **н**ет **н**ичего, **н**ебеса **н**ад **н**ей (**в,н**). Бальмонт вольно переводит последнюю строку – «Пустыня мертвая … И небеса над ней…».

Как правильно отмечает Никольская, «его (Бальмонта – Н.П.) перевод финальной строки не противоречит художественной логике оригинала – бескрайние пески, сливающиеся с небом, – образ, который рожден из картины, нарисованной Шелли». В комментарии также отмечается, что «философский смысл стихотворения, самый его тон, стилистический колорит переданы К.Бальмонтом поэтически верно, без буквализма, творчески».

Перевод Бальмонта Никольская называет «одним из наиболее удачных» [Никольская 1972:75].

Переводчик Авагян приуменьшает образ колоссальных развалин («the colossal wreck») переводя «չնչին այդ քարից»). Авагян также сохраняет перенос, что в свою очередь влияет на интонацию: конец двенадцатой строки (ավազների վրայից) подхватывает начало тринадцатой (անցել է լոկ մահը). Переводчик также использует прием аллитерации: ա**վ**ազների **վ**րայից, չի թողել ո**չ**ինչ, ո**չ**ինչ, բա**ց**ի չնչին այդ քար**ից** (վ,չ,ց). Также хотелось бы отметить, что в примечании к сонету переводчик отмечает, что Озимандия «символическое стихотворение, где Озимандия является вымышленным персонажем. Стихотворение написано в такой период, где в стране бушевала реакция. Показывая, что от Озимандии, могучего царя, ничего не осталось, кроме развалин, автор имел в виду, что все действия деспотов подлежат крушению и их власть также не вечна» (перевод с армянского наш – Н.П.) [Авагян 1963:22]. Важно отметить, что в заключительном двустишии армянского перевода Авагян конкретизирует образ, по-своему интерпретирует процесс разрушения колоссальной статуи. По его мнению, разрушителем является смерть («անցել է լոկ մահը դաժան, ավերել է, խորտակել / Ու չի թողել ոչինչ, ոչինչ, բացի չնչին այդ քարից»).

В сонете Шелли отмечает то, что развалины говорят о смертности человека и его деяний. Все обратилось в прах с течением времени: древней египетской цивилизации больше нет. Со временем природа уничтожила символ того, что когда-то олицетворяло великого человека. Следовательно, искусство сильнее власти. Но природа сильнее искусства, и она побеждает все в течении времени. Здесь важно отметить, что воплощенная в руинах тема быстротекущей жизни и необратимого времени в начале XIX века приобретает еще более неоднозначный и сложный характер.

Как отмечает Е.Борисова, «руины воспринимаются в трех ипостасях: как образ метафизического Времени, которое сокрушает даже монументальные сооружения, оставляя на земле лишь их обломки; как образ конктретного исторического

времени, воплощаемого в архитектуре различных эпох, и, наконец, как воплощение жизни отдельного человека, краткость которого все более глубоко осознается романтиками» [Борисова 1997:58]. В сонете «Озимандия» отражаются все три ипостаси, т.е. показаны обломки этого монументального произведения, отражено конкретное историческое время, и, наконец, подчеркнута краткость человеческой жизни героя сонета и его деяний. Романтический символ природы в сонете играет важную роль. Он представляет собой непосредственно конкретный образ и вместе с тем романтический образ-символ, воплощающий в себе идею ничтожества всех форм земного порабощения человека человеком.

Анализ переводов выявил, что максимальную адекватность в переводе старается сохранить Брюсов. Но в то же время Брюсов не сохранил формальную сторону подлинника (не обьединил строки в одну строфу, как Шелли). Переводчик также использовал много архаизмов для передачи духа изображаемого времени. Точность перевода сонета, сделанным Брюсовым, отмечает и К.Беджанян в своей статье «Сонет "Озимандия" П.Б.Шелли в переводе В.Я.Брюсова: «в целом Брюсов дает перевод точный, иногда воспроизводя оригинал с разной степенью адекватности, заставив читателя ощутить всю прелесть поэтического языка Шелли» [Беджанян 2002:44].

Анализ переводов К.Бальмонта и Э.Авагяна показал, что переводчики, во-первых придерживаются строфической структуры оригинала, соединив все строки сонета в одно стихотворение, но в то же время, система рифмовки английского оригинала не сохраняется у переводчиков. Бальмонт так же, как Шелли, использует одно архаическое слово, (в отличие от Брюсова), но у Бальмонта гораздо больше лексики возвышенного стиля, больше вольностей в переводе. Если сопоставить подстрочник с армянским переводом, нетрудно заметить, что несколько ключевых фраз как «two vast and trunkless legs», «cold command», «the heart that fed» Авагян не переводит, но воспроизводит лексику, близкую к подлиннику, хотя местами добавляет эпитеты. В переводе Авагяна также нет ни архаизмов, ни лексики возвышенного стиля. Как показал анализ перевода

«Озимандии» Шелли на армянский язык, Авагян переводил сонет с оригинала и мы не нашли строк, напоминающих брюсовский и бальмонтовский переводы.

В целом, все три переводчика максимально приблизились к оригиналу, их переводы могут служить образцом при изучении переводов произведений Шелли на русский и армянский языки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амбарцумян Д. Шелли в оценке армянской литературно-общественной мысли. Дисс. на соиск. степ. к.ф.н.. Ереван, 1990.
2. Асмангулян А. Англо-армянский словарь. Ереван,2004.
3. Беджанян К.Г. Сонет «Озимандия» П.Б.Шелли в переводе В.Я.Брюсова // Кантех. Вып. 3. Сб. научн. трудов Ереван, 2002.
4. Борисова Е.А. Русская арх. в эпоху романтизма. М., 1997.
5. Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. Сост. С.И.Гиндин. М., 1994.
6. Квятовский А. Поэтический словарь. М., 1966.
7. Никольская Л.И. Шелли в России (Лирика Шелли в русских переводах XIX – XX веков). Смоленск, 1972.
8. Шелли П.Б. Избранные строки (на армянском языке). Перев. на арм. яз. Э.Авагяна. Ереван, 1963.
9. Шелли П.Б. Полн. собр. соч. в пер. К.Д.Бальмонта. В 3 т. Т.I. СПб., 1903.
10. Hornby A.S. Oxford Advanced Learner's Dictionary of Current English. Oxford University Press. 2001.
11. Shelley Percy Bysshe. Selected Poems. Edited by Frederick L. Jones. University of Pennsylvania. New York, 1956.
12. Джованни Баттиста Бельзони – электронный ресурс: http://en.wikipedia.org/wiki/Giovanni_Battista_Belzoni#cite_note-5
13. Панова Л. Поэзия русского Египта // Империя N. Набоков и наследники. Сборник статей. Часть III. Москва, ИРЯ РАН. – электронный ресурс: http://www.fedy-diary.ru/?page_id=6629

III
СООБЩЕНИЯ

БАГДАСАРЯН Р.А.
ЕГЛУ им.В.Брюсова

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И КАРЕН МИКАЭЛЯН
(к истории создания антологии «Поэзия Армении»)

Карен Саркисович (Герасим Сергеевич) Микаэлян был одним из тех, без творческого энтузиазма и «горения» которых вряд ли состоялись бы многие литературно-культурные акции XX века, имеющие важное значение в духовной и общественно-политической жизни армянского народа. Убежденный и последовательный сторонник российской ориентации Армении, развития русско-армянских многогранных связей, К.Микаэлян прежде всего выделяется активным участием в создании уникального, непревзойденного по сей день сборника «Поэзия Армении» под редакцией Брюсова.

«Поэзия Армении» как духовная акция была вызвана к жизни реакцией на события Первой мировой войны, когда значительная часть армянского населения Османской империи оказалась уничтоженной или депортированной с родной земли. Инициатива армянской интеллигенции России призвана была доказать миру, что армянский народ жив и способен противопоставить насилию и крови свои высочайшие духовные достижения в области культуры, искусства, поэзии... Цель была благороднейшая и заинтересовала широкий круг русской интеллигенции.

Однако роль в этом благородном начинании Микаэляна до сих пор нивелировалась или упоминалась вскользь. А между тем именно он являлся одной из самых ключевых фигур в рождении русского сборника армянской поэзии. В письме от 27 июня 1915 г. В.Терьяну К.Микаэлян пишет, что «на днях с Ал.Цатуряном и П.Макинцяном был у Брюсова», который их принял очень хорошо и дал согласие редактировать вызвавший у него интерес сборник армянской поэзии [Макинцян 1968:163-164].

Супруга Брюсова – Иоанна Матвеевна – упоминала в своих воспоминаниях, что среди посетивших ее мужа армянских интеллигентов-литераторов был и Карен Микаэлян, до этого «совершенно не известный» им. Она же свидетельствовала, что

современных армянских поэтов для антологии перевел и транскрибировал Микаэлян, он же взял на себя и хлопоты по печатанию сборника, «приисканию» бумаги и т.п. [Брюсова 1987:57,59]. Роль К.Микаэляна в «наведении мостов» с Брюсовым отмечал позднее поэт-переводчик С.Шервинский: «Армянские литераторы – среди них в первую очередь мне вспоминается Карен Микаэлян, верный, честный ревнитель армянской культуры, жизнь которого была так трагически оборвана, – делали все возможное, чтобы Брюсов мог войти в мир армянской поэзии» [Шервинский 1964:508].

Таким образом, бесспорно, что у истоков этого зародившегося у русского поэта подлинного и серьезного интереса к Армении и ее многовековой литературе стоял Микаэлян, пытающийся сделать все возможное для достойного представления богатейшей духовной культуры Армении, в первую очередь российскому обществу, интеллигенции.

Еще осенью 1914 г. у литератора возникает мысль о необходимости издания сборников армянской литературы не только на армянском, но и русском языке, поддержанная Московским Армянским комитетом, который возглавлял известный общественный деятель, публицист и издатель Степан Мамиконян. В октябре-ноябре того же года Микаэлян сообщает своему другу В.Терьяну о том, что «мысль подал он» и воодушевление «старших товарищей» по этому поводу было большое. 16 ноября он пишет поэту, что цель намеченного к изданию сборника армянской поэзии – «дать русской общественности представление о культурном уровне армян», что следует «издать роскошный сборник на русском языке, в который войдут все жемчужины нашей литературы в отменных переводах» и выражает уверенность в том, что его «можно издать в большом количестве – в нынешних условиях он обязательно распространится» [Макинцян 1966:153]. Чуть позднее, в декабре 1914 г., Микаэлян вновь делится с Терьяном своими соображениями «собрать воедино лучшие произведения наших лучших писателей».

25 марта следующего года Микаэлян сообщает в письме Терьяну о том, что встречался с Мамиконяном, Кусикьяном и

Цатуряном, изложил им свои планы и получил одобрение, заверяет, что и сам Терьян, и Макинцян обязательно войдут в редакционный совет [Макинцян 1966:156-157], рекомендует поручить поэтические переводы «самым лучшим русским поэтам», поместить в начале маленький очерк об армянской литературе, к каждому писателю дать биографическую справку. Микаэлян так прикипает к делу, что беспокоится даже о технической стороне вопроса.

Напомним, что еще в конце 1914 г., в письме от 2 декабря, он имел в виду уже вполне конкретных русских поэтов, которых, по его мнению, следовало привлечь в качестве переводчиков к работе над армянской поэзией – Брюсова, Бальмонта, Бунина, Блока. Все это, заметим, заботило К.Микаэляна задолго до того, как поиски переводчиков привели армянских энтузиастов к порогу брюсовского дома. Именно Микаэлян по сути взял на себя всю тяжесть организационной и агитационно-пропагандистской стороны дела и его смело можно назвать главным инициатором создания сборника «Поэзия Армении» [Макинцян 1966:156].

Усилия Микаэляна увенчались успехом: его планы были одобрены, и 29 апреля 1915 г. Московский Армянский комитет принимает официальное решение об издании сборника. В письме Терьяну от 1 мая Микаэлян воодушевленно пишет: «Должен сообщить тебе радостную весть. Вопрос о сборнике решен. Позавчера на заседании Комитета сделали доклад об этом предприятии и после горячих споров, при поддержке подавляющего большинства армян наше предложение прошло... Очень трудно было втолковать представителям нашей буржуазной интеллигенции, какое большое моральное значение имеет подобное дело... Степан Мамиконян сыграл здесь благороднейшую роль... Провели новые выборы в состав редакции. В нее вошли Карапет Кусикьян, Ал.Цатурян, Веселовский и я...» [Микаэлян 1989:127].

Микаэлян придавал особое значение также укреплению своих связей с русской передовой интеллигенцией. Известны его взаимоотношения не только с Брюсовым и поэтами его круга, но и с М.Горьким. Об этом можно узнать, в частности, из его статьи «Великий друг народов», опубликованной десятилетия спустя.

Микаэлян пишет, как в 1915 г. группа молодых литераторов, задалась целью издать антологию лучших произведений армянской поэзии в переводах на русский язык. Идея была сопряжена с большими трудностями, прецедентов не было, ни одно издательство не хотело брать на себя расходы по изданию, осуществить его можно было только на благотворительных началах – найти какую-нибудь общественную организацию или мецената, которые пошли бы навстречу этой «проблематической затее»... Мецената не нашлось, но в Москве был Армянский комитет оказания помощи беженцам, с которым молодые патриоты связывали определенные надежды. Микаэляну и его друзьям потребовалось немало времени и усилий, чтобы доказать «досточтимым членам» этого общества необходимость и «полезность» показа русскому обществу культурных сокровищ армянского народа. Комитетом была ассигнована определенная сумма, но столь неожиданное благоприятное решение вопроса застало молодежь врасплох – ведь литературно-организационная сторона дела была еще не ясна: возьмутся ли русские поэты за перевод при совершенном незнании армянского языка, кого можно пригласить редактором сборника?

Для молодых литераторов единственным, от которого можно было рассчитывать и получить советы и поддержку, был Максим Горький, который тогда проживал в Финляндии. И армянские интеллигенты отправились к нему.

Инициативу армянских литераторов писатель одобрил и более того: оказалось, что «аналогичные мысли были и у него, но только в более широких масштабах» – Горький предполагал выпустить ряд сборников национальной литературы (украинской, латышской, грузинской и т.д.), мотивируя это тем, что русские не знают культуру народов, которые разделяют политическую судьбу страны, народов древних, с вековой мудростью и культурой. Горький был убежден, что нужно «влить эти ценности в русскую культуру – от этого она только выиграет», – пишет К.Микаэлян и продолжает: «Мы буквально были поражены его памятью, его знаниями, необъятной эрудицией, любовью и уважением к литературе и культуре народов, о которых в то

время никто не говорил. Обаятельным, необычайно обаятельным показался нам Горький».

Русский писатель отказался от редактирования антологии армянской поэзии, так как намерен был возглавить работу над другой книгой, куда вошли бы также прозаические произведения армянской литературы. Действительно, под редакцией Горького в 1916 г. вышел «Сборник армянской литературы»... Однако писатель рекомендует армянским друзьям обратиться или к Бунину, или к Брюсову, замечая, что хотя первый – академик, но «Брюсов сделает больше и лучше»: «человек добросовестный, усидчивый, работоспособный... Брюсов лучше!» [Микаэлян 1967:93-94].

О себе и своих друзьях Микаэлян вскользь упоминает в связи с антологией и сборником Горького: «В 1916 г. вышли два монументальных сборника, посвященных армянской литературе: «Поэзия Армении», под общей редакцией Брюсова, и «Сборник армянской литературы», под редакцией Горького. Мы были помощниками этих двух редакторов. Отбирали материалы, переводили прозу, составляя подстрочники поэтического текста и, наконец, были их учителями армянского языка». «Мы» – это, помимо Микаэляна, Терьян, Цатурян и Макинцян.

Время показало, что Горький был прав и выбор оказался блестящим, но в тот сложный период инициаторами издания лишь осознавалось несомненное значение его для армянского народа, армянской литературы. Микаэлян подчеркивал тогда в письме Терьяну: «...это будет пробным камнем для нашей литературы, посмотрим, что скажет русский читатель. Если отнесется одобрительно, этот факт будет иметь огромное влияние на нашу литературу» [Микаэлян 1968:162].

5 августа 1916 г. – «день рождения» антологии. Успех книги под редакцией и с великолепным вступительным очерком Брюсова «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» превзошел все ожидания инициаторов издания. На нее живо и положительно откликнулись не только армянская общественность, творческая интеллигенция, что вполне естественно, но и ряд видных русских деятелей. Многие отзывы о книге и поздрав-

ления шли непосредственно Микаэляну, как связующему звену между армянскими и российскими литературными кругами.

В своем письме Иоанне Матвеевне Брюсовой от 17 октября 1916 г. Микаэлян сообщает: «...Все то и дело спрашивают о сборнике, несколько экземпляров, полученные здесь, переходят из рук в руки... О нашем сборнике пока я не слышал ни одного плохого отзыва. Все, без исключения, отзываются восторженно» [Микаэлян 1963:266].

Дело чрезвычайной важности было сделано блестяще, но сколько за этим стояло трудных хлопотных переговоров, встреч, бесед, писем! Научная и критико-публицистическая литература по антологии «Поэзия Армения» общеизвестна; наша же задача – конкретно выделить роль и заслуги самого Микаэляна в подготовке и издании этого благородного памятника армяно-российского творческого сотрудничества, рельефнее представить фигуру писателя и общественного деятеля и ее значимость в армянской литературно-общественной жизни 10-х гг. XX века.

Задолго до выхода книги в свет Микаэлян подготавливал благоприятную почву в армянском и российском обществе, пропагандировал сборник в печати. Так, например, в «Армянском вестнике» от 27 марта 1916 г. он, в частности, сообщает, что «редактируемый поэтом Валерием Яковлевичем Брюсовым сборник «Поэзия Армении». .. скоро поступит в печать. Эта книга дает общую картину всей армянской поэзии начиная с древних народных языческих песен, религиозных песнопений, средневековой лирики и кончая стихотворениями современных молодых поэтов. Армянский литератор особо отмечает вступительную статью Брюсова, в которой, по его словам, «выдающийся русский поэт с высоким подъемом и с благородным порывом отзывается об армянском народе и о его достойной всеобщего внимания поэзии».

Приведем несколько свидетельств кропотливой работы Микаэляна, прослеженной нами по имеющейся опубликованной и неопубликованной переписке десятых годов. 11 июня 1915 г. Микаэлян сообщает А.Цатуряну, что необходимо собраться для решения ряда редакционных вопросов, уведомляя в то же время: «...Брюсов хочет Ваши стихотворения. Желательно, чтобы

выбрали сами. Более того – если бы и сами перевели. Если при переводе откажетесь от транскрибирования – это сделаю я, но выборочно...» [ГМЛИ, ф. А.Цатуряна, N346 (на арм. яз.)]. 13 июля того же года Микаэлян пишет Ю.Веселовскому: «...Относительно нашего сборника могу Вам сообщить следующее: в Москве из членов редакции нахожусь лишь я и Ал.Цатурян. В качестве редактора мы кооптировали г. Макинциана и теперь работаем втроем. Общую редакцию Сборника любезно принял на себя В.Я.Брюсов. В настоящее время нами сделан выбор из армянских поэтов и постепенно доставляем подстрочные переводы В.Брюсову, который в свою очередь перешлет русским поэтам для обработки. Сейчас усиленно работаем над выборкой из прозаиков. Брюсов очень горячо взялся за наше дело и даже приступил к изучению армянского языка...» [ГМЛИ, ф. Ю.Веселовского, N287].

Ав.Исаакян, поддерживавший связи с Микаэляном и после отъезда за границу, писал ему из Женевы: «...получил «Поэзию Армении» – грандиозные усилия и грандиозное дело, не имеющее себе равных. Я написал уже письмо Моск. комитету, с выражением благодарности… Прошу выслать мне несколько, 4-5 экземпляров, для продажи – многие хотят... Передай глубокую признательность г-ну Брюсову и скажи, что он – один из самых больших и искренних друзей армянского народа» [ИФЖ, 1973, N2, С.235 (на арм. яз.)]. Здесь же Исаакян сообщает о своем намерении перевести очерк Брюсова об армянской поэзии в сборнике на французский язык («очень понравился местным армянам!»).

Нет сомнения в том, что столь очевидный успех «Поэзии Армении» и ее редактора Брюсова был предопределен участием в работе целого ряда известных и видных деятелей армянской творческой интеллигенции – поэтов, писателей, переводчиков, в том числе Микаэляна. Взгляды Брюсова и армянского литератора во многом совпадали – в вопросах оценки и характеристики многовековой поэзии Армении и отдельных ее представителей, чувствовалось даже пристрастие к одним и тем же стихам средневековых поэтов, Саят-Новы.

Это особенно проявилось в тот период, когда стали намечаться некоторые расхождения между подходом П.Макинцяна и остальных членов редколлегии, в том числе Брюсова и Микаэляна, в подборе авторов для антологии. О противоречивости эстетических воззрений П.Макинцяна в период работы его над антологией армянской поэзии писал впоследствии Э.Джрбашян в своем предисловии к изданию «Силуэтов» П.Макинцяна: «Дооктябрьская литературно-критическая деятельность П.Макинцяна не свободна от противоречий и крайностей. Справедливо подчеркивая значение художественного воплощения жизненного материала и идеи, он, однако, порою неуместно противопоставлял историко-общественный и художественный критерии оценки, делая акцент лишь на последнем... Мысль Макинцяна состояла в том, что для служения общественным целям произведение прежде всего должно быть наделено художественной силой – правильная мысль, которая, однако, сводилась к разделению единства сущности искусства и назначения искусства» [Джрбашян 1980:8-9]. Далее Э.Джрбашян, замечая, что Макинцян был «главным советчиком в деле изучения Брюсовым армянского языка и истории армянской литературы», констатирует: «Однако в конце концов их взгляды столкнулись, так как Макинцян однобоко предлагал в отборе произведений руководствоваться лишь художественными мерками и исключить целый ряд поэтов (Патканян, Шахазиз, Цатурян, Кургинян, Акопян), а Брюсов пытался совместить художественный и исторический принципы».

Остановимся несколько подробнее на этой коллизии, связанной с работой над антологией. 28 марта 1916 г. П.Макинцян обращается к Брюсову с письмом, в котором, в частности, замечает: «...Сейчас получил от Гер.Серг. первые листы сборника. Прочел до «Распределения работ» и не могу идти дальше, не выразив своего изумления и глубочайшего огорчения» [Макинцян 1989:99]. Недовольство его было вызвано текстом, где в составе редакционной комиссии были указаны как основные члены К.Кусикьян, К.Микаэлян и Ал.Цатурян, а Макинцян, оказывается, входил в нее лишь «некоторое время»... Сам Макинцян считал, что он незаслуженно оказался

«отодвинутым в сторонку», хотя основная работа по выбору произведений для антологии и их переводы были, по его мнению, проведены только им совместно с Брюсовым.

Русский поэт не замедлил откликнуться письмом от 29 марта и пояснил, что «Распределение работ» написано не столько им, сколько «истинно редакцией»: «...написанное мною исправлял Гер.Серг.; потом указывал нужные поправки С.Г.Мамиконьян; потом читал корректуру А.Цатурян, и т.д. То, что в листах, – результат этой совместной работы...» [Макинцян 1989:306]. Далее Брюсов объясняет причины случившегося тем, что Макинцян сам уклонился от дел по сборнику ввиду ряда разногласий творческого плана и в его отсутствие Брюсов не мог взять на себя смелость противоречить указаниям редакции, передаваемым через Микаэляна. «Как-никак, в истории армянской поэзии я если не невежда, то ученик. Когда мне говорят люди, изучавшие много лет то, с чем я едва-едва знакомлюсь (и то в переводах)... – я должен подчиниться их авторитету, – замечает Брюсов. – Притом многое, предложенное Гер.Серг., мне искренне нравится: напр. стихотворение Степанноса, 2-е стихотворение Дживани («Виночерпица»), стихи Варужана и Сиаманто и др.».

В этом же письме отражена весьма интересная полемика вокруг идеи сборника. Брюсов пишет: «Сборник перерос первоначальную на него точку зрения: стал выше нее. Была точка зрения художественная, стала – историческая. Историческое выше художественного. Ибо то, что мы сейчас считаем художественным, не считалось таковым 50, 100 и 1000 лет назад, и, может быть, не будет считаться через 50, 100 и 1000 лет. А историческое – остается. Мы уверены сейчас, что вот то-то есть поэзия, а то-то не есть поэзия. Но, как мы в том ни убеждены, это суждение субъективное.

Изменится философия, изменится эстетика, изменится миросозерцание и изменятся суждения... Издаваемый сборник есть история армянской поэзии. Потому все, что имело историческое значение, должно в него войти. Конечно, надо добавить «историческое для поэзии», значение для истории поэзии» [Брюсов 1989:99].

2 апреля П.Макинцян несколько смягчает тон писем и уже отмечает: «...принужден сознаться, что истинная «редакция» формально права. Герасим Сергеевич, действительно, после моего отъезда добавил несколько пьес из средневековых лириков...». Из вышеприведенной вкратце переписки между Брюсовым и П.Макинцяном явственно чувствуется, что победила более здравая и верная позиция Микаэляна, однозначно поддержанная русским поэтом и редактором книги.

Резонанс по выходе в свет уникального издания, как известно, был огромен – свое веское и восторженное слово сказали самые выдающиеся деятели армянской литературы (Ов.Туманян, Ав.Исаакян и др.). Брюсовская антология явилась «путеводной звездой» для всех последующих русских поэтов – благодаря знакомству с ней многие из них полюбили Армению, ее высокую духовную культуру, стали подлинными друзьями армянской литературы и армянского народа.

Трудоемкая, грандиозная работа была завершена, но крепкие узы по-прежнему связывали Брюсова и Микаэляна. Армянский литератор в знак глубокой привязанности к русскому поэту преподносит ему сборник собственных произведений «Зимний вечер» с трогательным автографом: «Дорогому Валерию Яковлевичу Брюсову, чье слово утешало в дни испытаний судьбы скорбные сердца всех армян, чье дело воодушевило всех работников пера окровавленной Армении. От признательного и вечно благодарного Карена Микаэляна. Москва. 1916».

Брюсов также не забывает своего верного и компетентного помощника, особенно в период работы над предполагаемым вторым изданием «Поэзии Армении» и сборником «Айастан», который должен был включать в себя прозу.

Он заканчивает составление «Записки об издании сб. «Айастан» в Московский Армянский комитет» и ставит об этом в известность К.Микаэляна в своем письме от 15 февраля 1917 г.: «Дорогой Карен Сергеевич! Посылаю Вам записку о предлагаемом мною к изданию сборнике «Айастан»... Меня мысль об этом сборнике очень занимает. 2-е изд. «Поэзии» мною почти подготовлено к тому, чтобы сдать «оригинал» в типографию... Дружески Ваш Валерий Брюсов» [Брюсов 1988:320].

«Записка» редактора сборника «Поэзия Армении» представляет собой довольно обстоятельный документ, свидетельствующий о самых серьезных намерениях Брюсова по дальнейшей активной пропаганде армянской литературы в России. Сборник армянской прозы мыслился составителем в самом широком охвате: помимо художественной, предполагалось включить прозу научную, дидактическую, философскую и т.п. Вместе с тем, по задумке Брюсова, это должна была быть книга для читателя прежде всего интересная, увлекательная. Подкупает тот факт, что и для сборника прозы русский поэт избрал тот же принцип отбора произведений, что и для антологии «Поэзия Армении», – сочетание историзма с художественностью: «они должны быть характерными для своей эпохи и должны быть художественными по выполнению».

К сожалению, грандиозному замыслу не суждено было осуществиться в силу не только финансовых проблем, но и назревающих политических событий в России.

Весьма примечательно, что свою «Записку» Валерий Яковлевич направляет именно Карену Микаэляну. Очевидно одно: выдающийся русский поэт высоко ценил Микаэляна, чутко прислушивался к его мнению, рассчитывал на его высокий авторитет в литературных кругах, в армянском обществе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсова И.М. Из воспоминаний // Брюсов и Армения. В 2-х кн. Кн. II. Ереван, 1989.
2. Джрбашян Э. Предисловие // П.Макинцян. Силуэты. Ереван, 1980.
3. Макинцян А.П. Из истории создания «Поэзии Армении» // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968.
4. Макинцян П. Письма // Брюсов и Армения. В 2-х кн. Кн. II. Ереван, 1989.
5. Микаэлян К. Письма // Брюсов и Армения. В 2-х кн. Кн. II. Ереван, 1989.
6. Микаэлян К. Великий друг народов // Литературная Армения. 1967. N2.
7. Шервинский С.В. Ранние встречи с Валерием Брюсовым // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964.

БАЛОЯН М.А.
Ереванский университет «Айбусак»

«ПАМЯТНИК» В.Я.БРЮСОВА И В.Ф.ХОДАСЕВИЧА

В русской литературе известно множество переводов XXX оды Горация «К Мельпомене», написанной в 23 г. до н.э., выполненных с «академической» целью. В них авторы ставят своей задачей не создание самостоятельного художественного произведения, а ознакомление читателя с переводимым произведением. К таким переводам оды Горация относятся перевод А.Х.Востокова, С.В.Шервинского, Брюсова и других, некоторые из них не имеют названия, или же имеют идентичное заглавию оригинала название «К Мельпомене».

В XVIII веке в русской литературе оду Горация перевели М.Ломоносов и Капнист. Державин, замыслив написать свое произведение, взял за основу оду Горация «К Мельпомене». Сначала он назвал оду «К Музе. Подражание Горацию», затем, придавая ей особое значение, переименовал в «Памятник». Таким образом, Державин породил традицию названия оды на подобный сюжет, после Державина так назвали свои стихотворения Брюсов и Ходасевич. В 1836 году аналогичное стихотворение пишет А.С.Пушкин, подлинное значение пушкинского стихотворения можно понять лишь при сопоставлении его с текстом «Памятника» Державина. Стихотворения Державина и Пушкина – это самостоятельные художественные произведения, в них звучат голоса русских поэтов.

Наша задача – дать сопоставительный анализ «Памятников» Державина и Пушкина и поэтов XX века Брюсова и Ходасевича, тем самым проследить, как трансформируется тема горациевой оды в русской поэзии на протяжении почти трех веков. Для сопоставления текстов, необходимо обратиться к «первоисточнику» – оде Горация «К Мельпомене». У Горация ода продиктована неистребимым желанием победить смерть, единственную силу, от которой нет убежища. Единственное средство преодоления смерти поэт находит в поэзии. Человек

умирает, а вдохновенные песни, созданные им, остаются навеки. Поэзия делает человека равным богам, даруя ему бессмертие:

Создал памятник я, бронзы литой прочней,
Царственных пирамид выше поднявшийся.
Ни снедающий дождь, ни Аквилон лихой
Не разрушат его, не сокрушит и ряд
Нескончаемых лет, – время бегущее.

В стихотворениях всех трех поэтов – Горация, Державина и Пушкина развивается та же идея: над творением не властны ни зло, ни время. В стихах поэты утверждают свое бессмертие, а точнее своей «лучшей части» [Гораций 1976:478].

Любопытно сравнить, как поэты XX века видоизменяют существенную мысль Горация: «Я достоин бессмертия за то, что хорошо писал стихи». Конец XIX – начало XX – время становления «новой поэзии», время «нового прочтения» традиций, их переосмысления.

С целью выявления традиционного и качественно нового в «Памятнике» Брюсова сравним указанное произведение со стихотворениями Державина и Пушкина. У Брюсова имеется несколько «Памятников», два из них, написанные в 1913г., 1918г., представляют подстрочный перевод оды Горация «К Мельпомене», и один (1912) – это собственно художественное произведение Брюсова, в котором отразились поэтические традиции его предшественников. Тема произведения неизменна – подведение итогов своего творчества. Так же, как и у предшественников, у Брюсова развита тема долговечности – «его вам не свалить», тема вечности памяти о поэте и его поэзии – «я есмь и должен быть». Принципиально новой является первая строфа: если у Горация и Державина памятник «металлов тверже», над ним не властны «ни снедающий дождь», «ни ряд идущих годов или бег времени» (из оды Горация в переводе Брюсова), то Брюсов иначе характеризует памятник:

Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен.
Кричите, буйствуйте, – его вам не свалить!
Распад певучих слов в грядущем невозможен,
Я есмь и вечно должен быть.
Т.II. С.96-97.

У Державина и Пушкина начало стихотворений сдержаннее, мотив превосходства есть, но выражен менее экспрессивно, чем у Брюсова. «Превосходство» памятника обусловлено монументальностью, он «выше пирамид». Брюсова же массивность не волнует, его «памятник» подразумевает сравнение не с пирамидой, его «Памятник», как отмечает Софья Парнок, – «интересен постольку, поскольку он сложен из “строф”» [Парнок 1999]. Примечателен в этом контексте выбор Брюсовым слов: «строфа», «слово», «стих», «страница», что подтверждает обращение его внимания исключительно на литературные заслуги.

В «Памятнике» Брюсова, как мы считаем, ярче выражен лирический герой, чем у его предшественников. Следует отметить, что в стихотворениях Горация, Овидия, Державина, Пушкина говорится о вечности славы и души поэта. Так, в переводе Ломоносова читаем: «Не вовсе я умру: но смерть оставит // Велику часть мою», или «Так! Весь я не умру, но часть меня большая // От тлена убежав, по смерти станет жить» (Г.Р.Державин); Брюсов-поэт пишет: «Я есмь и вечно должен быть». Нетрадиционным в «Памятнике» Брюсова является и то, что он впервые в произведении такого рода называет свое имя: «Ликуя, назовут меня – Валерий Брюсов». В стихотворении Державина образ лирического героя связывает все строфы, и лишь в последней появляется образ Музы, к которой обращается поэт, а у Брюсова в первой же строфе лирический герой противопоставляет себя тем, кто его не понял, поэт обращается к будущим читателям: «Кричите, буйствуйте, – его вам не свалить!»

У Державина выведен образ императрицы и связанная с ней тема власти. Брюсова не интересуют образы государственных деятелей, царей, он показывает противоречивость реального мира: «коморка бедняка» и «дворец царя».

Следуя традициям, Брюсов намечает географические границы распространения своей славы, но в отличие от Державина и Пушкина, поэт, для которого характерно увеличение масштабов влияния собственной поэзии, пишет о том, что его стихи «долетят»:

В сады Украины, в шум и яркий сон столицы,
К преддверьям Индии, на берег Иртыша.
Т.II. С.96.

Далее Брюсов расширяет границы своей известности, включает в перечень новые страны:

И в новых звуках зов проникнет за пределы
Печальной родины, и немец, и француз
Покорно повторят мой стих осиротелый,
Подарок благосклонных Муз.

В четвертой строфе у Державина, как и у Пушкина, развивается мысль о достоинствах поэта: Державин говорит о том, что его «бессмертие» должно обеспечить художественное новаторство, Пушкин с первых же строк подчеркивает «народность» своей поэзии; право на признание народа он заслужил, «восславив свободу», а Брюсов, в отличие от предшественников, не перечисляет своих заслуг, лишь указывает на то, что «За многих думал<…> за всех знал муки страсти».

Последняя строфа – это обращение к Музе. Поэты в сущности говорят об одном и том же: Брюсов, как и Державин, готов принять от музы лавровый венок и «венчать» свое «чело», но первые строки у Брюсова напоминают пушкинское стихотворение, где поэт призывает быть равнодушным к «хвале и клевете»:

Что слава наших дней? – случайная забава!
Что клевета друзей? – презрение хулам!
Венчай мое чело, иных столетий Слава,
Вводя меня в всемирный храм.
Т.II. С.97.

Последние строки у Брюсова, как мы считаем, продолжают традиции Горация: «всемирный храм», указанный Брюсовым, подразумевает храм бога Аполлона в Дельфах («И увенчай главу дельфийским лавром» – Гораций). Брюсов предрекает себе славу не в своем XX веке, а в «иных столетиях».

Рассмотрим стихотворение Ходасевича «Памятник», которое весьма своеобразно: это не есть переложение горациевой «Мельпомены», державинского или пушкинского «Памятника»,

но в некотором роде, как мы считаем, оно продиктовано «Богом» Державина.

У Ходасевича:

Во мне конец, во мне начало.
Мной совершенное так мало!
Но все ж я прочное звено
Мне это счастие дано.
[Ходасевич 1989:254]

В основу стихотворения легла библейская тематика: «Во мне конец, во мне начало» – сравним: «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец» (Откровение 1,8). Эта же мысль звучит у Державина:

Я связь миров, повсюду сущих,
Я крайня степень вещества;
Я средоточие живущих,
Черта начальна божества.
[Державин 1981:45]

В отличие от Державина и Пушкина, Ходасевич не перечисляет своих заслуг, он лишь скромно заявляет: «Мной совершенное так мало», но уверен, что «весь не умрет», так как он «прочное звено». Примечательно и то, что Ходасевич памятника себе не «воздвигает», как это делали его предшественники, он только надеется, что:

В России новой, но великой,
Поставят идол мой двуликий
На перекрестке двух дорог,
Где время, ветер и песок…
[Ходасевич 1989:255]

Для того чтобы понять последнюю строфу стихотворения, считаем необходимым обратиться к биографии поэта и его письмам. Судьбой Ходасевича было литературное одиночество, – судьбой, им самим выбранной и осознанной. В очерке «Младенчество» он пишет: «Мое опоздание помешало мне даже в литературе, родись я на 10 лет раньше, был бы я сверстником декадентов и символистов… Я же явился в поэзии как раз тогда, когда самое значительное из мне современных течений уже начинало себя исчерпывать, но еще не настало время явиться новому… Мы же с Цветаевой, выйдя из символизма, ни к чему и

ни к кому не пристали, остались навек одинокими» [http://khodasevich.ouc.ru/o-sebe.html.].

Уже с самого начала своего литературного пути Ходасевич оказался «на перекрестке двух дорог». С другой стороны поэт был «одинок» не только в литературе, он стоял «на перекрестке» «правых» и «левых» дорог. В письме к С.В.Киссину (Муни) он пишет: «…Ах, какая здесь духота! Ах, как тошнит от правых и левых! Ах, Муничка, кажется, одни мы с тобой любим «мать-Россию»… Но здешних интеллигентов надо вешать: это действительно внутренний враг, бессознательный, – но тем хуже, ибо с ним труднее бороться, он и сам не знает, что он враг, так где уж его разглядеть? А он тем временем пакостит… Тьфу, я очень устал» [http://khodasevich.ouc.ru/izbrannuye-pisma.html]. Отрывок письма, написанного 9 августа 1915 года, и объясняет неопределенность, беспочвенность, которую переживал поэт. Кажется «одиночество» он предрек и своему памятнику: «время, ветер и песок», здесь не «кричат», не «буйствуют» и нет «народной тропы». Примечательно то, что вместо «памятника» у Ходасевича появляется «идол двуликий» – «двуликий», видимо, обращенный лицом в обе стороны, слово «идол» в значении «памятник» находим также в письме Ходасевича к Б.А.Садовскому от 15 декабря 1917 г. Стихотворение было написано в 1928 году в Париже, когда поэт окончательно переходит на положение эмигранта и теряет надежду вернуться на Родину.

Анализ стихотворений, объединенных одной темой, показал, как трансформируется жанр «литературного памятника» в XVII-XIX веках и «в России новой, но великой». Так «Памятник» Брюсова «вобрал» в себя традиции Державина, Пушкина, но вместе с тем стал совершенно новым художественным воплощением известного «Памятника». Стихотворение Брюсова – своеобразный психологический портрет поэта, как мы считаем, отрешенного от «всех» (не случайно им используются местоимения «вам», «о них», «всех», «за многих», «за всех»), создавшего «пропасть» между собой и «всеми». У Ходасевича «Памятник» имеет лишь опосредованную связь с одой Горация, стихотворение внешне совершенно отличается от традиционного,

но в нем, так же как и у Брюсова есть то основное, что входит в понятие «литературный памятник» и вписывается в традицию: ощущение своей значимости («Во мне конец, во мне начало»), ощущение «себя» в будущем: «Я есмь и должен быть» – это сказано с полной ответственностью.

Таким образом, следует отметить, что уже в начале XX века наблюдается значительное тематическое изменение формы «Памятника», его отличает ироничность (вместо «памятник» у Ходасевича «идол»), он приобретает большую «индивидуальность».

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. соч. В 7 т. Т.II. М., 1973.
2. Гораций Квинт Флакк. Оды. Эподы. Сатиры. Послания. М., 1976.
3. Державин Г.Р. Стихотворения. Л., 1981.
4. Парнок С. Сверстники // Книга критических статей. М., 1999. – http://www.brusov.net.ru//lib/ar/author/44
5. Ходасевич В.Ф. Стихотворения. Л., 1989.
6. Ходасевич В.Ф. О себе. Младенчество. – http://khodasevich.ouc.ru/o-sebe.html.
7. Ходасевич В.Ф. Избранные письма // Электронный ресурс: http://khodasevich.ouc.ru/izbrannuye-pisma.html

КАБИРОВА А.Г.
Ставропольский государственный университет

ЛИНГВИСТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ МЕТАПОЭТИКИ В.Я.БРЮСОВА

Одним из самых молодых в лингвистике направлений на сегодняшний день является метапоэтика. До сих пор многие теоретические вопросы в этой области остаются дискуссионными или не получили исчерпывающего освещения. Термин «метапоэтика» определяется учеными по-разному. В своей работе мы будем опираться на определение термина «метапоэтика», данное К.Э.Штайн: «Метапоэтика – это поэтика по данным метатекста, или код автора, имплицированный или эксплицированный в текстах о художественных текстах, «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 тайны 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 мир в своих произведениях» [Штайн 2002:615]. Метапоэтика Брюсова опирается на труды многих предшественников и современников в самых различных областях – философии, психологии, литературы и, что немаловажно, в области языка.

Интерес Брюсова к теории языка связан с тем отношением к слову, которое характеризует метапоэтику поэта в частности и метапоэтику символистов вообще. Поэты-символисты, выдающимся и оригинальным представителем которых был Брюсов, видели в слове единственный (хотя и несовершенный) способ передать свои мысли, чувства, душу другим людям, передать высшее (божественное) истинное знание. Поэтому символисты старались познать слово, выявить под внешним обликом слова,

не отражающим содержание мысли, глубинную его сущность.

Осуществлялось это познание различными способами. Для метапоэтики Брюсова, например, свойственно рассмотрение слова в русле гумбольдтианско-потебнианской теории.

В своем учении В. Фон Гумбольдт высказывает мнение о том, что все виды искусств родственны между собой. Брюсов в своих работах развивает эту мысль, доказывая, что все искусства имеют под собой одни и те же творческие посылы – попытку выразить мысли, чувства, душу автора; авторское, эстетическое видение мира; передать знание потомкам, а значит и увековечить в творении душу художника: «Совершенно ошибочно считать в искусстве целью то, что для него только средство. Внешний мир – только пособие, которым пользуется художник, чтобы дать осязательность своим мечтам. Художник рисует портреты своих знакомых, пишет вид на горы со своей террасы, в повестях изображает своих современников, их быт, – но все это лишь затем, чтобы запечатлеть свои собственные чувствования» [Брюсов 1987:II,58].

В статье «О искусстве» (1899) Брюсов говорит не только о родстве всех искусств, но и вообще о всеобщности знания, как научного, так и художественного: «Наконец, созерцание (философия) есть как бы высшая наука и высшее искусство; оно устанавливает окончательные источники всеобщности и необходимости, оно же раскрывает душу самого мудреца, уже не мимолетных настроениях, а в тех основах, какими определены эти настроения» [Брюсов 1987:II,47]. Такое понимание приближено к концепции А.А.Потебни, рассматривающего знание как единое гармоническое целое отдельных, но родственных друг другу наук.

Принимая за аксиому родство искусств, Брюсов считал также, что все искусства возникли из одной идеи: как отход от действительности, как условность, из синтетического магического ритуала, превратившись в воспевание эстетически возвышенного. Поэтому, возврат к действительности, отход от условности, слияние всех имеющихся искусств Брюсов считал не прогрессом, а деградацией искусства: «Слияние искусств есть не мечта, не идеал, а противоречие в терминах. Сущность каждого

искусства – отвлечение. Как физика рассматривает лишь физические свойства явления, отвлекаясь от других; химия лишь химические, механика – лишь механические и т.д., так скульптура знает лишь форму, живопись – лишь краски и линии (графика), музыка – лишь звук и т.д. Стремиться к слиянию искусств – значит идти назад. Слив, наконец, все искусства в одно, мы получим *реальный живой предмет*, т.е. то самое, от *чего*, ради своих целей, уходит искусство, отвлекая от него лишь форму, лишь краски, лишь звук» [Брюсов 1987:II,356].

В этом случае открывается особое отношение Брюсова к родству искусств, к повторному их синтезу и к вопросу «должно ли искусство отражать действительность». С точки зрения Брюсова, искусство не должно отражать действительность – оно должно быть отвлеченностью от действительности, средством отражения не действительности, а души художника. И в то же время следует отметить, что под словом «художник» Брюсов видит реального человека. Как следствие, возникает особое свойство истинного искусства: оно должно быть «до конца условно и до конца жизненно» [Брюсов 1987:II,66].

Другая особенность брюсовской метапоэтики, идущая от Гумбольдта и Потебни, – это обращение к проблеме цельности произведения. Для Брюсова произведение – это и целое, состоящее из различных частей; это и соединение ограниченного материала с попыткой раскрыть богатый, непостижимый мир истины (концепция Гумбольдта), и синтез внешнего и внутреннего уровней в произведении (концепция Потебни). Произведения различных форм отличаются именно этим синтезом внешнего (формы) и внутреннего (содержания) в произведении – различное содержание получает различную форму: «Поскольку создание есть истинное творение искусства, оно драгоценно, каково бы ни было настроение, затаенное в нем. По содержанию не может быть достойных и недостойных произведений искусства, они различаются только по форме» [Брюсов 1987:II,54-55].

Однако стоит заметить, что Брюсов, хотя и признает связь между внутренним и внешним обликом произведения, на синтезе которых основывается одно из утверждений в концепции

Потебни, все же считает эту связь случайной. Он четко разделяет уровни внешнего и внутреннего, что более характерно для концепции Гумбольдта, видевшего в произведении цельность различных частей, но не их синтез.

Брюсов строит свою концепцию синтетики поэзии в развитии точек зрения Гумбольдта и Потебни на проблему цельности произведения: произведение для Брюсова – это синтез антиномичных частей. Именно в таком взгляде на произведение рождается брюсовская концепция синтетики поэзии, однако стоит отметить, что сам термин «синтетика поэзии» Брюсов заимствует у Потебни. Эту проблему Брюсов рассматривает в статье «Синтетика поэзии» (1924). В данной работе он исследует поэзию в сравнении с научным текстом. При таком сравнении автор статьи приходит к выводу: «Если поэзия, как и наука, есть форма познания, то чем же различаются познание научное и познание через поэтическое творчество? Исключительно *методом*. Метод науки – анализ; метод поэзии – синтез» [Брюсов 1987:II,502].

Таким образом, становится очевидным само понимание Брюсовым синтетики поэзии. С точки зрения Брюсова, содержание произведения нельзя выявить из значения отдельных слов (частей, значений), из которых состоит произведение (в чем состоит сущность аналитического метода – метода, используемого в науке); содержание произведения рождается в синтезе слов (частей, значений), образующих произведение.

Брюсов подчеркивает, что в литературных произведениях лексика используется не в своем привычном значении, а по сходству или по аналогии. При этом осуществляется общеязыковой синтез значений разных понятий – так «придумываются» новые лексемы, определяется один из способов рождения многозначности слова. Слово при этом приобретает образность, необходимость которой для выразительности языка, его точности подчеркивал еще Потебня, последователем которого в данном вопросе выступает Брюсов. Он пишет: «Общий ход повествования состоит "в объяснении нового, неизвестного при посредстве уже познанного, известного" (формулировка А.Горнфельда). Первобытный человек, встречаясь новым явлением, объяснял его себе тем, что называл таким словом, которое

связывало это новое с уже известным, с уже имеющим свое название. Общеизвестны примеры этого: "дочь" от "доить", "месяц" от "мерить", "копыто" от "копать", "крыло" от "крыть" и т.п. Столь же известны примеры того же, взятые из языка ребенка: "арбузик" для обозначения стеклянного шара (А.Потебня) и из народного языка: "чугунка" для обозначения железной дороги, "подсажир" от "подсаживать" вместо пассажир (он же)» [Брюсов 1987:II,500-501].

Проследим за рассуждениями Брюсова о том, как, благодаря подобному синтезу языковых форм, рождаются тропы и фигуры: «Если суждение "человек смертен" по существу – аналитично, хотя к нему и пришли путем дедукции, через наблюдение, что все люди умирают, то выражение поэта (Ф.Тютчева) "звук уснул" есть суждение синтетическое. Сколько ни анализировать понятие "звук", в нем нельзя открыть "сна"; надо к "звуку" придать нечто извне, связать, синтезировать с ним, чтобы получить сочетание – "звук уснул" <…>. Однако синтетически связать отвлеченные понятия невозможно <…>. Синтез должен быть оправдан не формальной логикой, а наглядностью, непосредственным восприятием, "чувственностью" (по терминологии Канта). Отсюда первое различие между наукой и поэзией. Наука оперирует понятиями, поэзия – чувственными представлениями. Наука апеллирует к рассудку, поэзия – к эмоции и к разуму. Наука стремится вытравить из слова все черты его первоначальной образности, прибегая для того к терминам и к алгебраическим формулам. Поэзия стремится вернуть слову эту утраченную им образность, пользуясь для того "тропами" и "фигурами"…» [Брюсов 1987:II,503-504].

Эти приемы, приведенные Брюсовым, отражают антиномию формы и содержания (антиномия, выявленная Гумбольдтом и получившая свое дальнейшее развитие в концепции Потебни), – в одном слове (образе) может заключаться бесконечное число смыслов, т.е. в малой форме может заключаться огромный смысл. Это сочетание синтеза форм и значений различных слов с антиномией формы и значения одного отдельного слова – отличительный критерий синтетики поэзии, также имеющий в своей основе концепцию Потебни.

С понятием антиномии в метапоэтике Брюсова связано и отношение к слову: с одной стороны писатель творит словами, а слова созданы, чтобы передавать мысли, чувствования, идеи людей (в том числе и писателей) Но с другой – слова не способны передать истинных мыслей, чувств и идей отдельного человека в силу своей рациональности, ориентации на всеобщность. Поэтому произнесенное слово становится ложью: «Но область, доступная сознанию, не велика, потому его [*искусства* – К.А.] средства общения не полны, его пути к совершенству не окончательны. <…> Конечно, нельзя исчерпать искусство, и новый художник всегда создаст что-то новое, ибо принесет свои чувства и свою личность; но искусство только приблизительно может пересказать душу; грубы камни и краски, бессильны слова и звуки пред мечтой» [Брюсов 1987:II,47].

У Брюсова эта антиномия становится не только принципом использования лексемы для создания образа, но и принципом создания всего произведения, художественного мира поэта. Это «тайны созданных созданий», это юноша «со взором горящим» и «смущенным» [Брюсов 1987:I,50], это женщина, которую «можно любить, ненавидя» [Брюсов 1987:I,274].

Брюсов находит сущность этой антиномии в природе человека: «Есть два порядка чувств: более поверхностные и более глубокие, как внешность и глубь души. <…> Люди обычно живут поверхностными чувствами, а более глубоких, тайных боятся, закрывают на них глаза. Сообразуясь с внешними чувствами. Люди уверяют, что они искренни и правы, но они искренни и правы лишь внешностью души. Часто, в то время как внешнее чувство есть радость, глубинное – ужас и отчаяние: сколько влюбленных, расточая условные слова страсти, не смеют заглянуть в тайники своей души, чтобы не обрести там отвращение к той, о ком мечтают. Поэтому-то можно любить и ненавидеть одновременно. <…> Внешние чувства красноречивы. Выражая их, находишь как бы подсказанные слова, говоришь хорошо и убедительно. Глубинные чувства – безмолвны; о них сказано: "Мысль изреченная есть ложь"» [Брюсов 1987:I,53-54]. Такое видение полностью совпадает с теорией Гумбольдта, подчеркивающего ограниченность языка по отношению к мысли,

которую необходимо выразить словами.

Брюсовское отношение к читателю также связано с теориями Гумбольдта и Потебни. Ученые видели в читателе сотворца художественного произведения, который может «дорисовать все недостающее» [Гумбольдт 1984:188], ведь содержание созданного произведения «развивается уже не в художнике, а в понимающем» [Потебня 1999:181]. Брюсов развивает эту точку зрения во взгляде на произведение: «Каждое художественное произведение допускает бесконечное число пониманий, притом истинных, не противоречащих замыслу автора, часто им самим не подозреваемых. Каждый из читателей поймет по-иному, по-своему, одно и то же стихотворение. Исполняя пьесу на сцене, артист воплощает именно то, что есть у него *своего* в ее понимании. Только это одно и ценно. Перед нами вскрывается душа артиста, и мы рукоплещем не автору (это рефлексия), а ему! Вот почему артист может сделать великое создание из совершенно ничтожной пьесы» [Брюсов 1987:II,60].

Все эти свойства слова и произведения рождают еще одну особенность великого художественного произведения – это гармоническое целое, где любая часть – соотносящаяся с общей мыслью или противоречащая ей – важна и сама по себе, и как часть целого, выражая дополнительный смысл, чувство, новую истину: «Иное в отдельности еще не полная правда, но, как часть души, может быть необходимым» [Брюсов 1987:II,39].

Такой «необходимой» частью метапоэтики Брюсова стали переосмысление и приятие многих постулатов теории В. фон Гумбольдта и А.А.Потебни, без анализа которых рассмотрение концепции Брюсова становится не просто «не полной правдой», оно становится действием, лишенным смысла.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Сочинения. В 2 т. Т.I, II. М., 1987.
2. Гумбольдт В. фон. Избр. труды по языкознанию. М., 1984.
3. Потебня А.А. Мысль и язык: Собрание трудов. М., 1999.
4. Штайн К.Э. К вопросу о метапоэтике В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван, 2004.
5. Штайн К.Э. Метапоэтика: «Размытая» парадигма // Три века русской метапоэтики: Легитимация дискурса. Антология: В 4 т. Т.I. Ставрополь, 2002.

ЭЙРАМДЖЯН А.А.
ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова

К ВОПРОСУ О ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ БРЮСОВСКОГО ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

В XXI в., активно вовлекшем весь мир в разные формы коммуникации, человек вступил в период многомерного диалога. Интегрирование в разные времена мировой культуры в динамично развивающуюся национальную культуру породило и продолжает порождать новый тип текста – интертекст и явление интертекстуальности. Мысль М.М.Бахтина о том, что основой человеческого взаимопонимания является диалог, который возникает с возникновением сознания, стала основой для целого направления в развитии понимания культуры как диалога и ее пропаганды в современном обществе.

Наиболее интенсивным видом диалога для определенной категории людей является чтение художественной литературы и процесс восприятии разных видов искусств. Познание хотя бы еще одной дополнительной культуры, кроме своей, или хотя бы какой-то ее части влечет за собой расширение личностью собственной картины мира. Узнавая что-то новое из разных источников, прежде всего литературных, человек меняет свою картину мира, поскольку, по утверждению М.Бахтина, не может быть одной культуры: «...культура есть там, где есть граница культур. Культура живет диалогом культур» [Жукоцкая 2006:39-41].

Сославшись на высказывание Эзры Паунда, что «поэзия – беседа образованных людей», и перефразировав ее, мы можем сказать, что литература и вся культура, в целом и в частности, – это диалог образованных людей, чье сознание не ограничено узким кругом знаний или полузнаний, узость которых не позволяет понять собеседника и вести с ним диалог на равных. Это люди, чьи картины мира в той или иной, а при максимуме почти полностью, совпадают. Лотмановская формула «Культура – это память» напоминает о том, что каждый человек должен иметь «культурную» память и постоянно ее обогащать.

Культурные компоненты, свойственные национальной культуре того или иного народа, обязательно, хотя и в разной степени, наличествуют в сознании носителя этой культуры. Но этого мало для того, чтобы стать человеком-носителем культуры в широком ее понимании. Мировые культурные ценности воспринимаются людьми, выросшими внутри одной культуры, по-разному, что зависит от многих объективных причин, в том числе от уровня и качества образования и социокультурной атмосферы в стране проживания языковой личности, а также от субъективных – прежде всего личного желания человека приобщиться к мировой культуре.

В культурологическом и лингвокультурологическом планах именно переводчики являются теми людьми, которые проникают в культуру другого народа и передают ее своему народу, превращая для читателя «чужое» в «свое». Формирование, если не любви, то хотя бы уважения к чужому, к иной культуре, восточной или европейской, с ее ценностями, осознание ценности культурной картины мира других народов формирует гуманную и толерантную личность, открытую в силу своей любознательности для любой не своей культуры и для всего мира. Поэтому проблема развития у переводчиков базы прочных культурологических знаний посредством изучения языков, лингвострановедения (страны изучаемого языка), мировой литературы и искусства – одна из важнейших учебно-образовательных задач вузов с гуманитарным уклоном обучения.

За единицу, показывающую взаимодействие языка и культуры, принята лингвокультурема (ЛКР). как «комплексная межуровневая единица, представляющая собой единство лингвистического и экстралингвистического содержания», введенная В.В.Воробьевым [Воробьев 1997:44-45]. У этой единицы есть два уровня: вербально-семантический, предполагающий понимание семантики слова, способов его комбинирования в речи, и когнитивный, раскрывающий картину мира автора. Исходя из этого, лингвокультурема может рассматриваться с двух позиций: с позиции языка и позиции культуры. Их наличие в языке и речи человека сродни табелю о рангах, фиксирующему уровень заполненности культурой

конкретного коммуниканта. Но поскольку культура – это диалог, то говорящий имеет право рассчитывать на определенный уровень понимания со стороны другого коммуниканта, следовательно, писатель/поэт, представитель искусства и др. творит из расчета на то, что читатель будет иметь одно и то же или хотя бы близкое к нему лингвокультурологическое поле, т.е. персональная ментальность поэта должна быть близка персональной ментальности его читателя, чтобы беседа происходила между теми, кто понимает друг друга.

Подобная мысль выражена у М.Волошина при анализе стихотворения Брюсова «З.Н.Гиппиус» [Волошин 1988:214], в частности строчки «Я все мечты люблю, мне дороги все речи, и всем богам я посвящаю стих». Он пишет: «В стихотворении этом, служащем как бы вратами к его истинному творчеству (в нем, во-первых, звучит мужественный бронзовый брюсовский стих), сказывается совсем не философский скептицизм, как может показаться сначала, а жадный взгляд завоевателя, обозревающего лазутчиком пределы и области, которые ему предстоит покорить мечом». [Волошин 1988:413] Далее он говорит о том, что обращение Брюсова к прошлым векам – это поиск подобий и соответствий для собственной идентификации, определения собственного «Я». Брюсов обращается к образу ассирийского царя царей Ассаргадона (могущественного ассирийского правителя VII в. до н.э., оставившего потомкам стелу с надписью о своих военных подвигах), слова которого в пересказе поэта (Кто превзойдет меня, кто будет равен мне?) как бы эксплицируются на самого поэта.

Брюсов вводит в свою поэзию разные исторические, мифологические, религиозные, литературные и др. лингвокультуремы (халдейские пастухи-звездочеты, сивиллы, Геката с колдуньями-Ламиями и др., многие персонажи давно минувших лет), создавая аллюзии и реминисценции, в которых, по словам М.Волошина, «для человеческой души в каждый момент ее существования, подобно огромным и туманным зеркалам, раскрываются новые исторические эпохи, и душа, расширяясь, познает себя новой в отражениях прошлого» [Волошин 1988:11],

т.е. он выделяет важную для читателя экспрессивную и образовательную функции лингвокультурем.

Брюсов подтягивает читателя к своему уровню восприятия и отражения культурной картины мира, к своему воображению, ибо воображение начинает работать тогда, когда под ним есть прочный фундамент. Такое обращение к обычному читателю имеет подспудно целью (кроме той, когда поэт показывает свою эрудицию потому, что эти культуремы сидят в нем настолько глубоко, что он не может их не использовать, тем более что близкие ему по духу читатели того времени, будучи высокообразованными людьми, воспринимали их адекватно) путем формирования у него иной культурной ментальности сделать его восприятие более богатым и эмоционально насыщенным. Следовательно, в процессе обучения в вузе переводческому делу работа над развитием лингвокультурологического мышления студента – будущего переводчика должна занять соответствующее место в образовательной системе, обязанной формировать не только знания и мысли, но и чувства, эмоции, способность сопереживания чувствам и эмоциям автора, чтобы впоследствии передать их по мере возможности адекватно в языке перевода.

В качестве основных терминов в нашей работе мы используем термины, характерные для лингвокультуроведения: лингвокультурема (ЛКР), интертекст (ИТ), гипертекст и интерпретанта.

В бинарности ЛКР (лингвистический и культурологический уровни) нас больше интересуют ее культурологические позиции, поскольку одной из важнейших предпосылок точности и адекватности понимания текста, его интерпретации и последующего перевода является наличие у переводчика насыщенности и богатства не только его языковой картины мира, но насыщенности языка культурологической компонентой, что необходимо прежде всего при чтении и глубинном толковании читаемого текста для появления адекватной интерпретанты, которая впоследствии ляжет в основу переводного текста на другом языке. В этом направлении и ведется работа со студентами-переводчиками.

В понятие *интертекст* и *интертекстуальность* (ИТ) входит использование «чужого» слова в «своем» для осуществления разных способов переклички разных текстов одного и того же автора или текстов разных авторов. Интертекстуальность – это введение автором в свой текст мирового лингвокультурного компонента в виде ЛКР, что является, как уже было сказано, с одной стороны способом самовыражения автора, обладающего большой эрудицией, с другой – желания повести за собой читателя, включая его в свое поликультурное поле и тем самым развивая, расширяя и обогащая его персональную картину мира. В этом плане текст рассматривается как «ансамбль пресуппозиций других текстов». [Ильин :эл. ресурс] Это способ введения в сознание читателя дополнительных единиц знаний с целью ненавязчивого расширения конкретных знаний читателя о культуре, скрытой в ИТ информации, малознакомой или скорее всего незнакомой для большей части современных респондентов, особенно молодых.

Приобретение когнитивных знаний и последующее осознание их роли в тексте-реципиенте создает базу для рассуждения о дополнительных смыслах, создаваемых ими в переведенном тексте, смыслах, порождающих новые, более осознанные и глубокие чувства и эмоции, приплюсующиеся к мыслям, чувствам и эмоциям, вызванным текстом-реципиентом.

Интертекстуальность – это иной способ «прочитать» то, что уже было, т.е. возможность, комбинируя старые смыслы с новыми, вписаться в новый текст. Иначе говоря, ИТ – это новые комбинации определенных элементов, и любой текст – это «своеобразная эхокамера» или «раскавыченная цитата» (по Р.Барту). [Ильин: эл. ресурс]. В понятие ИТ включаются цитаты, онимы (когнитивное значение которых осознать легче всего, пользуясь соответствующими словарями), крылатые слова, эпиграфы, тропы и др. Использование тропов и стилистических фигур создает аллюзивные и реминисцентные связи между текстом-реципиентом и претекстом. Предикация аллюзивного претекста иная, чем в источнике, она может быть более или менее затемненной, поэтому претекст не всегда узнаваем (зависит это от степени подготовленности читателя). Реминисценция –

отсылка не ко всему тексту, а к некоторым событиям, которые должны быть узнаваемы. Могут возникать и реминисцентные тексты-сравнения, в которых описана сходная ситуация, понимание которой помогает лучшему осознанию ситуации, описанной в тексте-реципиенте. С точки зрения соотнесения тропов с ИТ сам ИТ также может быть рассмотрен как риторическая фигура. [Фатеева, Паршин: эл. ресурс]

Интертекст может представлять собой текст в тексте или текст о тексте. Он осознается как текст-источник (или «внешний текст», претекст (ПТ**),** текст-донор) [Воробьев 1993:???], опознание, понимание и толкование которого будет способствовать более точному восприятию мысли и чувств автора, выраженных в тексте-реципиенте (ТР). Интертекстуальность синхронизирует более ранние тексты (претексты) с новым текстом, требуя от читателя умения осозавать, как они семантически преломлены и с какой целью это было сделано автором.

Наличие интертекстуальности требует со стороны читателя-коммуниканта совершения ряда действий: узнавания, выявления лингвокультурем; установления за ЛКР культурной компоненты в ее денотативном значении, т.е. в значении, характерном для данной социокультурной среды; осознание коннотативных смыслов, вводимых ими в ТР (текст-реципиент); толкование всего текста, новых его смыслов, осознание того, насколько он стал шире и богаче благодаря ИТ – единицам.

При отсутствии необходимых знаний, способствующих расшифровке всех аллюзий и реминисценций, создаваемых автором черз ИТ – единицы, конечный текст-интерпретанта не будет адекватно отражать задач автора. Следовательно, важной частью работы над Т с ИТ является процесс ознакомления с комментариями, которые должны сопровождать такого рода тексты. Комментарий облегчает работу недостаточно подготовленного читателя, помогая возникновению в его сознании новых образов. Целью такой работы является создание у читателя гипертекста**,** степень глубины и полноты которого зависит от уровня понимания Т с ИТ и комментариев к ним. Именно гипертекст позволяет создать у читателя более или менее адекватную замыслу писателя читательскую интерпретанту.

В магистратуре, а также в работе со студентами II курса переводческого отделения нами опробована система развития умений толкования текста с интертекстом на материале поэтических и прозаических текстов русских поэтов и писателей. Широкую перспективу для подобного рода деятельности, необходимой для формирования личности переводчика, создает творчество Брюсова. Поэтому особое внимание было уделено его лирическим произведениям.

Процесс прочтения брюсовских стихов начинался с того, что предлагалось по заголовку, содержащему в себе ИТ, определить содержание текста. Например: «Ассаргадон», «Халдейский пастух», «Скифы» или «Мы – скифы», «Данте в Венеции», «Блудный сын», «Помпеянка», «Грядущие гунны», «Конь блед», «Ахиллес у алтаря», «Парки в Москве». Определение уровня фоновых знаний в заранее не подготовленных ответах показало, что приблизительная догадка возникает, когда КР (культурема) прозрачна. Денотаты в принципе определяются, но не всегда достаточно точно и правильно, и качество их определения – показатель степени окультуренности студентов и магистрантов в области мировой литературы и искусства. Наиболее подготовленными оказались, естественно, магистранты – будущие переводчики. Приведем примеры.

Заглавие стихотворения «Помпеянка» [Брюсов 1973:289] подсказало магистрантам мысль о том, что речь идет о жительнице города Помпеи, засыпанного пеплом при извержении Везувия, затем раскопанного. Группа студентов II курса переводческого отделения расшифровала эту ЛКР весьма приблизительно: помпеянка – жительница какого-то города Помпея, неизвестно когда и где существовавшего. Никакой дополнительной информации о том, что сохранилось в качестве памятника этому времени, каким образом и в каком виде сохранилось, ни у кого не оказалось. После первичного чтения всего стихотворения авторская аллюзия, рассчитанная на знание того, что застывший пепел сохранил позу сожженных им влюбленных и много веков спустя, когда город уже был раскопан (начало XX в.; именно этому событию посвящено стихотворение), была создана гипсовая отливка, воспроизво-

дившая позу мужчины и женщины в момент гибели в ту ночь, не была воспринята. Только после внеаудиторной работы, когда студентами были найдены соответствующие комментарии, а нами было показано фото этой скульптуры из помпейского музея, аллюзия была понята и студентам стал ясен образ, созданный поэтом во второй части стихотворения:

Когда ж без сна любовники застыли
И покорил их необорный сон,
На город пали груды серой пыли,
И город был под пеплом погребен.
Века прошли; и как из алчной пасти,
Мы вырвали былое из земли.
И двое тел, как знак бессмертной страсти,
Нетленными в объятиях нашли.
Поставьте выше памятник священный,
Живое изваянье вечных тел,
Чтоб память не угасла во вселенной
О страсти, перешедшей за предел.
[Брюсов 1973:289]

После озвучивания следующих строк Брюсова о Египте из стихотворения «Встреча»:

Близ медлительного Нила, там, где озеро Мерида, в царстве
пламенного Ра,
ты давно меня любила, как Озириса Изида, друг,
царица и сестра!
И клонила пирамида тень на наши вечера...
[Брюсов 1973:474]

реципиент, не обратив внимания на то, что рядом с культуремой Мерида стоит слово *озеро,* истолковал его по-своему: «мериды – это девушки с трудной судьбой, поскольку они не имели права выходить замуж и иметь детей», почему-то соединив значение известной ей культуремы *жрица* с топонимом *Мерида.* Лингвокультуремы *Озирис* и *Изида* были расшифрованы на первичном уровне (это египетские боги) без какой-либо интерпретации смысла, вносимого авторскими словами, выражающими отношения между ними: *друг, царица* и *сестра.*

Первичный комментарий заголовка другого брюсовского стихотворения «Блудный сын» также выявил разный уровень знаний у студентов-магистрантов и студентов-переводчиков II курса. Если часть магистрантов определила денотативное значение культуремы «блудный сын», взятой из Библии, и они смогли дать первичное толкование этой ЛКР, второкурсники догадались лишь об общем значении данного словосочетания, воспринятого ими как нейтральное устойчивое словосочетание русского языка. В нем они не определили его культурной компоненты.

Стихотворению предпослан эпиграф «Так отрок Библии, безумный расточитель…» из Пушкина, предъявленный студентам как второй претекст вслед за заголовком с целью дать им дополнительные возможности для интерпретации интертекстуального образа и его уточнения. Предполагалось, что эпиграф расширит уровень догадки о субъекте текста, поскольку в процессе чтения материала в нем можно обнаружить маркеры, отсылающие читателя и к третьему претексту: «... и упаду, как отрок некий, повергнут скорбью и стыдом», это уже реминисценции, вызванные прежде всего, на наш взгляд, картиной Рембрандта «Блудный сын». Таким образом, чтобы понять все тонкости замысла автора, необходимо иметь в культурологическом тезаурусе не только знание Библии, но и знание произведений, созданных на библейские мотивы в мировом искусстве. Следовательно, следующим шагом на пути постижения использованных ИТ, понимания их смыслов станет поиск денотативных и ситуативно обусловленных комментариев к ЛКР данного текста. Комментарии, в свою очередь, помогут осознанию денотативных, коннотативных смыслов самой ЛКР, которые, будучи наложены на смыслы основного текста, создадут гипертекст и обеспечат целостное восприятие всего произведения в целом.

Только с возникновением в сознании читателя гипертекста, он поймет во всей полноте замысел автора, его мысли, чувства, эмоции, поймет, как скрещиваются претексты с ТР, и какую роль сыграли ИТ для расширения его собственной картины мира. Многослойность гипертекста реализует перенос прошлого в

настоящее, связывая их: например, каждое время рождает своих блудных сыновей, которые жалеют о том, что растеряли «святыни чувств» в погоне за химерами, и в итоге возвращаются к истокам – дому и семье.

Культуремы с широким семантическим полем, выведенные в заголовок ряда стихотворений, не декодировались (например, «Халдейский пастух», «Скифы» и «Мы – скифы») или очень приблизительно коннотировались (блудный сын – это сын, который по какой-то причине ушел из дома; по-видимому, это В.Брюсов говорит о себе; какие-то пастухи из какой-то Халдеи, скифы – непонятно какие народы, где и когда они жили и какое отношение имеют к русским) безотносительно к конкретным претекстам из области литературы и искусства.

Русская поэзия дает великолепный материал для понимания образа русского человека, несущего в себе ментальные черты как западного, так и восточного народа, выраженного в его непредсказуемости, в стихийных проявлениях, не характерных для западного человека: с одной стороны – выворачивание души наизнанку, с другой – любовь к «буйству и войне» («Мы – скифы»), «приученность к битвам» («Скифы») – Брюсова; «Да, скифы мы, да, азиаты мы...» А.Блока).

Процесс восстановления смысла лингвокультуремы по тексту или фрагменту текста весьма сложен при небольшом объеме фоновых культурологических знаний. Фрагмент из брюсовского стихотворения «Мария Стюарт» («Потом захвачена соперницей надменной, в тюрьме ты провела семнадцать гордых лет, и, наконец, без сил, смиренно припала ты рабой. И смерть была в ответ.») был интерпретирован второкурсницей почему-то как часть стихотворения о княжне Таракановой, посаженной, по ее предположению, в тюрьму на целых 17 лет. Введение заголовка «Мария Стюарт» не облегчило задачи испытуемой, поскольку она не была знакома с данной ЛКР, не знала истории Англии и не читала романа С.Цвейга или драм Шиллера.

Осознание текстообразующей функции ИТ в ТР после прочтения соответствующих комментариев и появления у читателя гипертекста связано с пониманием того, как интертекст позволяет высказать сложную, развернутую ассоциативную

мысль более экономными, но емкими образными средствами, добавляя к тексту коннотативный ряд ЛКР, создающий дополнительные эмоции. Так, стихотворение «Помпеянка» после прочтения комментариев было воспринято как талантливый поэтический перифраз выражения «Любовь сильнее смерти». Для переводчиков такого рода анализ помогает фиксировать переводческие (лингвистические, лингвокультурологические) трудности и понять, как найти способ их трансформации средствами другого языка.

Многие поэтические тексты Брюсова насыщены культурологическими компонентами, отражающими его глубокие знания в области мировой культуры. Недаром Горький писал о нем, как о самом культурном русском поэте. Широкий охват явлений мировой культуры (поэзии, прозы, искусства) превращает процесс работы над его стихотворениями в занятия по развитию знаний в области мировой культуры и искусства, что очень притягательно для студентов-гуманитариев. Именно поэтому поэзия Брюсова вызывает у них большой интерес, а его всеохватный интерес к ценностям мировой культуры – уважение к личности, чье имя носит университет, в котором они учатся. Чтение поэзии Брюсова становится интереснейшим источником вхождения в историю мировой культуры и через него – обогащения картины мира студентов, а также одним из этапов формирования переводческих навыков и умений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Собр. соч.: В 7 т. Т.I. М., 1973.
2. Волошин М. Лики творчества. Л., 1988.
3. Воробьев В.В. Лингвокультурология. М., 1997.
4. Жукоцкая З.Р. Культурология. Курс лекций. М.,2006.
5. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов – Электронный ресурс: http://terme.ru//dictionary//179
6. Фатеева Н., Паршин П. Интертекстуальность –Электронный ресурс: http://www.krugosvet.ru/enc/gumanitarnye_nauki/lingvistika/INTERTEKSTUALNOST.html?page=0,8
7. Гипертекст как явление ситуации постмодернизма – Электронный ресурс: http://briviana. my 1.ru / publ / 11-1-0-29

СУГАЙ Л.А.
Ун-т им. Матея Бела
в Банской Быстрице (Словакия)

ЛИТЕРАТУРНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ АНЕКДОТЫ ПЕТРА БАРТЕНЕВА В ЗАПИСЯХ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

В «Автобиографии», впервые напечатанной С.А.Венгеровым в первом томе «Русской литературы XX века» (СПб., 1914), В.Я.Брюсов писал: «Первый журнал, открывший мне свои страницы, был „Русский архив“, где я стал печатать свои историко-литературные и библиографические изыскания. Одно время (в течение трех лет) я даже был секретарем редакции в „Архиве“. С благодарностью вспоминаю я внимательное отношение ко мне „патриарха” русской журналистики, старца П.И.Бартенева; за годы близости с ним я полюбил его своеобразную, сильную личность, в которой самые кричащие „недостатки” уживаются рядом с достоинствами исключительными» [Брюсов 2002:175].

Хотя взаимоотношения Брюсова и «Нестора русской журналистики», «обломка старых поколений» – Петра Ивановича Бартенева (1829-1912) не раз характеризовались в специальных статьях [Ашукин 1931; Зайцев 1976], монографиях [Зайцев 1989; Зайцев 2001] и диссертационных сочинениях [Клинг 1981; Ковалюк 2004], далеко не все вопросы, связанные с работой поэта в журнале «Русский архив» и дружбой с его издателем попали в сферу внимания исследователей.

Знакомство Валерия Брюсова с Бартеневым состоялось 12 сентября 1898 г., о чем свидетельствует запись в дневнике поэта: «Был в “Русск[ом] арх[иве]”, относил свою статью о Тютчеве. Видел там П. Бартенева, древнего старца, в креслах, а около – костыли. Мило беседовали с ним о русском языке, а он все вспоминал Аксакова и Киреевского» [Брюсов 2002: 65]. «П.И. (Бартенев – Л.А.) как бы пришел к нам из других времен, – писал Брюсов в статье «П.И. Бартенев как издатель» (1901). – Свою литературную деятельность он начал в “Москвитянине”, а для многих ли теперь это название не звук пустой? На П.И. в свое

время обиделся П.Я.Чаадаев, найдя, что П.И. недостаточно говорил о нем в своих статьях о Пушкине; но Чаадаев для нас лицо совершенно историческое» [Аврелий 1901:391].

Сын героя 1812 года и племянник воспетого Денисом Давыдовым гусара Бурцева, приятель славянофилов и человек, которому Чаадаев рассказывал о проказах лицеиста Пушкина, «Плутарх декабристов» и корреспондент Герцена – словом, анахронизм и живое чудо, – Бартенев был для литераторов начала XX века реальной нитью, связывавшей их с минувшей эпохой. Брюсов почувствовал связь с былыми временами еще при первых встречах с почтенным издателем. В дневнике поэта за март 1899 г. читаем: «Был еще у Бартенева. О, живой архив! Мертвецы для нас, – Аксаков, Хомяков, Вяземский, Тютчев, – это все для него знакомые, приятели, или, по крайней мере, современники. Если бы записывать все, что он говорит, – были бы богатейшие материалы» [Брюсов 2002:78]. Последняя фраза поэта не осталась чистой риторикой: в его черновых бумагах, хранящихся в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки (Ф.886. Карт.41. Ед. хр.22), удалось найти серию заметок, зафиксировавших устные рассказы П.И.Бартенева, содержащие оценки (порой нелицеприятные) прославленных современников Бартенева, а также членов правящей династии, интересные факты их биографий, а подчас комические или фривольные истории из их жизни. Брюсов озаглавил свои записи «Из рассказов Бартенева П.И.», а в правом верхнем углу первого листа рукописи сделал помету «ИРЛ», которую ставил на всех материалах, предназначавшихся для работы над «Историей русской лирики». Осуществить задуманный литературоведческий проект поэту так и не удалось, и многие подготовительные материалы остались черновыми набросками, никак не обработанными, местами трудночитаемыми. Приведенные ниже некоторые из текстов публикуются по современным правилам правописания, но с сохранением ряда орфографических особенностей рукописи. Пропущенные знаки препинания вставлены и специально не оговариваются. Зачеркнутые в рукописи слова печатаются в прямоугольных скобках, сокращения слов раскрыты и вписаны в угловых скобках. Пропуск текста отмечен многоточием в

угловых скобках.

Жанр сохранившихся текстов можно определить как *анекдоты* в том значении слова, как оно понималось в XVIII-XIX вв., то есть просто занимательная история о каком-нибудь известном человеке. Такого типа истории неоднократно публиковались в журнале Бартенева, причем издатель называл их именно анекдотами: Де-Пуле М. «Анекдот о Пушкине» (1870); «Из времен Павла Петровича, анекдот о чудаке Лузине» (1873); «Анекдоты прошлого столетия. Извлечено из анонимного французского сочинения (Шерера). И.В.Шпажинским» (1877) и др. Анекдоты печатались также в разделе журнала, именуемом «Мелочи»; как анекдоты воспринимались нередко и комментарии Бартенева к публиковавшимся в «Русском архиве» историческим документам – те «маленькие примечания, те лукавые строчки, – как характеризовал их Брюсов, – помеченные “П.Б.”, в которых, часто в форме едва уловимого намека, скрываются целые откровения для истории нашей старины...» [Брюсов 2002: 272]. «На своем веку, – писал Брюсов о Бартеневе в очерке «Обломок старых поколений», – он прочел десятки тысяч писем и тысячи мемуаров, относящихся к XVIII и началу XIX века, и все, самые интимные, самые запутанные отношения людей тех эпох были для него совершенно ясны. Он знал много семейных, и более чем семейных, можно сказать, государственных тайн, говорить о которых в печати было неуместно. И очень часто Бартенев пользовался формою примечаний к печатаемому тексту, чтобы намекнуть на то, что в то время было известно еще очень немногим. Эти коротенькие, иногда в две-три строки, примечания, подписанные буквами “П.Б.”, всегда составляли лучшее украшение “Русского Архива”» [Брюсов 2002:280].

То, о чем в печати было говорить *неуместно*, то, что было рассыпано в тайных намеках бартеневских «примечаний», и являлось основным содержанием рассказов «старого трудолюбца» (как называл Бартенева Брюсов [Брюсов 2002:272]) в тесном кругу близких людей.

Анекдоты, не предназначенные для печати, отличаются от публиковавшихся Бартеневым значительной степенью вольностей как в содержании, так и в слоге. Если некоторые

события, описанные Брюсовым со слов Бартенева, и были известны по другим источникам, в том числе публикациям Бартенева – прижизненным (в «Русском архиве», в книгах о Пушкине и др.) или появившимся в печати лишь в конце XIX в., – то и в этом случае мы имеем новые характеристики, не отмеченные ранее детали, выразительные оценки.

Брюсов сделал свои заметки задолго до того, как Т.П.Бартенева (в замужестве Вельяшева) стала записывать воспоминания отца. В случае с Брюсовым мы имеем дело не с «диктовкой»: после очередной беседы, он, видимо, по памяти передавал содержание очередного бартеневского рассказа, о чем свидетельствуют некоторые фактические ошибки и «неуверенность» при написании ряда имен.

Некоторые записанные Брюсовым анекдоты дополняют уже известные бартеневские тексты или служат параллелью к ним. Ряд эпизодов перекликается с уже известными рассказами того же Бартенева, публиковавшимися в «Русском архиве» и в отдельных изданиях, но и в них есть детали, имена, прежде не называвшиеся. Например, из воспоминаний П.В.Нащокина о Пушкине, опубликованных в книге «Рассказы о Пушкине, записанные со слов его друзей П.И.Бартеневым в 1851-1862 гг.» (М., 1925) имеем сведения о возбужденном против поэта деле в связи с «Гавриилиадой», но в рукописи Брюсова всплывает фамилия некого Леонидова как виновника начавшегося расследования: «На *Пушкина* напали за то, что у пьяного Леонидова (семинариста?) нашли список "Гавриилиады". Тогда-то он написал "Снова тучи надо мною…"». В публиковавшихся Бартеневым рассказах Нащокина о Пушкине имя Леонидова не находим, ситуация представлена следующим образом: «Во время Турецкой кампании, когда царя в Петербурге не было, *кто-то из офицеров* (курсив наш – Л.С.) переписал и снова пустил в ход „Гавриилиаду“. Она попалась в руки к какому-то лицу, который донес об ней Синоду. Синод потребовал, чтоб нашли автора» [Бартенев 1992:358]. В августе 1901 г. Брюсов пишет в дневнике об очередном посещении «Русского архива», о Бартеневе и затем, явно под влиянием рассказов Бартенева, об истории с «Гавриилиадой» [Брюсов 2002:122].

Какова достоверность передаваемых историй? Не являются ли бартеневские байки чистым вымыслом? Ответ на данные вопросы дает, на наш взгляд, одно из замечаний Брюсова. «В его памяти, – писал он о Бартеневе, – хранился неистощимый запас сведений о интимной жизни всех выдающихся людей двух последних веков; он знал семейные тайны нескольких поколений, и это знание пополнял каким-то особым даром угадывания, исторической интуиции. Иногда, слушая рассказы Бартенева о каком-нибудь событии, которое, как кажется, не могло быть известно никому, кроме того единственного лица, с которым оно произошло, можно было подумать, что это – фантазия, произвольный домысел или даже клевета…, но нет, то было именно способностью по одному штриху воссоздавать полно и в образах целую картину» [Брюсов 2002:275-276]. Иллюстрируя данную поразительную способность «архивного рудокопа» (так порой величал себя Бартенев), Брюсов вспоминал: «Сам Бартенев рассказывал, что однажды, в пору, когда он усиленно занимался эпохой Екатерины Великой, ему приснилась сама императрица. Екатерина подошла к нему и, грозя пальцем, спросила: „И откуда ты это мог узнать?“ Бартенев (во сне) отвечал: „Как же, матушка, а записочку ты изволила написать, не забыла?“ Так именно, по одной сохранившейся записочке, он угадывал целое событие, во всех его подробностях» [Брюсов 2002:276]. Примером такой *реконструкции* события минувшего времени по «сохранившейся записочке» можно считать рассказ о Екатерине II и Павле I: «Екат<ерина> II и Павел Петр<ович>. – Павел хорошо знал, что он незаконный сын гр. Салтыкова (вот почему народ называл Екатерину Салтычихой…). Екат<ерина> сказ<ала> однажды Павлу – "Tu es une bête féroce" (фр. – «Ты хищный зверь» – Л.С.), ты не процарствуешь долее недели. Екат<ерина> назначила преемником своим Александра, на что указывал в некот<орых> одах Державин».

Отмеченное Брюсовым указание Бартенева, что в одах Г.Р.Державина есть намеки на планы Екатерины II передать престол внуку Александру, побудило отыскать в забытых публикациях «Русского архива» вариант оды «На восшествие на престол Александра I», который не учтен и не представлен в

авторитетных изданиях поэзии Державина. Действительно, отдаленные намеки встречаем уже в оде 1779 г. «На рождение в севере порфирородного отрока», но Бартенев, прежде всего, имел в виду оду «На восшествие на престол Александра I». В «Русском архиве» за 1863 г. Бартенев опубликовал заметку «Неизданное место из оды Державина на восшествие на престол Александра I», в которой указывал, что «известная ода Державина напечатана в сочинениях его <…> с изменением 7-й строфы». «Вместо исправленных в печати стихов» Бартенев воспроизводил текст по *рукописи*. Именно 7-я строфа в опубликованном в «Русском архиве» варианте открыто говорила о намерении Екатерины II передать престол Александру:

Стоит в порфире, и вещала,
Сквозь дверь небесну долу зря:
«Давно я зло предупреждала,
Назначив внука вам в царя!
Но вы внимать мне не хотели,
Забыв к себе мою любовь;
Напасти без меня терпели;
Я ныне вас спасаю вновь!».

[Бартенев 1963:112].

И в прижизненных, и в современных авторитетных изданиях произведений Державина вариант строфы, указанный Бартеневым, не отмечен [Державин 2002:191-195, 621].

Рукопись Брюсова передает нам наибольшую свободу в оценках и высказываниях: рассказы Бартенева произносились в интимной обстановке, за чаем, среди своих людей и не предназначались для печати. Из них мы узнаем, кстати, и о народной (непристойной) песне про «матушку Екатерину», и неожиданные штрихи к характеристике религиозности Герцена (замечу, что безапелляционные заявки о его атеизме не вяжутся и с известными признаниями автора «Былого и думы» [Герцен 1956:55]).

Сейчас, когда публикуются многие документы из архивов царской семьи и, например, любовная история великого князя Алексея Александровича (четвертого сына Александра II) и дочери поэта Жуковского обсуждается даже в открытом эфире, а

выборки из дневника и писем царского сына публикуются на сайтах Интернета, небезынтересно узнать, что было известно об этой истории Бартеневу. Тесное его общение с сыном В.А.Жуковского вполне объясняет посвященность историка в семейные и дворцовые тайны. Таков рассказ Бартенева в записи Брюсова: «Жуковский, умирая, просил Ник<олая> Павл<овича>, чтобы тот не брал его дочери Сашеньки (Александры Вас<ильевны>) ко двору. Но она сама напросилась позднее, намекая даже, что дядя посягает на ее честь. Ее взяли во дворец и поместили среди двух чопорных и ханжеватых фрейлин. Но потом по случаю перестройки дворца ее перевели наверх, и она забеременила от в<еликого> кн<язя> Алексея Александровича. Он хотел жениться, но ему не позволили, и он остался холостяком. Она уехала за границу и родила сына (ему дана фамилия граф Белевский) (14 января 1913 г. ему разрешено было присоединить фамилию Жуковский – Л.С.). Позднее она вышла замуж».

Приведенный рассказ Бартенева вносит коррективы в существующие толкования событий и отвергает некоторые современные домыслы. Так, Владимир Тольц, опираясь на факт, что В.А.Жуковский «был близок нескольким поколениям императорской семьи», заключает, что его «дочь не случайно оказалась при дворе» [Тольц, Эдельман]. Бартенев же свидетельствует, что Жуковский не желал, чтобы его Сашенька стала фрейлиной, и заранее, перед смертью, просил еще императора Николая I не забирать ее ко двору. В спорном и не имеющем документального подтверждения вопросе о том, было ли тайное бракосочетание Алексея Александровича с Александрой Жуковской, или имела место только любовная связь, которой воспротивился двор, Бартенев поддерживает вторую версию.

В рукописи Брюсова есть и анонимная эпиграмма на поездку поэта и прозаика К.К.Случевского в качестве камергера царского двора сопровождавшего в 1884 и 1885 годах в свите великого князя Владимира Александровича (1847-1909) по русским губерниям при осмотре военных учреждений:

«На поездку В<еликого> Кн<язя> со Случевским

От Великого Устюга
До Балтийских вод
Население с испуга
Все пиры дает.

И в желудок августейший
В трехгодичный интервал
Помещен уж богатейший
Беспроцентный капита<л>».

Итак, черновые записки Брюсова передающие устные рассказы и замечания П.И.Бартенева представляют в новом ракурсе личность рассказчика Бартенева и его слушателя Брюсова. Они не только воссоздают саму атмосферу литературных бесед «на кухне» в конце XIX века, но имеют определенную ценность для литературоведения: расширяют и уточняют биографические данные, вводят в научный обиход неизвестные тексты.

Материал, опубликованный в этом сообщении лишь частично, по нашему мнению, достоен полной публикации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аврелий [Брюсов В.Я.] П.И. Бартенев как издатель // Лит. приложение к газ. «Рус. листок». 1901. 9 дек. N 339.
2. Ашукин Н.С. В.Брюсов и П.И.Бартенев // Ашукин Н.С. Литературная мозаика: Очерки. Неизданные материалы. М., 1931.
3. [Бартенев П.И.] Разговор с Ермоловым (Из недавних записок) // Русский архив. М., 1863. Вып. 5-6.
4. Бартенев П.И. О Пушкине. Страницы жизни поэта. Воспоминания современников. М., 1992.
5. Брюсов В.Я. Автобиографическая проза. Письма. Сост., вступ. ст. Е.В.Ивановой. М.,2002.
6. Державин Г.Р. Сочинения. Вступ. статья, сост., подготовка текста и примеч. Г.Н.Ионова. СПб.,2002.
7. Герцен А.И. Былое и думы // Собр. соч.: В 30 т. Т.VIII. М., 1956.

8. Зайцев А.Д. Брюсов в редакции «Русского архива» // Советские архивы. 1976. N3.
9. Зайцев А.Д. Петр Иванович Бартенев. М., 1989.
10. Зайцев А.Д. Петр Иванович Бартенев и журнал «Русский архив». М.,2001.
11. Клинг О.А. В.Я.Брюсов – журналист в литературно-эстетической борьбе конца XIX – начала XX в.: Дис. канд. филол. наук. М., 1981.
12. Ковалюк И.Н. Творческое наследие П.И. Бартенева в историко-литературном и культурном процессе России второй половины XIX – начала XX веков. Дис. канд. филол. наук. Елец, 2004.

ШАПОШНИКОВ М.Б., ОРЛОВА М.В.
Литературный музей Серебряного века (Москва)

«ЦВЕТЫ ОБОЕВ, ЦЕПИ КНИГ…» (О КАБИНЕТЕ В.Я.БРЮСОВА В ЛИТЕРАТУРНОМ МУЗЕЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА)

«Домом Брюсова» называли москвичи с начала XX в. особняк на ул. 1-ой Мещанской, 32 (ныне проспект Мира, 30), хотя поэту он не принадлежал. Валерий Яковлевич Брюсов снял первый этаж дома у богатого купца-обувщика И.К.Баева в августе 1910 г. Поэт переехал сюда из родительского особняка на Цветном бульваре, 22. Московский купец Кузьма Андреевич Брюсов, дед Валерия Брюсова, купил дом на Цветном ещё в 1877 году для семьи, и Брюсов до 1910 г. всегда жил в родительских стенах. Только после смерти отца – Якова Кузьмича Брюсова (в 1908 г.) – поэт переехал с женой в отдельную большую квартиру.

По проекту востребованного тогда архитектора В.И.Чагина новый дом был построен на месте старого, возведённого ещё после пожара 1812-го. Особняк в стиле северного, или скандинавского модерна не имел фигуративных деталей, был внешне прост и сдержанно красив. Вход сделан в виде пристроенной к дому с правой стороны башни с остроконечной – «под готику» – крышей, над жилой частью надстроен третий этаж как мансарда с широким трехстворчатым окном, необходимым для достаточного освещения. В доме всё оборудовали для удобства, включив в быт последние достижения техники – электричество, центральное отопление, телефон. Брюсов ценил как простоту и комфорт, так и эти прогрессивные достижения. К телефону всегда подходила Иоанна Матвеевна и решала, стоит ли беспокоить мужа, дававшего свой номер только избранным. На визитных карточках, заказанных ею, телефонный номер не был напечатан, правда, это в те годы было в порядке вещей, указывался только адрес: «1-я Мещанская, 32, кв. 2».

Владелец дома – Иван Кузьмич Баев, занимавший верхние помещения, не мог не гордиться своим жильцом, находившимся тогда в зените славы. Квартира Брюсовых состояла из четырех

комнат, просторной кухни и прихожей. В уютной гостиной Валерий Брюсов отдыхал со своими близкими. Окна гостиной выходили во двор, в сад смотрело окно столовой. Спальня и кабинет, окнами на 1-ю Мещанскую, от шума улицы были отгорожены палисадником. На стенах квартиры висели картины, подаренные художниками Н.Феофилактовым, Л.Бакстом, М.Шестёркиным, Н.Сапуновым, Н.Гончаровой. Вход в квартиру был отдельный, со стороны сада. Раньше, на Цветном, в квартиру к поэту нужно было подниматься по чрезвычайно крутой деревянной лестнице, представлявшей, по словам современников, «своего рода архитектурную нелепость». По ней, как передавала жена Брюсова В.Саводнику, однажды «скатился вниз пьяный Бальмонт» [http://www.poesis.ru/poeti-poezia/savodnik/univers.htm.]. Зимой пробираться к лестнице приходилось по узенькой тропинке между сугробами. З.Гиппиус отмечала поразивший ее в связи с Брюсовым контраст патриархальности родительского дома и европейской обстановки интерьеров издательства «Скорпион», которое размещалось в только что отстроенной гостинице «Метрополь», где еще пахло штукатуркой, но на стенах были развешены картины, а на редакторском столе – изящные безделушки, чай – из новомодных электрических чайников в «style modern». После переезда в особняк Баева, по словам Гиппиус, поэт «*жил не без «confort moderne, в расписном rez-de-chabssee [цокольном этаже]*» в комнатах с необычно ярким цветом обоев и «*какими-то висячими фонариками*» [Гиппиус 1989:47], имея в виду светильники все в том же новомодном стиле, сочетавшиеся со всей обстановкой квартиры.

Работал Брюсов в большом кабинете, куда из дома на Цветном были перевезены большой дубовый стол, настенные часы, книги и гравюры. Под потолком висела люстра, выполненная, как и остальные светильники в доме, в стиле «модерн» и прекрасно сочетавшаяся с обстановкой. При входе гость обращал внимание на гравюру с портрета Брюсова работы М. Врубеля (1906): тёмный силуэт, застёгнутый на все пуговицы сюртук, скрещённые на груди руки. Брюсов писал о работе художника в 1912 году в очерке «Последняя работа Врубеля»:

«После этого портрета мне других не нужно. И я часто говорю, полушутя, что стараюсь остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем» [Брюсов 2002:249]. Над книжными стеллажами – портреты А. де Виньи, Э.Верхарна, Ф.Тютчева, И.Тургенева, А.Теннисона, итальянская гравюра XVIII века с изображением Данте – «вечных спутников» поэта.

Современники отмечали, что кабинет был очень просторным и простым, те же особенности отмечал Игорь Северянин: «Бросалась в глаза пустынность и предельная простота обстановки» [Северянин 2005:586]. Владимир Фефер: «Кабинет очень прост, в нём нет лишних украшений – бюст Жуковского, гравюра Пушкина, несколько портретов писателей. Знаменитый длинный стол. <…> Всё, что находится здесь, хранит следы труда. Не только поэта, но и учёного-историка, философа, лингвиста, математика, журналиста, редактора <…>» [Фефер 1976:808]. Не лишённый сентиментальности поэт заказал для кабинета бюст своего рано погибшего друга, Ивана Коневского (Ореуса). Корреспондент газеты «Огонёк», бравший интервью у поэта в 1914 году, подробно описал обстановку: «Кабинет В.Я. удивительно простой – ни одной вычурной, бьющей в глаза вещички. Большой письменный стол, заваленный книгами и корректурами, другой – с пишущей машинкой, третий – для работы, не требующей сложных материалов» [Г.Н. 1914:12]. На столе стоял портрет Иоанны Матвеевны – силуэт из черной бумаги, выполненный в одной из парижских мастерских.

На большом дубовом столе в определенном порядке были разложены новые книги, которые поэт рецензировал. В 1910 году Брюсов возглавил литературный отдел журнала «Русская мысль», а вскоре присоединил и отдел критики и библиографии. Известно, что его обзоры включали иногда громадное количество рецензируемых произведений – до 80 книг. Помимо многочисленных статей, стихотворных сборников, романов, повестей, Брюсов оставил целую антологию переводов из мировой поэзии. Поэт, как известно, в совершенстве владел шестью языками, а по подстрочникам переводил более чем с двадцати, создав свою школу стихотворного перевода. В 1916 г. Московским Армянским комитетом была издана антология

«Поэзия Армении» под редакцией Брюсова. Для подготовки этого издания поэт изучил примерно за год армянский язык, привлёк к переводам армянской поэзии А.Блока, В.Иванова, К.Бальмонта, В.Ходасевича...

О невероятной работоспособности Брюсова знали многие современники. В.Шершеневич утверждал: «Работал Брюсов всегда: сидел ли он дома за столом, шёл ли он по улице, сидел ли он на заседании, в голове кипела работа и складывались строки. Только этим и можно объяснить то громадное количество произведений, которое он успел написать за свою сравнительно короткую жизнь» [Шершеневич 1990:117]. И.М.Брюсова вспоминала: «Работал он чрезвычайно скоро и очень много <…>, отдыхал мало, и то – вместо отдыха – <…> займётся или математикой, или перечитыванием латинских поэтов» [Брюсова 2006:334].

Попытки Иоанны Матвеевны установить в доме какой-нибудь распорядок дня ни к чему не приводили. Она вспоминала: «Валерий Яковлевич, при всей своей методичности, был враг однообразного уклада жизни. Устанавливаемые мною часы обедов и ужинов часто отменялись и почти всегда нарушались» [Брюсова 2006:334]. Однажды в кабинет к Брюсову заглянул А.Блок. Брюсов вышел к нему молча, и они пропали на несколько дней. При этом поэт нуждался в налаженном быте и домашнем уюте, одним из атрибутов которого были знаменитые пироги с морковью, их особенно хорошо умела печь Иоанна Матвеевна. З.Гиппиус в своем очерке о Брюсове – «Одержимый», назвала «необыкновенно обыкновенную» жену поэта «воистину замечательной»: «Ведь это единственная женщина, которую во всю жизнь Брюсов любил» [Гиппиус 1989:42]. Жена была для него той тихой гаванью, куда он возвращался после своих бурных странствий. Так, например, близкие поэта, смотря на страстные перипетии его романа с Ниной Петровской, иронично называли её «Египетской кормой». («Вслед за египетской кормой» «кидал» свой корабль герой стихотворения Брюсова – римский триумвир Марк Антоний). Как известно, Нина Петровская стала прототипом образа Ренаты из романа «Огненный ангел». В одном из шкафов бережно хранились материалы, из которых Брюсов

черпал сведения для работы над романом. Здесь стояли карты, атласы, книги XVI в., изданные на латыни и посвященные оккультным наукам.

В этом доме Брюсов пережил тяжёлую личную драму. 23 ноября 1913 г. покончила с собой юная поэтесса Надежда Львова. Брюсов, потрясённый ее гибелью, уехал из Москвы в Петербург, так как московские газеты выставляли его виновником этого самоубийства. Он не мог находиться дома, предпочитая в одиночестве переживать своё горе. Личная драма совпала с приездом в Москву Эмиля Верхарна. С ним Брюсов давно уже был знаком, гостил у бельгийского поэта в 1909 г. и ждал его ответного приезда. Поэт отчаянно просил Иоанну Матвеевну встретить Верхарна и исполнить это как «долг любви». Иоанна Матвеевна исполнила всё, что просил муж. Справившись с собой, Брюсов возвратился в Москву и в воскресенье 2 декабря принимал Верхарна у себя, а 3 декабря присутствовал на его лекции в Московском Литературно-художественном кружке.

В доме на 1-й Мещанской Брюсов продолжил свои знаменитые «среды». Бронислава Погорелова (сестра жены поэта, секретарь журналов «Весы» и «Русская мысль») вспоминала: «Раз в месяц, по средам, у Брюсовых собирались поэты. Рассаживались за чайным столом, и по предложению В.Я. кто-нибудь приступал к чтению своих стихов. По раз установившейся традиции право критики предоставлялось Брюсову. В тех случаях, когда выслушанные стихи казались ему совершенно ничтожными, он, после некоторого хмурого молчания, прямо обращался к следующему поэту, предлагая прочесть своё произведение» [Погорелова 1993:34]. На собраниях не подавали вина. Иоанна Матвеева разливала чай. Приезжали не только москвичи, но и петербуржцы – А.Блок, В.Иванов и другие. Посетивший Брюсова Н.Гумилёв поразил присутствующих своей громадной эрудицией. Ещё не получив стакана чаю, он начал рассказ о своих путешествиях, а когда Брюсов перевёл разговор на другую тему, заговорил о заграничных музеях и выставках. Б.Погорелова отметила, что о всемирно известных музеях Гумилев принялся говорить, как ученый специалист по истории

искусств, а о знаменитых манускриптах – как изощрённый палеограф.

Игорь Северянин вспоминал «чудесное знакомство» с Брюсовым в доме на 1-й Мещанской. Поэту запомнились благожелательные и восторженные глаза Брюсова и сердечные интонации его голоса. Вяч. Иванов в этом кабинете критиковал стихи будущего сборника «Меа» («Спеши»; издан уже после смерти Брюсова, в конце 1924 г.). В последние годы на «средах» бывал В.Маяковский.

В начале 1920-х собрания поэтов прекратились. Квартиру уплотняли, вселились родственники Брюсова и его жены, а поэту пришлось совместить спальню с кабинетом. Несмотря на это, количество книг в кабинете постоянно увеличивалось, уже не помещаясь на стеллажах. Брюсов следил за состоянием книг – многие из них в новых переплётах, известно, что до революции в дом регулярно приходил переплётчик.

Библиотека была организована по разделам: словари, русская литература, современные писатели и поэты, западная литература, история, философия, искусствознание, религиоведение. В начале 20-х гг. власти хотели реквизировать библиотеку, к тому времени доходившую до шести тысяч томов. Спасти её от реквизиции помог нарком просвещения А.В.Луначарский, за помощью к которому обратился Брюсов. Книги остались у хозяина в целости и сохранности. После смерти поэта книги современников (их было около тысячи) с их автографами были переданы И.М.Брюсовой в библиотеку имени В.И.Ленина (ныне – РГБ). На сегодняшний день в кабинете поэта находится 1129 изданий.

Б.Погорелова вспоминала тяжёлое время начала 1920-х, когда изменился и дом, и поэт: «В.Я. утратил дух былого задора. С каждым днем становился пассивнее и безразличнее к окружающему. Былое оживление возвращалось к нему лишь в те минуты, когда он возился с 4-х летним племянником Колей» (сын сестры И.М.Брюсовой) [Погорелова 1993:40]. Для этого мальчика Брюсов совершал невероятное – в голодные годы, он обменивал на Сухаревском рынке свои бесценные книги на булочки, сахар и яблоки. Так было продано почти всё собрание книг по

оккультизму и эзотерике. Вместе с Колей «дядя Валя», как называл его мальчик, увлекался филателией, собирал марки в альбом, названный «Собрание марок Коли Филиппенко и Вали Брюсова». Валерий Яковлевич мечтал дать мальчику разностороннее образование, но не успел. Завершила воспитание и образование Коли «тётя Жанна» – Иоанна Матвеевна. Николай Филипенко стал военным инженером.

После смерти Брюсова жена поэта сохраняла обстановку кабинета, позже получившем статус мемориального: издавала рукописи, поддерживала традицию собираться для чтения стихов и поэтических бесед в Кружке памяти Брюсова.

Дом не раз горел. Особняк был восстановлен после многочисленных обращений в правительство, а после передан Государственному литературному музею. 26 октября 1999 года, в год 200-летия со дня рождения А.С.Пушкина, здесь была открыта экспозиция «А.С.Пушкин и русская литература Серебряного века». Кабинет Брюсова восстановлен по описаниям и фотографиям современников на 1910-1912 гг., а второй этаж в особняке посвящён Серебряному веку, поэтическим течениям и школам этого периода: символизму, акмеизму и футуризму. В центральном зале «уживаются» на противоположных стенах портреты Брюсова и писателя-реалиста Н.Д.Телешова, выполненные пастелью художником С.Малютиным. В этом же зале находятся: шедевр В.Серова – портрет писателя Л.Андреева и портрет В.Ходасевича, выполненный его племянницей Валентиной Ходасевич, портрет И.Бунина работы художника Л.Туржанского. В залах музея нашли свое место и другие реликвии – афиши эпохи Серебряного века, рукописи, фотографии, многочисленные первые издания книг. Старый дом живёт новой жизнью.

В настоящее время экспозиция мемориального кабинета Валерия Брюсова содержит многочиленные мемории, среди них: картины и иллюстрации к книгам Брюсова таких художников как А.А.Койранский, Н.Н.Сапунов, М.Шестеркин, М.Врубель, К.Сомов, Н.Гончарова и др.; рисунки и портреты, сделанные рукой самого поэта (портрет А.Добролюбова, рисунки к «Огненному ангелу» и др.); портреты и бюсты известных

писателей Л.Н.Толстого, А.С.Пушкина, Г.Р.Державина, В.А.Жуковского, Э.Верхарна, Ф.И.Тютчева, Данте Алигьери, И.Коневского и др. В кабинете предсталено сохранившаяся личная мебель поэта, книги с его автографами, программы выступлений, визитные карточки, программы Общества Свободной Эстетики и другие документы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиппиус З.Н. Одержимый // Гиппиус З.Н. Живые лица. Воспоминания. Кн.2. Тбилиси, 1991.
2. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
3. Северянин И. Встречи с Брюсовым // Северянин И. Поэзы и проза. Екатеринбург, 2005.
4. Фефер В.В. Брюсов в «Школе поэтики» // Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т.85. М., 1976.
5. Г.Н. Писатель Валерий Брюсов у себя дома // Огонек. 1914. N1.
6. Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л. Брюсов. М., 2006.
7. Шершеневич В. Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги. М., 1990.
8. Погорелова Б. Валерий Брюсов и его окружение // Воспоминания о Серебряном веке. Сост. В.Крейд. М., 1993.

СЕЙРАНЯН Н.П.
ЕГЛУ им.В.Я.Брюсова

ПРИНЦИПЫ РЕАЛИЗАЦИИ БРЮСОВСКОГО ЗАМЫСЛА СБОРНИКА «АЙАСТАН» В КНИГЕ «АРМЯНСКАЯ ИСТОРИЧЕСКАЯ ПРОЗА И ПОЭЗИЯ»

В книге «Армянская историческая проза и поэзия (V-XVIII вв.). Антология по проекту Валерия Брюсова» впервые в одном томе представлены лучшие произведения армянской исторической прозы и поэзии на русском языке.

История книги такова: выдающийся русский писатель и переводчик, Валерий Яковлевич Брюсов, в 1917 г., после издания им в 1916 г. антологии «Поэзия Армении» решил подготовить проект сборника, который он условно назвал «Айастан». Эта книга, как и поэтическая антология, призвана была сыграть просветительскую роль, а также привлечь внимание мировой общественности к судьбе армянского народа, к массовому истреблению армян в Османской империи в 1915 г. Свой замысел сборника «Айастан» Брюсов изложил в «Записке» в Московский армянский комитет [Татосян 1959:88-93]. Из нее следовало, что писатель предполагал составить его в виде хрестоматии, включив в нее отрывки из произведений армянской исторической прозы и поэзии V-XIX вв.

Проект Брюсова по ряду причин не был осуществлен. Мы пришли к необходимости его воплощения в жизнь через изучение брюсовской концепции армянского мира, которая заинтересовала нас в особенности потому, что очень созвучна нашему времени. Рассмотрению этого вопроса мы посвятили две статьи: «Развитие брюсовской концепции армянского мира в русской литературе XX в.» [Сейранян 2003:23,26] и «Концепция армянского мира в творчестве В.Я.Брюсова» [Сейранян 2007:266-274]. Концепция эта являет собой совокупность научных представлений Брюсова об истории и культуре Армении и нашла отражение в ряде стихотворений об Армении и выдвинутом им положении об ответственной исторической миссии всего армянского народа – примирении в высшем единстве начал Востока и Запада и

нахождении «синтеза двух культурных миров человечества» [Брюсов 1988:134]. Эти высказывания Брюсова были не просто эмоциональным романтическим порывом поэта, а убеждением исследователя, прекрасно знавшим мировую историю и историю Армении в частности, глубоко разбиравшимся в современной ему политике, о чем свидетельствуют его статьи по политическим вопросам, изданные в 2003 г. В.Э.Молодяковым отдельной книгой под названием «Мировое состязание».

Пророческое значение брюсовской концепции армянского мира сказывается в том, что историческая миссия Армении – примирение западного и восточного миров – сегодня очень актуальна, хотя осуществление ее требует мощных усилий и новых подходов и решений со стороны многих стран. Кроме того, армянский вопрос в различных аспектах вынесен на суд мировой общественности. Все это придает брюсовскому проекту сборника «Айастан» особую значимость и актуальность.

Инициатива по его осуществлению была высказана нами в вышеуказанной статье «Концепция армянского мира в творчестве В.Я.Брюсова» [Сейранян 2007:277]. С обращением к ректору ЕГЛУ им.В.Я.Брюсова, д.ф.н., проф. С.Т.Золяну, выступил с предложением о реализации брюсовского проекта также к.ф.н., доц. К.С.Сапаров.

И вот сегодня, благодаря нашим напряженным и вдохновенным усилиям проект Брюсова осуществлен почти через столетие. Большую роль сыграли в этом руководство и активная поддержка ректора С.Т.Золяна, внимание к изданию книги со стороны Министерства культуры РА в лице министра А.Погосян и замминистра Д.Мурадяна, обеспечивших его государственное финансирование, творческая увлеченность и старания в реализации проекта директора издательства «Антарес» А.Мартиросяна, оформителя книги – художника В.Гаспаряна, И.Слкуни (компьютерный набор), работников издательства, которые подготовили ее к выходу в свет. Приносим всем за это глубокую благодарность.

«Записка» Брюсова содержит 6 страниц, но включает в себя внушительный список авторов – около 40. Брюсов ставил перед собой задачу «дать читателю полную картину армянской

культуры за все века ее существования... книгу для чтения интересную, а по возможности, и увлекательную», через подлинники познакомить его с миросозерцанием людей прошлых времен, их отношением к событиям. Для этого Брюсов считал необходимым выбрать из исторических сочинений отрывки, «характерные для своей эпохи» и «художественные по выполнению».

С целью показать «культурную жизнь армянского народа на всем протяжении его бытия» он предполагал также включить в сборник наряду с текстами исторического содержания из Егишэ, Хоренаци и др. авторов отрывки из философских сочинений, богословских, а также дипломатические документы, особенно подчеркивал Брюсов необходимость богато иллюстрировать книгу и внимательно отредактировать текст, чтобы он «читался без всякого затруднения».

В начале XX века, за неимением русских переводов многих авторов, Брюсов намеревался переводить тексты с европейских языков.

Нужно отметить, что, к чести армянских переводчиков и ученых XX в., таких как И.Орбели, М.Дарбинян-Меликян, Л.Ханларян, Г.Саркисян, К.Юзбашян, С.Аревшатян, К.Тер-Давтян, С.Золян и др., многие памятники армянской литературы были весьма профессионально переведены на русский язык и введены в научный оборот. Этот факт значительно облегчил нашу работу над созданием сборника армянской прозы и поэзии. Почти все авторы из списка Брюсова, переведенные на русский, были введены в сборник, за исключением произведений XIX века. Причина в том, что, с одной стороны, эти произведения представляли слишком большой объем, с другой – потому что они относятся к жанрам уже собственно художественной литературы. Но о возможном изменении плана Брюсов предупреждал с самого начала.

Работа по созданию книги была, конечно, очень трудоемкой и потребовала больших усилий. За два с половиной года интенсивной работы над брюсовским замыслом я прочла (и не раз) произведения более тридцати авторов и отобрала для антологии наиболее интересный и выразительный во всех

отношениях материал. Специально для антологии я совместно с А.Аветян перевела отрывки из «Истории Армении» Лазаря Парпеци. Около тридцати источников использовано мною для иллюстраций к текстам, сканировано приблизительно 150 фото, из коих сто вошло в книгу.

Конечно, этому процессу отбора текстуального и иллюстративного материала предшествовала большая работа по изучению научной литературы об армянской исторической прозе и поэзии.

Поскольку не все авторы и произведения указаны Брюсовым конкретно, в ряде случаев мы сделали выбор по своему усмотрению. Так, наряду с Езником Кохбаци Брюсов предложил ввести в книгу еще кого-либо из философов, и мы отдали предпочтение Григору Татеваци, автору XIV в. Выбор нам предстояло сделать и в отношении шараканов (духовных гимнов), и мы решили ввести в основном шараканы исторического содержания. Все шараканы мы поместили в разделе «Литература периода Киликийского армянского государства XI-XIV вв.». Литературовед М.Джанполадян выразила несогласие с нашим решением, но мы все-таки склоняемся к своему варианту, исходя из того, что 11 шараканов, будучи помещенными в трех разделах, не создали бы целостного впечатления об этом жанре.

Что касается другого замечания М.Джанполадян относительно того, что мы поместили два шаракана разных авторов – Петроса Гетадарца и Нерсеса Шнорали на одну тему – о Вардане Мамиконяне, то это решение кажется нам интересным, поскольку, во-первых, произведение подчеркивает популярность этого героя в народе, во-вторых, дает возможность сравнить два шаракана по содержанию и художественному исполнению.

Определенно заинтересует читателя Нарекаци, внесенный Брюсовым в план сборника. Мы остановили внимание конкретно на «Книге скорбных песнопений», хотя исторического содержания в традиционном смысле она не несет. Но герой ее – великий поэт, личность, являющая собой исторический и национальный феномен. Мы включили довольно большой

материал из поэмы (отрывки из 14-ти глав в переводе Н.Гребнева).

Далее, среди дипломатических документов Киликийского армянского государства нам показался самым значительным «Договор, заключенный между великим монгольским ханом Мангу и Киликийским армянским царем Тер-Гетумом» (1253 г.).

Что касается армяно-русских отношений, то, ознакомившись со многими документами, мы обратились к XVIII веку, когда интересы Армении и России переплелись особенно тесно. Из жанра путешествий мы выбрали очень интересные «Путевые заметки» автора XVII века Симеона Лехаци.

Хочется отметить факт введения Брюсовым в перечень произведений сборника народной песни «На пленение короля Левона» (1268 г.), переведенной им ранее и опубликованной в «Поэзии Армении». В настоящую антологию она также органически вписывается, поскольку в нее введен и труд Магакии (Григора Акнерци) «История монголов», в котором подробно рассказывается о пленении короля Левона, хотя и в несколько иной версии, чем в песне, о чем Брюсов дает свое пояснение в примечаниях к ней.

Так же органично, как народная песня, выглядит рядом с исторической прозой поэма Нерсеса Шнорали «Элегия на взятие Эдессы» (Урхи, Урфы, ныне в Турции), тоже мастерски переведенная Брюсовым и опубликованная в «Поэзии Армении». Поэма эта своим трагическим содержанием, связанным с жестоким захватом сельджуками прекрасного города (1142 г.), перекликается с описанием сельджукских нашествий в XI-XIII вв. в помещенных в антологии «Повествовании» Аристакэса Ластивертци и «Летописи» Смбата Спарапета. Кроме того, Эдесса была особым городом для армян, о ней не раз упоминается в первоисточниках. В V в. в Эдессе учились Месроп Маштоц, Корюн, Езник Кохбаци. Маштоц именно в Эдессе начертал армянский алфавит [Корюн 1962:92]. А Мовсес Хоренаци, работая над своей «Историей Армении», изучал богатые эдесские архивы. На фоне описания Эдессы нашествие сельджуков, описанное Нерсесом Шнорали, выглядит особенно варварским и отвратительным.

При подготовке памятников исторической прозы и поэзии возникла необходимость в редакторской правке ряда произведений, не говоря уже о корректорской работе, которую тоже пришлось взять на себя. В особенности большого внимания потребовали дореволюционные издания.

При оформлении текстов произведений мы сочли целесообразным большую часть названий снять, поскольку сокращенным текстам они часто не соответствовали, но нумерация глав везде сохранена. При сокращении текстов мы старались не слишком их дробить и, по возможности, сохранить сюжет повествования. Для этой цели мы использовали квадратные скобки, в которые ввели пояснительные слова, имена и т.д. При сокращении тематически единого текста для обозначения пропуска фраз или кусков мы использовали многоточие; при соединении тематически разных кусков – угловые скобки <...> и абзац.

Собственные имена-антропонимы, топонимы даются в той транскрипции, которая принята в русских текстах, но, к сожалению, единая транскрипция в книге не соблюдена, поскольку мы имели дело с текстами разных авторов.

Обратимся теперь к самому материалу антологии. Памятуя о намерении Брюсова собрать для сборника «художественный по выполнению» материал, я постаралась представить его во всем богатстве и многообразии: дать наиболее яркие психологические и портретные характеристики национальных героев, духовных пастырей, царей, образцы ораторской речи; показать все жанровое разнообразие армянской литературы: это и жития, и мифология, и образцы фольклора, эпистолярный и мемуарный жанры, путешествия и т.д. А избранное из исторической поэзии и из шараканов являет подлинные шедевры поэтического мастерства.

Однако мы должны отметить тот факт, что «составить в целом, – по совету Брюсова, – всю картину жизни армянского народа в разные периоды его истории», ограничиваясь лишь «выбором характерных и художественных отрывков», оказалось для нас невозможным. При конкретном решении этой задачи стала очевидной необходимость более развернутого

исторического повествования и, нам кажется, что при непосредственной работе над книгой Брюсов тоже пришел бы к такому решению, тем более, что он был очень увлечен армянской историей. В своей «Летописи исторических судеб армянского народа от VI в. до рождества Христова по наше время» (1918 г.) он писал: «...знакомство с Арменией и с историей армян становится в наши дни прямо необходимым для каждого русского, желающего сознательно отнестись к современным событиям» [Брюсов 1988:139].

Сегодня эти слова Брюсова звучат еще более актуально, и не только в отношении русских. Еще в XVIII в. основатель французского общества по изучению армянского языка и сочинений армянских авторов аббат де-Виллефруа очень высоко оценил значение армянского мира: «Рукописи армянские представляют нам новый свет в литературе... Армения была славнейшею Академиею Азии в продолжение более 1000 лет, то есть от рождества Христова с 440 года по взятие Константинополя в 1455 году... Были столетия, каковы суть: 9-е, 10-е, 11-е, 12-е и 13-е, в кои Армения могла преподавать уроки большей части народов на земле...» [Григорьян 1974:132-133]. Не случайно поэтому произведения армянской исторической прозы были переведены на многие иностранные языки и признаны важными первоисточниками для изучения истории Византии, Ирана, Арабского халифата и, конечно, Агванка, Грузии и др. стран.

Расширение проекта за счет чрезвычайно актуального в наши дни исторического материала не противоречит установкам Брюсова, он не ограничивал его жесткими рамками, тем более это представляется нам допустимым через столетие после брюсовского проекта.

Страницы каждого из летописцев обращены к нашему сегодняшнему дню, перекликаются с самыми насущными его проблемами.

При анализе произведений армянской исторической литературы в целом четко просматривается определяющая черта армянского народа: неизменное, стойкое стремление к независимости, верность христианским идеалам. Это

национальная доминанта обусловила для нас определенный ракурс в выборе текстов, тех, что выразительно и вдохновенно рассказывают о борьбе народа за свою свободу. Мы ввели также материал о просветительской деятельности армянских вардапетов, католикосов, о строительстве известных архитектурных шедевров: эчмиадзинских храмов, Звартноца, Ахтамара, Татева, Гандзасара и т.д.

Словом, историческое содержание неизбежно привело нас от хрестоматии с собранием художественных описаний к литературно-исторической антологии, хотя и с акцентом на «художественный по выполнению» материал. Вот почему в работе над произведением мы старались в первую очередь выделить события, известные автору как очевидцу или, по крайней мере, как их современнику. В этом случае они, как правило, описываются живо и эмоционально, отличаются точностью деталей, выразительностью авторских оценок. Поскольку историческое произведение, помимо выразительного, богатого языка, ярких образов, характеров, обладает еще и своей спецификой художественности, особой природой эстетического воздействия, которая напрямую связана с достоверностью фактического материала, с позицией автора, его «включенностью» в повествование, с его умением потрясти читателя, вызвать в нем сопереживание. Ведь сама по себе история создает такие драматические конфликты, такие страсти, ошеломительные сюжеты, психологические узлы, что умелое их воссоздание рождает эффект художественности.

Переход книги в новый жанр потребовал и нового названия, вместо условного «Айастан» – «Армянская историческая проза и поэзия (V-XVIII вв.). Антология по проекту Валерия Брюсова». Кроме того, широкое введение исторических сюжетов потребовало предисловий и примечаний, некоторые из них написаны нами, но большей частью они составлены на основе статей специалистов-переводчиков. Конечно, при необходимости мы привлекали точку зрения и других исследователей.

Отметим также, что сегодняшний день потребовал бóльшей научной оснащенности антологии, чем предполагал Брюсов. Так, он хотел предварить сборник одним вступительным очерком, «в

котором кратко (всего на нескольких страницах) излагались бы основные черты истории Армении». Однако в связи с изменением характера сборника возникла необходимость научных предисловий к каждому автору. Составлены они по единому плану: значение произведения, биографические сведения об авторе, краткое освещение содержания книги, ее художественных достоинств, информация о переводах на другие языки и годах изданий. Как правило, объем предисловий не превышает страницы. Таким образом, предисловия в совокупности представляют как бы краткую историю армянской исторической прозы и поэзии V-XVIII вв.

К антологии приложены Терминологический словарь и Библиография.

Книга призвана удовлетворить запросы широкого круга читателей: арменоведов, специалистов-гуманитариев разных направлений и всех интересующихся историей Армении.

Мы надеемся, что антология будет способствовать расширению международных контактов, а также, как и предвидел Брюсов, ответит насущной потребности русскоязычных армян в книгах об армянской истории и литературе на русском языке.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков // Брюсов и Армения. В 2 кн. Кн.I. Ереван. 1988.
2. Брюсов В. Летопись исторических судеб армянского народа от VI в. до рождества Христова по наше время // Брюсов и Армения. В 2 кн. Кн. I.
3. Григорьян К.Н. Из истории русско-армянских литературных и культурных отношений. Ереван. Изд. АН Арм. ССР. 1974.
4. Корюн. Житие Маштоца. Ереван, 1962.
5. Сейранян Н.П. Концепция армянского мира в творчестве В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 2006 года. Ереван. 2007.
6. Сейранян Н.П. Развитие брюсовской концепции армянского мира в русской литературе XX в. // Русский язык в Армении. 2003. N 1.
7. Татосян Г.А. Из архива Валерия Брюсова // Известия АН Арм. ССР. Общ. науки. 1959. N 5.

ДЖАНПОЛАДЯН М.Г.
Ереванский государственный университет

ВОПЛОЩЕННЫЙ ЗАМЫСЕЛ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Брюсов и Армения... Эта тема – одна из важнейших в истории армяно-русских литературных связей и одна из наиболее изученных. Теме этой посвящены десятки статей и исследований. Разносторонние связи В.Брюсова с Арменией, с ее многовековой историей и культурой представлены в двухтомнике «Брюсов и Армения» (1988, составление К.Айвазяна, С.Дароняна и Г.Татосяна). В Ереванском государственном институте (ныне – Лингвистическом университете) имени Брюсова с 60-х годов прошлого столетия проводятся Брюсовские чтения, материалы которых регулярно издаются отдельными научными сборниками. Казалось бы, армянское брюсоведение могло считать свою задачу выполненной... Но вот в прошлом году на стол читателя легла новая, роскошно и со вкусом изданная книга, имеющая непосредственное отношение к теме «Брюсов и Армения»: «Армянская историческая проза и поэзия (V-XVIII вв.). Антология по проекту Валерия Брюсова». Книга эта, вышедшая в издательстве «Антарес», создана в ЕГЛУ имени Брюсова. Ее составитель и редактор – доцент Наира Сейранян, научный консультант – проф. Сурен Золян.

Что же это за проект, почти век остававшийся неосуществленным и только теперь вызванный к жизни?

После выхода в свет в 1916 году антологии «Поэзия Армении», восторженно встреченной как русским, так и армянским читателем, Брюсов обратился в Московский армянский комитет с предложением издать новый «сборник, посвященный Армении, т.е. культурной жизни армянского народа на всем протяжении его бытия». Сборник, как считал поэт, «должен обращаться. ..к самым широким кругам читателей, русских, и, частью, армянских».Текст записки Брюсова об этом сборнике от 15 февраля 1917 г, впервые обнародованный Г.Татосяном [Татосян 1959:88-93], полностью приводится в новой антологии, чтобы сегодняшний читатель мог ясно

представить себе, каковы были планы и замыслы поэта. Брюсов считал, что еще далеко не исчерпаны возможности «литературным путем ознакомить русское общество с Арменией и армянским народом». Он предлагал подготовить сборник-хрестоматию, в котором века армянской истории были бы представлены «в живых картинах, заимствованных из сочинений армянских писателей того времени или из современных документов». Причем, по мнению поэта, отрывки из этих сочинений должны отвечать двум основным требованиям: «быть характерными для своей эпохи и быть художественными по выполнению». Художественной ценности отобранных материалов Брюсов придавал очень важное значение: не случайно он выделяет полный проникновенного лиризма и образности известный отрывок из книги историка V века Егише о «нежных женах страны армянской»... Помимо исторических сочинений, поэт намеревался включить в будущий сборник и образцы духовной поэзии – шараканы, народные исторические песни, отрывки из богословских, философских, а также – литературных произведений, в которых та или иная эпоха, то или иное событие нашли свое яркое и живое воплощение.

Записка Брюсова в Московский армянский комитет примечательна еще и тем, что показывает, с какой ответственностью подходил русский поэт к своей дальнейшей работе как редактора предполагаемого сборника: «Я счел бы своим долгом, – пишет он, – предпринять изучение древнеармянского языка, чтобы иметь возможность контролировать переводы». И далее, рассуждая о том, как будут осуществляться переводы для нового издания, Брюсов делает очень важное заключение: «...Все переводы должны быть внимательно проредактированы, дабы русский текст был безукоризненно правильным, в смысле языка, художественным по слогу и читался без всякого затруднения».

Подробно высказав свои соображения не только по поводу содержания будущего сборника (поэт называет по историческим периодам конкретных армянских авторов и их произведения), но и о его научном аппарате, его оформлении (известно, что по его замыслу сборник непременно должен быть иллюстрирован),

Брюсов одновременно замечал, что это лишь «первоначальные предложения», что в процессе работы «кое-что придется опустить, многое, конечно, будет добавлено, иное перемещено и т.п.». Обращаясь в Московский армянский комитет, Брюсов, конечно же, рассчитывал на поддержку и возможность реального осуществления своего замысла. Увы, этого не произошло: дата записки – 15 февраля 1917 года – многое объясняет... Но вот почти век спустя брюсовский замысел воплотился в жизнь – и это важное, примечательное событие в истории армяно-русских культурных отношений.

В «Предисловии от составителя» Н.Сейранян раскрыла принципы своего подхода к отбору материалов для новой антологии. С одной стороны, она старалась быть верной установкам Брюсова. С другой стороны, совершенно очевидно, что из этих установок сегодня особенно актуализировались слова поэта о том, что в процессе работы многое может измениться. Если учесть, что Брюсов отводил два года на подготовку сборника к изданию и предвидел перемены в своих первоначальных замыслах, то понятно, сколько же изменений пришлось внести составителю, исходившему из реалий сегодняшнего дня, отделенного от 1917 года почти вековым интервалом. Так что перед Наирой Сейранян стояла очень сложная и ответственная задача. Решая ее, она проявила разумный и творческий подход. Так, она отказалась от предлагаемого Брюсовым целого раздела, содержание которого должны были составить отрывки из тех произведений армянских беллетристов и поэтов XIX века, в которых «изображается жизнь и быт армян» и отражены «широко распространенные настроения армянского общества». Нельзя не согласиться с составителем в том, что это сильно увеличило бы объем и без того достаточно объемистой книги.

Остальные разделы антологии составлены по брюсовскому плану, однако их содержание не вполне совпадает с замыслом поэта. Изменения в содержании сборника обусловлены, естественно, и самим временем его подготовки к изданию. Ведь более чем за девять десятилетий, прошедших со времени брюсовского проекта, появилось немало русских переводов

сочинений армянских историков, философов... И Н.Сейранян включила в сборник некоторых авторов, не упомянутых Брюсовым, например, отрывки из «Толкования Притчей Соломоновых» Григора Татеваци, а также из «Путевых заметок» Симеона Лехаци. Кроме того, отдельные произведения за эти годы были переведены дважды (труд Езника Кохбаци), а то и трижды (труд Егишэ). Это поставило перед составителем вопрос о выборе – и предпочтение было отдано более поздним изданиям. Итак, наряду с переводами К.Патканова, Н.Эмина и Х.Иоаннесова, выполненными еще в XIX веке, в новую антологию включены и переводы, осуществленные в XX и XXI в.в. известными учеными и переводчиками – И.Орбели, Ст.Малхасянцем, К.Мелик-Оганджаняном, К.Юзбашяном, С.Аревшатяном, Г.Саркисяном, Ш.Смбатяном, К.Тер-Давтян, М.Дарбинян-Меликян, Л.Ханларян и др. Некоторые переводы сделаны специально для данного издания: так, отрывки из «Истории Армении» Лазаря Парпеци даны в переводе А.Аветян и Н.Сейранян.

Особо хочется отметить вошедшие в сборник материалы из переводов, изданных за последние два десятилетия, и вот почему. Известно, что в советские годы вопросы перевода были делом государственной важности. Переводческая деятельность всячески поощрялась, издание переводных книг не вызывало никаких трудностей. Известно также, что этого никак нельзя сказать о годах последующих. И тем более ценно, что целый ряд переводов древней и средневековой армянской литературы на русский язык был осуществлен и издан уже в постсоветское время. Это, к примеру, «Армянские жития и мученичества» (перевод К.Тер-Давтян, 1994), «Толкование Притчей Соломоновых» Григора Татеваци (перевод С.Аревшатяна, 1999), «История дома Арцруни» Товма Арцруни и Анонима (перевод М.Дарбинян-Меликян, 2001), «История Армении» Агатангелоса (перевод К.Тер-Давтян и С.Аревшатяна, 2004), «История Тимурленга и его преемников» Товма Мецопеци (перевод К.Тер-Давтян, 2005), «Опровержение лжеучений» Езника Кохбаци (перевод С.Аревшатяна, 2008)... Все эти книги, периодически, по отдельности выходившие в свет, как-то не заостряли нашего

внимания на том отрадном факте, что армянские ученые, переводчики – знатоки древней и средневековой армянской литературы – продолжают свой подвижнический труд и в сегодняшние, столь непростые времена. А главное, их труд не остается без внимания и издается армянским государственным издательством «Наири». Это наглядно продемонстрировала новая антология, собравшая в едином издании отрывки из названных книг.

Антология «Армянская историческая проза и поэзия (V-XVIII вв.)» отличается богатым научным аппаратом. Это, во-первых, предисловия, которыми предваряются отрывки из различных произведений. Как указано составителем, в основном она в сокращенном виде представила вступительные статьи к научным изданиям того или иного автора. Использованы ею и энциклопедические статьи. Порой же предисловия на основе тщательного изучения научно-критических источников написаны самой Н.Сейранян – например, о Григоре Нарекаци и его «Книге скорбных песнопений» или же о документах из истории армяно-русских отношений в XVIII веке. Предисловия в сжатом, компактном изложении дают читателю основные сведения о жизни того или иного автора и характерных особенностях труда, отрывки из которого представлены в антологии. Очень важно, что Н.Сейранян отмечает литературные достоинства этих трудов, а также указывает, на какие языки они были переведены, – а это уже само по себе свидетельствует об их ценности, выходящей за национальные рамки. Каждый текст снабжается подробнейшими примечаниями (они также в основном взяты из использованных Наирой Сейранян изданий), а завершает антологию Терминологический словарь. Так что для русского читателя здесь не должно остаться ничего непонятного.

Теперь о самом материале, включенном в сборник. Несомненно, материал этот богат и интересен, и здесь нельзя не оценить огромной работы, проделанной составителем. Действительно, века армянской истории оживают на страницах антологии в произведениях самых разных жанров: это документы политического, правового характера; письма; эпическая, духовная и народная поэзия; путевые заметки... И все же

превалирующими в сборнике оказались фрагменты из армянской исторической прозы, что и отметила Н.Сейранян в своем предисловии. Исторические события и факты разных веков зачастую описаны их очевидцами, и это придает текстам особую достоверность и значимость. И, поскольку в антологию вошли образцы армянской историографии с V по XVIII вв., читатель получает возможность составить общее представление о ее характерных чертах, одна из которых, несомненно, – это яркое личностное начало, всякий раз пронизывающее повествование, отсутствие беспристрастного и сухого изложения событий. Читатель убеждается, что традиции армянской историографии V века были творчески усвоены и развиты в последующие времена. Даже по отрывкам, представленным в антологии, можно увидеть, что труды армянских историков разных веков проникнуты высоким патриотическим духом, который, кстати, выражается отнюдь не в слепом возвеличивании всего армянского, а напротив, в трезвой оценке тех событий и фактов, которые зачастую становились причиной армянских бедствий: отсутствие единства, внутренние разногласия в стране, предательство... И обо всем этом авторы пишут с глубокой болью. Все труды пронизаны высокой любовью к родине, верностью христианской религии, самоотверженностью борьбы за сохранение родины и веры… Еще одна общая черта этих историко-художественных памятников – это выраженная индивидуальность авторского стиля. Они написаны живым, образным языком, содержащим яркие сравнения, метафоры, афоризмы; исторические лица зачастую выступают как литературные герои – приводятся сказанные ими фразы, речи, диалоги... Все это придает особую живость и эмоциональность повествованию, и эти черты можно проследить в памятниках армянской исторической прозы от Бюзанда и Егише до Себеоса и Ованнеса Драсханакертци, до Киракоса Гандзакеци и Аракела Даврижеци...

Помимо образцов армянской историографии, и других помещенных в антологию материалов, хочется особо выделить «Путевые заметки» Симеона Лехаци, относящиеся к XVII веку. Автор увлеченно рассказывает о городах мира, в которых жили армяне, об армянских монастырях в Риме, Венеции, Стамбуле,

Иерусалиме, о жизни армянской колонии Львова... Примечательны и включенные в сборник документы, относящиеся к разным эпохам – XIII веку («Договор между монгольским ханом Мангу и Киликийским армянским царем Гетумом I» в переводе Р.Авакяна) и к периоду армяно-русских отношений конца XVII – XVIII веков. С этими документами сугубо исторического характера получает возможность ознакомиться широкий читатель.

Хотелось бы поделиться и некоторыми мыслями и соображениями, возникшими в ходе чтения антологии. Прежде всего скажем о тех фрагментах, которые, на наш взгляд, обязательно должны были найти место на ее страницах. Конечно, нельзя объять необъятное... Но есть очень важные отрывки, раскрывающие не только авторское, но и народное, национальное мировосприятие. Именно таким отрывком – всего в несколько строк! – представляются нам в легенде, рассказанной Мовсесом Хоренаци о Гайке и Бэле, слова Гайка, обращенные к своим воинам перед сражением с Бэлом: «Либо умрем и наши люди попадут в рабство к Бэлу, либо покажем на нем искусность перстов наших и, рассеяв полчище, добьемся победы» [Хоренаци 1990:20]. В этих нескольких словах ярко выражен свободолюбивый дух армянского народа, его стремление бороться насмерть, но не покоряться врагу. Слова эти перекликаются и с речью Вардана Мамиконяна перед Аварайрским сражением (этот отрывок из Егишэ в антологии как раз приведен), и с основным мотивом армянского героического эпоса «Давид Сасунский»... Думается, слова Гайка не должны были быть обойдены вниманием составителя. Точно так же, на наш взгляд, необходимо было из книги Егишэ привести отрывок о мученической смерти Васака Сюнеци, и не только потому, что сам автор придавал ему большое значение, завершив свое яркое образное описание следующими словами: «И тому, кто желал путем предательства стать царем страны Армянской, не нашлось в ней и места для могилы; ибо умер он, как пес, и выволокли его, как падаль.. ..Написана сия памятная запись о нем ради обличительного посрамления грехов его. Всякий, кто услышит сие и познает, да бросит вослед ему проклятие и да не пожелает

следовать примеру деяний его» [Егишэ 1971:126]. Отрывок этот примечателен еще и своей художественностью, и можно даже проследить его воздействие в плане образов и сравнений на произведение светского характера VII века (например, «Плач на смерть великого князя Джеваншира» Давтака Кертога). Поэтому желательно было увидеть этот отрывок в антологии, хотя бы за счет тех строк, где просто перечислены имена нахараров, «которые по доброй воле ради любви Христовой отдали себя в оковы царские» (с.56). Ведь В.Брюсов в своем проекте придавал большое значение художественной ценности вошедших в сборник отрывков, да и сама Н.Сейранян, как отмечено ею в предисловии, пыталась «больше внимания уделить материалу, интересному в художественном отношении» (с.9).

Несколько слов о «Плаче...» Давтака Кертога. Он помещен во втором разделе антологии, охватывающем литературу периода царства Багратидов – IX-XI вв. В этот раздел вошли отрывки из «Истории страны Алуанк» Мовсэса Каланкатуаци. Историк включил «Плач...» Давтака в свой труд, повествуя об убийстве алуанского князя Джеваншира. Но Джеваншир был убит в 670 году, и «Плач...» был написан тогда же. Следовательно, это произведение VII века, и как отдельное, самостоятельное произведение оно уже вышло в свет отдельной книгой в оригинале и в переводах на разные языки (это издание, осуществленное в 1986 г. Л.Мкртчяном, указано в библиографии к антологии). Поэтому правильнее было бы поместить «Плач...» в первом разделе данного сборника – с соответствующими примечаниями. Кроме того, сам текст «Плача...» в подстрочном переводе, взятый составителем из русского издания труда Мовсэса Каланкатуаци (1984), не очень удачен, в нем встречаются искусственные, не по-русски звучащие строки, например, об убийце Джеваншира:

То злое рождение, что согрешил ему,
Сын беззакония, истязавший его,
Окутанный проклятием да пойдет он по свету!
Блуждать и скитаться ему как Каину!
Преграждены да будут тропы его бегства,
Хищные птицы да кружат над его головой...

(С.162)

Первая строка тут вообще непонятна, по-русски так не скажешь. Вспомним, какое значение придавал Брюсов качеству переводов будущего сборника. И если Н.Сейранян не захотела поместить в антологии художественный перевод «Плача...», выполненный Н.Гребневым (ведь именно в переводе Н.Гребнева даны здесь же отрывки из «Книги скорбных песнопений» Григора Нарекаци!), то можно было бы выбрать несравненно более удачный подстрочный филологический перевод Л.Мкртчяна, опубликованный им в названном издании 1986 года.

Еще одно решение составителя не представляется убедительным. Брюсов, предлагая поместить в сборнике духовную поэзию – шараканы, размещал их по трем разделам – соответственно времени их создания. Почему-то в новой антологии все шараканы помещены в третьем разделе, в результате чего духовные песни авторов V века – Месропа Маштоца, Саака Партева и Мовсеса Хоренаци – оказались в разделе «Литература периода Киликийского армянского государства XI-XIV вв.»... Хорошо, что в сборнике нашли место шараканы, отражающие национальную, патриотическую тематику, однако думается, не стоило помещать в нем два текста, хотя и разных авторов, но написанных на одну и ту же тему – о Вардане Мамиконяне и его сподвижниках (с.206-207).

И еще: учитывая, что антология – это не сугубо научное издание, а обращенное, по замыслу Брюсова, «к самым широким кругам читателей», можно было не вводить в нее отрывки, в которых почти каждая строка требует примечаний (напр., с.272, где 14 строк текста имеют 17 примечаний). Подобные тексты трудно воспринимаются и лишены той самой художественности, о которой как об одном из важных условий при отборе материала говорил Брюсов.

Завершая свое предисловие к антологии, Н.Сейранян пишет: «Передавая книгу читателю, мы надеемся, что сумели так отобрать и скомпоновать материал, чтобы в сравнительно небольшой по объему антологии читатель сумел познакомиться с лучшими образцами армянской исторической прозы и поэзии и чтение книги стало для него интересным и увлекательным,

вызвало желание проникнуть еще глубже в историю Армении, ее литературу и культуру...». Сегодня, когда книга уже пришла к читателю, можно констатировать, что задача, стоявшая перед составителем, выполнена: сборник «Армянская историческая проза и поэзия (V-XVIII вв)» является одним из наиболее ценных изданий в области армяно-русских культурных связей последних лет, он предоставил самому широкому читателю уже XXI века возможность проникнуться духом исторической и культурной жизни древней и средневековой Армении. Отметим, что этому способствуют и прекрасно подобранные иллюстрации к книге, дающие наглядное представление о памятниках армянской архитектуры, о древних и средневековых армянских рукописях, украшенных миниатюрами, о хачкарах...

Дерзновенно воплотив замысел Валерия Брюсова, Наира Сейранян, Сурен Золян и все, чьими стараниями антология увидела свет, еще раз воскресили и приблизили нам имя этого великого друга армянского народа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Татосян Г.А. Из архива Валерия Брюсова // Известия АН Арм.ССР. Общ. науки. Ереван. 1959. N5.
2. Мовсес Хоренаци. История Армении. Пер. Г.Саркисяна. Ереван, 1990.
3. Егишэ. О Вардане и войне армянской. Перевод И.Орбели. Ереван, 1971.

IV
ПУБЛИКАЦИИ

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ БРЮСОВСКОЙ ПЕРЕПИСКИ

Вступительная статья, комментарий и примечания
Н.А.Богомолова (Москва)

Переписка В.Я.Брюсова не раз становилась предметом самого пристального внимания исследователей. Опубликованы большие ее комплексы, постоянно публикуются отдельные письма, еще неопубликованные регулярно используются в литературе как о Брюсове, так и о его литературном и бытовом окружении. Существует обстоятельная и весьма точная в основных своих наблюдениях и выводах статья М.Л.Гаспарова «Эпистолярное творчество Брюсова». И вместе с тем остается некоторое количество наблюдений, которые никем, насколько мы знаем, не были сформулированы, но которые следует, насколько это окажется возможным, учитывать при публикации писем Брюсова и их интерпретации.

Уже упомянутая нами статья М.Л.Гаспарова заканчивается проницательным суждением: «…письма Брюсова <…> в такой же мере раскрывают, в какой и скрывают его облик, его мысли и чувства. Поза Брюсова прочитывается в них однозначно и легко, но сложное и непрямое отношение высказанного к невысказанному, текста к “затексту” и ”подтексту” остаются трудноуловимыми» [Гаспаров 1991:29]. У нас есть возможность показать справедливость этих фраз, причем на основании того же самого материала, на котором работал и Гаспаров. Несколько ранее в его статье читаем: «…когда “внешние” дела не давят, личные отношения не дошли до необходимости объяснений, а поддерживать переписку почему-либо надо, тогда у Брюсова идет в ход еще один эпистолярный стиль – “болтовня”. <…> Бросается в глаза, что письма такого рода обращены преимущественно к женщинам. Самая большая серия опубликованного материала – это письма к Шестеркиной (лето 1901), почти беспредметные, писавшиеся только ради поддержания контакта: по-видимому, корреспонденты договорились описывать друг другу каждый свой день. Брюсов заполняет их потоком импрессионистических впечатлений, нарочито внешних и бессвязных» [Гаспаров 1991:27-28]. Если исходить из того, что было опубликовано, то

автор статьи безусловно прав. Однако более широкое рассмотрение эпистолярного контекста заставляет нас внести решительные коррективы как в констатации, так и в выводы.

Лето 1901 года в дневнике Брюсова отразилось двумя большими (по масштабу всего дневника) ретроспективными записями. Запись, датированная «Конец июня» опубликована в печатном издании с небольшими купюрами, но вместе с тем вполне адекватно, поэтому процитируем только существенное для нас здесь, опустив большой фрагмент о Н.Н.Черногубове и его отношениях с Л.Н Толстым:

> Сл<уч>айно я давно ничего не записывал. Переезд на дачу, дачная уединенная жизнь, постоянные разъезды – и в результате всего белые страницы.
>
> Я вяло и неохотно разыскивал Бальмонта. Раза два он писал мне приглашения из ресторанов, один раз из «Эрмитажа», когда скорпионы сидели вместе с Мережковским и З.Гиппиус, но меня эти записочки не заставали. Потом и записочки прекратились. Бальмонт предался былому.
>
> И пьянство дикое – чумной порок России etc.
>
> В трактире Самойлова (б. Саврасенкова) какой-то капитан в пьяной ссоре чуть было не проколол его кортиком; уже Юргис отбил удар. А сам Юргис, отбывший «сбор» офицером, тоже допился до белой горячки.
>
> Вдруг получаю телеграмму от С.А.: «Монт (прозвище Б<альмонта>, как и Джо) завтра уезжает надолго, будьте в два у Сабашникова». Конечно, лечу. Бальмонта высылают «из столиц и университетских городов и их губерний» на два года, все за те же стихи о «маленьком султане». Пока он едет в Курскую губ<ернию> к Сабашниковым, после за границу. Стало быть, проводы. <…>
>
> Бальмонт, так как уезжал «из столиц», не мог написать своего обозрения в «Atheneum» и поручил мне. Я всю жизнь следил за всей русс<кой> литер<атурой>, кроме именно *этого года*. Написано кое-как, в 5 дней, ибо срок был близок [Брюсов 1927:102-104].

Из следующей записи, датированной «Август», приведем только опущенные в печати три фразы, ее открывающие (все остальное опубликовано достаточно корректно, но никаких существенных событий не описывает): «Весь август прошел в болезни жены. У нас родилась мертвая девочка, и И.М. очень хворала. Я почти никого не видел и почти ничего не делал» [Брюсов 1901:36].

Из книги Н.С.Ашукина и Р.Л.Щербакова об этом лете мы не узнаем ничего. В новейшей биографии, однако, читаем: «…лето 1901 года оказалось богато переживаниями личного характера <…> Фоном было семейное пребывание на даче в Петровском-Разумовском, откуда Валерий Яковлевич ездил в Москву для занятий в “Русском архиве”. Иоанна Матвеевна ждала первого ребенка, но в конце июля тот родился мертвым, и она долго болела. Младшая сестра Евгения вышла замуж за Б.В.Калюжного <…> С самой Анной Александровной <Шестеркиной> он не встречался: в “активную фазу” отношения вошли осенью того же года <…> но постепенно охладились с рождением у Шестеркиной в июне 1902 года дочери Нины. Брюсов был ее отцом <…> Слова об “искушении” в письме к Бунину, видимо, относились к приезду в Петровское-Разумовское 24 июня младшей сестры Иоанны Матвеевны Марии Рунт, с которой Валерий Яковлевич “согрешил”» [Молодяков 2010:223]. К этому ряду событий автор справедливо добавляет гибель Ивана Коневского 8 июля, а как самооценку интересующего нас времени столь же справедливо цитирует письмо к Бунину: «Моя жизнь за последние месяцы – безумие. Я вырываюсь из рук сумасшедших, чтобы бежать к бесноватым. Я прошел над всеми безднами духа, достигая до крайних пределов любви и страдания. Каждое чувство, каждая мысль мне мучительны теперь, но моему пути еще не конец» [Молодяков 2010:222].

Мы, однако, должны внести некоторые хронологические коррективы в эти рассуждения, во всяком случае в то, что касается отношений с А.А.Шестеркиной. В опубликованных тем же В.Э.Молодяковым записях Брюсова «Мой “Дон-Жуанский список”» и «Mes amantes» [Брюсов 1994:223] имя Шестеркиной значится под 1899—1902 (в первом списке) и под 1900—1903 (во

втором) годами. Установить хронологические границы помогает обращение к автографу брюсовского дневника. В ноябре 1899 г. Брюсов записал в дневнике: «Утешен на той среде был я лишь тем, что встретил г-жу Шестеркину, бывшую подругу Тали... Таля! да ведь это вся моя молодость, это 20 лет, это русские символисты» [Брюсов 1927:77] (Эта фраза купирована в опубликованном тексте, мы восстанавливаем ее по оригиналу дневника). Близкие отношения Брюсова с Талей (Н.А.Дарузес) относятся ко второй половине 1893 и началу 1894 г., то есть впервые с Шестеркиной он встречался и заметил ее в то же самое время. К осени 1899 г. она уже была замужем за художником М.И. Шестеркиным и матерью двоих детей. В апреле 1900 г. Брюсов записывает и потом вычеркивает: «О Шестеркиной сюда не пишу, ибо эту тетрадь – несмотря на мои просьбы – читает Эда» (Эда – домашнее имя жены Брюсова Иоанны Матвеевны) [Брюсов 1901:14], а в конце этого же года, подводя его итоги: «В частности, зима эта неудачна: она вся разделена между работой у Бартенева в "Русс<ком> Арх<иве>" и свиданиями с Шестеркиной» [Брюсов 1927:100] (с исправлениями и восстановлением имени Шестеркиной по рукописи).

Летом 1901 года любовники разъехались: Брюсов с женой, находившейся на последних месяцах беременности, отправился на дачу в Петровско-Разумовское по Николаевской железной дороге, откуда почти каждый день приезжал в Москву для работы в редакции «Русского архива», Шестеркина же с мужем и детьми – в Верею. Судя по всему, между ними было условлено, что Брюсов пишет, что бы то ни было, через день; на протяжении довольно долгого времени он систематически исполняет это обещание.

Значительная часть его писем того времени (хотя и не все) уже давно опубликована [Брюсов 1976:622], однако сопоставление их с ответными письмами Шестеркиной должно заставить нас предполагать, что дело обстояло не так просто, как кажется на первый взгляд. Утром 24 июня она пишет карандашом, что подчеркивает спешность и сложность записки:

> Со мной сегодня в ночь случилось несчастье, и теперь я лежу, истекая кровью. М. (*муж Шестеркиной – авт*.) идет сейчас в поиски за доктором.

Потеря крови – громадная, невероятная. Мальчик мой, сегодня ночью я упала с кровати – и от этого все и произошло... Я видела сон: Воля (*сын Шестеркиной – авт.*) – на краю пропасти, – вот-вот упадет. Я вскрикнула, протянула к нему руки... и очнулась – на полу...

Милый, не пиши мне пока «таких» писем, – я не знаю, что еще со мной будет, быть может, я буду без сознания. От меня тоже не жди писем, вряд ли мне позволят писать.

Люблю тебя, – помни, что бы не <так!> случилось, – *я любила тебя до конца*.

Прости, мой любимый [Шестеркина 1901:26]

И на этом фоне мы должны читать письмо Брюсова от 25 июня, которое процитируем отрывочно, однако стараясь не исказить его духа:

Готов был послать Вам письмо, когда получил Вашу записочку, что Вы хвораете. Бросил свое письмо, пошлю его другой раз, когда все опять будет светло и весело. Теперь я могу четко представить себе Верею, и Ваши комнаты, и что́ у Вас перед глазами, мысленно почти быть *там*, для Вас «*здесь*». Пройдут дожди и холод, ведь еще июнь, ведь еще пора светов и первых ягод! Пройдут и все Ваши нездоровья, ведь еще так много лет и дней впереди. <…>

Как только будет Вам лучше, напишите мне, хоть несколько слов. Это ведь непременно. О себе не пишу; все как всегда.

Ваш

Валерий Брюсов [Брюсов 1976:640]

На это письмо Шестеркина отвечала ему 27 июня, также карандашным письмом:

Среда 27.

Получила твое письмо, мальчик мой. Почему-то мне кажется, что ты не понял моей записки, – иначе, – вопреки рассудку, разуму и всяким возможностям и невозможностям – ты был бы со мной. Чем мотивировалась

моя уверенность в этом – не сумею тебе сказать, но мне казалось, что, прочтя письмо – ты тотчас же поедешь сюда. Было это безумием с моей стороны – думать так, после всего, о чем мы говорили на станции – о невозможности твоих приездов... Но – что поделать, – потеряв ребенка, я была в таком глубоком отчаянии, что ни о чем соображать не могла – я только страдала и жаждала утешения, – от тебя. И я ждала тебя...

Как будто все, – все – кончено, вся радость жизни – ушла, исчезла навсегда из моей жизни...

«Ну что же, Вы должны радоваться, что все так кончилось, сударыня, и Вы без особых страдания освободились от ребенка», сказал доктор.

А я... Боже, ты себе представить не можешь, что *я* чувствовала, когда убедилась, что ребенок *был*, а теперь его нет... и не могу я выплакать своего горя на твоей груди...

И вот уже четвертые сутки лежу я в постели, бессильная, слабая, – бескровная... Я часто усылаю всех в лес и остаюсь по нескольку часов – совсем одна. Так было и сегодня: в три часа все ушли, а я... но, нет, я знаю, ты рассердишься, если я скажу тебе, что... ждала тебя... – и я была одна – до семи часов...

Получив твое письмо – я плакала.

– Прости, я стала слишком нервная, прости мне, – и не считай, что я упрекаю тебя, требую невозможного... Когда человек находится в таком критическом положении, в каком была я, – быть может, на волосок от смерти (почем знать?), тогда для него – все возможно...

Сегодня мне гораздо хуже, чем прошлые дни. Боюсь осложнений. Снова появилось сильное кровотечение – опасный признак. Думаю, что ухудшение – на нервной почве, – уж очень я тоскую.

Прощай, мой желанный, пиши по-прежнему, – очень уж мне тяжело и я очень, очень больна... Быть может, уж мы не увидимся... прощай.

Четверг, утро.

Вчера был очень тяжелый вечер и ночь я провела дурно, – думала, что уж это – конец. Сейчас лучше, хотя трудно сказать, – не будет ли опять ухудшений (*от слов «Сегодня мне гораздо хуже…» написано «вверх ногами» по отношению к предыдущему тексту – авт.*) [Шестеркина 1901:34-35 об.].

Брюсов написал ей ответ 30 июня. Точнее, в этот день было два письма: одно опубликованное, начинающееся словом «Болтовня» [Брюсов 1976: 641-642], а второе неопубликованное и не датированное (помета Шестеркиной на конверте: «1/VII. Стихи» [Шестеркина 1901:26] (*Отметим, что датировка по почтовым штемпелям и пометам Шестеркиной (по большей части со штемпелями совпадающими) не всегда соответствует реальности написания писем, но в данном случае, как кажется, ничего в содержании письма не противоречит этой датировке – авт.*):

Бывают дни, когда ничего не удается. Такой день был сегодня. Еще ночью начались странности. Моя жена – немного лунатик, ей привиделось, что кто-то напал на птиц, которые под нашим окном, все это кончилось припадком, и с 2 час. ночи до 5 пришлось ее успокаивать. Утром оказалось, что из моих бумаг исчез листок, из рассказа; будь стихи, я вспомнил бы; но прозы дважды не напишешь. Сел за работу расстроенным и, конечно, все, что написал, пришлось разорвать: лучше бы проходить все утро по парку! Еду в Москву. Сообщают, что пустую квартиру обокрали (унесли разные металлические приборы), а из другой квартиры жильцы выехали; а две пустующие квартиры – убыток в 90 р. в месяц. Прихожу в Архив – письмо от Бартенева с упреками, и справедливыми, ибо, оказывается, я все напутал, отдал не то в набор и через это август Р<усского> А<рхива> запоздает... Глупо и стыдно, что все это тревожит, но вот тревожит же! Да, стыдно.

Ваш

Валерий Брюсов.

Простите, что пишу о таких вещах, просто потому, что этим сейчас голова занята.

Отдавайся, упивайся
Этой черной темнотой.
Все бесстрастней улыбайся
На манящий образ – твой.

Сердце знало и забыло,
Это глубь иль это высь.
То люби, что сердцу мило,
Опрокинься, наклонись.

И скользнув ногой над бездной,
В па́даньи закрыв глаза,
Верь, что прямо к тверди звездной
Мы стремимся в небеса.

Валерий Брюсов Июль 1901 [Брюсов 1901:1-2] (*приложенное стихотворение нам не удалось обнаружить среди опубликованных произведений Брюсова, потому понять, верна ли дата под ним, не удалось – авт.*).

Однако, как кажется, ни то, ни другое письмо не могли вызвать отчаянного ответа Шестеркиной (также карандашом), который был написан 2-3 июля:

> О, мальчик мой, – любовь моя, – в какой ужас я пришла сейчас, читая твои письма... умереть, – именно – умереть хочется в такие минуты... Ты, – *ты* думаешь, что я, *я* тебе не верю, что *я* сомневаюсь в тебе! Боже мой, да разве же это возможно! Да разве – *ты* и *я* – не одно и то же? – Я была больна, я потерялась, мне так хотелось быть с тобой в те горькие минуты, – хотелось мучительно, тем более, что меня *никто* не приласкал так хорошо, как ты умеешь... Нет, теперь уж я окунулась в бездну отчаяния, – что *я, я* своей любящей рукой – могла причинить тебе такую боль, – такое горе...

О, милый, о любовь моя! умоляю: прости, прости меня! если ты не простишь, если ты не забудешь, – я не знаю, что будет со мною...

Что я сделала, что я сделала, безумная... ведь – одна минута твоего горя – целые дни – моего раскаяния... и тоски.

Нет, верь мне, верь мне, наконец! Одного *этого* хочу и одного *этого* требую! Ты можешь делать все, что хочешь, и знай всегда, всякую минуту, что я всегда и вся – твоя, – я твоя тень, – твоя жизнь, – твое – все.

Пришлось прервать письмо на два часа, – в это время – ужинали, ложились спать – и сейчас еще вокруг меня – не уснули, – копошатся, а я, делая вид, что читаю, пишу, стараясь не скрипнуть карандашом.

О, как трудно оправдываться заочно! – тогда как при свидании – один поцелуй, – одно объятие – и все простится, – все забудется, и от прежней горечи и обиды не будет и следа. А теперь – я не нахожу слов, мысли путаются.

Вторник, утро. И опять перерыв – в целую долгую ночь... Маму беспокоили мухи, и я должна была гасить огонь... Итак, дорогой мой, мы с тобой должны бояться – быть искренними, – раз правда – причиняет нам такие страдания... Мальчик мой, любовь моя, я уже не могу теперь, как прежде – писать все, что думается, что чувствуется, – раз на тебя это *так* действует. И то письмо – совсем не недостаток веры – в тебя, наоборот – только лишнее доказательство любви, которая ничего скрыть не может, ни малейшего настроения, ни малейшего движения души.

Ну, милый мой, утешь меня, успокой, скажи, – что *все* по-прежнему, что ты – любишь меня, что ты веришь, что я верю в тебя.

А я благословляю все свои страдания, все свое отчаяние – до ужаса, благословляю и молюсь восторженно тому Богу, который дал их мне, который дал мне эту любовь-жизнь, без которых я замерла бы как улитка. А

теперь – я живу, страдаю, люблю, – трепещу каждое мгновенье, и без этого трепета уже не сумею и жить. Ведь было бы все *слишком просто* (по твоему выражению), если бы мы с тобой сошлись беспрепятственно и мирно и жили бы без гроз и волнений.

Хотя я видеть тебя хочу каждое мгновение – но приезда твоего – не требую, и если нужно, то буду ждать до конца августа – смиренно и терпеливо... чего бы мне это ни стоило.

Ну, мальчик мой, поцелуй меня по-прежнему – доверчиво и крепко, – так, – как только *ты* умеешь меня целовать. Милый, прощай, сейчас опять помешают мне писать, опять придут сюда, в сад – люди.

Целую тебя, люблю тебя, дышу тобой – вся твоя [Шестеркина 1901:4-6 об.].

Ни в каких письмах Брюсова нет слов о том, что он за эти дни усомнился в любви страдающей женщины, нет слов о «горьких минутах», да и вообще весь дух написанных в эти дни писем какой-то успокаивающий, направленный на то, чтобы заставить адресата поверить, что все происходящее не является катастрофой, что все наладится и образуется. Что же заставило Шестеркину впасть в отчаяние?

Здесь нам следует вспомнить фразу из первого опубликованного нами ее письма: «Милый, не пиши мне пока “таких” писем…» Нам остается заподозрить, что Брюсов вел двойную корреспонденцию: писал «болтливые» письма, обращался исключительно на «Вы» (это прописная буква в опубликованном варианте, к сожалению, не сохранена), одним словом, изображал достаточно близкого знакомого, но никак не более того; с другой стороны, несоответствие этих «официальных» писем ответам Шестеркиной заставляет нас думать о каких-то несравненно более интимных письмах, которые не сохранились в основном корпусе писем, поступивших в государственный архив.

По счастью, у нас есть возможность ознакомиться с одним из таких писем, как раз относящимся к интересующему нас временному промежутку. Правда, перед нами черновик, а не то

письмо, которое было отправлено, но и по нему вполне можно себе представить, каков был окончательный вариант и каковы были другие письма, написанные в этом ряду. Еще раз сошлемся на статью М.Л.Гаспарова: «Многие письма Брюсова не сохранились в окончательном беловом виде и восстанавливаются по черновикам. Черновики (иногда по нескольку) предшествовали у него почти всем сколько-нибудь важным письмам: если он и пишет Курсинскому, “даже не подумав заранее, что буду писать” (14 июня 1895), то оказывается, что и этому письму предшествовал черновик. Как правило, это не черновики-конспекты, подлежащие беловому развертыванию, а готовые связные тексты, и при переработке в беловик их стилистические черты не сглаживались, а заострялись» [Гаспаров 1991:13]. Можно полагать, что такова же была и судьба длинного письма к Шестеркиной.

Таким образом, перед нами оказывается весьма сложный случай: Брюсов ведет двойную переписку, причем для ее «потайной» части (или, по крайней мере, отдельных ее фрагментов) первоначально работает в черновиках. Это доводит необходимость в интерпретации до высочайшей степени. Исследователь оказывается в такой ситуации, когда уловления простого, открытого смысла становится явно недостаточно, он должен вовлекать в поле своего зрения максимально возможное количество доступных источников.

Мы публикуем черновик по автографу: РГБ. Ф. 386. Карт. 73. Ед. хр. 14. Л. 4-8). Л. 1-2 заняты черновиком письма к К.Д.Бальмонту от 4 или 5 июля 1899 г. (письмо подготовлено к печати), на л. 3 – черновик письма к Шестеркиной от 2 июля 1900 г. (окончательный вариант – с. 625—626), на л. 9 – черновики писем того же периода, но более поздних. Как обычно, и ломаных скобках – редакторские дополнения, в квадратных – вычеркнутое. Более сложные случаи авторской работы над текстом (в частности, второй слой правки, сделанный синим карандашом) отражены в примечаниях.

24 июня 1901

Девочка, милая, ландыш моя! когда ты уехала, я как-то осиротел. Москва стала пустой. Одно сознание, что ты

здесь, делало ее радостной. О, сколько раскаяний. Почему эти полтора дня я не отдал тебе все сполна! Что значит все иное: что бы ни было там, я [должен был быть с тобой] про<пустил?> возмож<ность> бы<ть> вмес<те>, ласк<ать> тебя, ласк<ать> всю! Боже мой! Боже мой! мы *могли* провести вместе вечер пятницы и лишний час в субботу. Я с ума теперь схожу от этой мысли. Сегодня ночью мне снилась ты. Мы были где-то. Ты ушла. Я ждал, что ты вернешься тотчас. Ты не вернулась. Я пошел искать тебя, нашел и [нежно] (*вычеркнуто синим карандашом – авт.*) выговаривал: «Мне каждая минута дорога с тобой, а ты уходишь». Да! да! каждая минута! Так было во сне. Но наяву ведь это я ухожу… Девочка, любимочка, стебелек мой весенний, прости меня. Ты больная, ты усталая. [Как я хочу целовать твои ноги] (*вычеркнутая фраза взята в скобки, проставленные синим карандашом – авт.*). Будем верить в будущее, во много-много дней, во много-много поцелуев и ласк. Люблю тебя! люблю! я твой!

25

Твое письмо, писанное карандашом, что ты больна, я получил раньше, чем другое, посланное тотчас по приезде. Прихожу домой, радостно беру твое письмо, открываю [и читаю]. [Девочка] [Ж<изнь> моя, св<етлая> рад<ость>!] ведь подумай ты, что я должен был чувствовать. Я здесь, я отрезан от тебя верстами и многим более неодолимым, я должен сейчас идти хлопотать по дому, [должен работать в Архиве, должен ласкаться с женой, а главное] ехать, ехать домо<й>, где с ласк<о>в<ой> нежностью ждет м<еня> жена, и никому, никому не могу я *ни слова* сказать о тебе, ни слова! Я должен думать и молчать, и молчать, и молчать. [Этот день прошел, как бред] Я воображаю все, что с тобой, до всех подробностей, всю обст<ано>вку, все лица, все слова, и все, что будет. Перебираю тысячи мелочей. Мучит меня [особенно] (*вычеркнуто синим карандашом и им же дальше вписано одно слово – авт.*) и то, что я знал, что у вас сейчас нет денег. Предложить, послать, но как, но по какому праву, под каким

предлогом… Вечером прихожу оп<ять> на Цвет<ной>: еще письмо, твое! С безумной радость<ю> хватаю его… Но это письмо предыдущее, более раннее. И затем опять молчание.

27

Молчание! проходят дни, ночи, часы и опять часы. Я ничего не знаю. Я пишу тебе письма, пишу письма как к больной. Может быть, этого не следовало, но не мог же я писать к тебе как к здоровой, зная все. И не мог *не* писать. Молчать, и ты не будешь знать, что я думаю о тебе кажд<ый> день, кажд<ый> час. И я пишу, но по обязанности «на В<ы>», но по обязанности не говор<я> ни слова о том, о чем кричит моя душа. Я улыбаюсь, я болтаю, когда мне хочется упасть на колени, плакать и целовать твои ноги. Целовать твои ноги! Боже! но ведь я *ничего* не знаю. Ведь эти три дня молчания могут означать, что ты больна смертельно, могут означать, что т<ы> умерла. Да, не хочу закрывать глаза, я слишком привык всему смотреть в лицо. Ты умерла, Воля и Лена (*дети Шестеркиной – авт.*) испуганно присмирели, Миша (*Михаил Иванович Шестеркин (1866—1908), художник – авт.*), конечно, не подумает в этот час писать мне. Да и кто обо мне подумает. М<ожет> б<ыть>, душа твоя, светлая, чистая, немного опечаленная новой жизнью. Но и <2 нрзб> в лице <1 нрзб> недоступном мне. Ехать, бежать, [лететь] (*слово вычеркнуто синим карандашом – авт.*) к тебе. Но если ты тяжело больна, меня [и не впустят, а если тебе лучше, удивятся] (*вычеркнуто синим карандашом – авт.*) на меня только удивятся (*последнее слово вписано синим карандашом – авт.*), зачем я… Я не знал даже, с ведома ли других ты изв<естила> меня о болезн<и>. М<ожет> б<ыть>, я долж<ен> делать вид, что ничего не знаю. А жена дом<а> говорит: «У тебя что-то на душе, ты меня больше не любишь» и затем ночью рыдает. Бож<е> мой! какой бред, какой безумный бред моя жизнь за эти дни!

29. утро

Когда подумаю, что ты писала мне свое письмо больной, страдающей, в страхе пред наступающим неизвестным, м<ожет> б<ыть>, в страхе перед смертью, меня охватывает такое умиление, такая любовь к тебе, что хочется упасть и целовать твое платье. Милая, маленькая, глупенькая девочка. Еще минута, и я дам клятву отныне всю жизнь посвятить тебе и любви к тебе; но вспоминается «неприветный суровый» Баратынский, уже давно знавший, как мы часто в упоении страсти

Даем поспешные обеты
Смешные, мож<ет> б<ыть>, всевидящей судьбе (*из стихотворения Е.А.Баратынского «Признание» 1823, 1834 – авт*.).

Но все равно в душе одно желание
Следить твои шаги, молиться и любить
(*первая строка стихотворения А.А. Фета без названия, 1850 – авт*.).

Я снова плачу, как в детстве, как четыре года назад…

30-го

[Да, я получил твое письмо] Письмо от тебя. Да, оно больно уязвило меня. Я в посланном тебе письмо отвечаю коротко. Я боюсь тенью обидеть тебя. [Но эти строки ты прочтешь не скоро, и я скажу тебе все] (*вычеркнуто синим карандашом – авт*.) Ты упрекаешь меня, что я не поехал к тебе тотчас. [В равной степени] [Ты равно могла бы упрекать меня] (*оба раза вычеркнуто синим карандашом – авт*.). Почему не упрекаешь меня ты, что я пишу тебе пустые письма. Я не поехал к тебе! А что могло быть первым моим движением, когда я прочел твое письмо. И как это было просто. Бил<ет> [стоящий 1 р. 10 к.] до Кубинки и извозчик.[за 3 р.]. Сутки времени. Вот и все. А потом? Мне нельзя будет войти к тебе в комнату, меня встречают удивленно, я обличаю [себя и] (*вычеркнуто синим карандашом – авт*.) тебя своим приездом, п<отому> ч<то> слишком ясно, что кроме столь близкого к тебе, как

я, никто не мог приехать в такую минуту. А дома? Я знаю, что с тобой Миша, к<о>т<о>р<ый> любит тебя и сделает все, что возможно, для тебя. А моя жена остается одна с [глупой и трижды нелепой] неопытн<ой> <?> Машей. Останется одна на ночь, после того, как она в истерике умоляла меня не оставлять ее спать одну, и я дал ей в том клятву. Конечно, эта истерик<а> повторится, тем более, что у меня не может быть ни малейшего предлога, зачем я уезжаю. Кто знает, к чему приведет эта истерика, *не к тому же ли самому*, что с тобой, и притом опять-таки она будет одна, вполне неопытная и вполне во всем всегда неумелая. Боже мой! Неужели ты не понимаешь, что стоило мне остаться в Москве, оставаться, не получая от тебя никаких вестей, ходить, говорить, делать дело, отвечать на поцелуи жены. Со всех сторон меня осаждали: [я долж<ен> б<ыл> платить 180 р. в Страх<о>во<е> Общ<ество>, 250 в Думу, у меня не было этих денег, ко мне шли маляры, штукатурщики, кровельщики; жильцы с <1 нрзб> надо было сдавать квартиру (*вычеркнуто синим карандашом – авт.*) требования раз<ны>х уплат, разн<ых> вопрос<ов> о ремонте дома, разн<ых> в<о>пр<о>с<ов> о <4 нрзб> (Вписано синим карандашом – *авт.*). На дачу ехали гости, жена хлопотала о варенье. Мама писала из Кры<ма> письма с разными просьбами, «Ребус» [Брюсов 1901:310-311] требовал обещанной статьи, [в «Арх<иве>» (*журнал «Русский архив», где Брюсов в это время служил – авт.*) надо было читать корректуру] (*вычеркнуто синим карандашом – авт.*). Кругом был вихрь, а в голове одна ты, и неизвестность о тебе. Да, я оставался в Москве, но как капитан, остающийся на тонущем корабле; его ли винить, что он побоялся довериться шлюбке <так!>. Да, я писал пустые письма и продолжал обычную жизнь, но это была пляска клоуна, [у которого в груди уже была смертельная рана] (*вычеркнуто синим карандашом – авт.*) на горяч<их> угольях. Я улыбался и плясал [на красных угольях] (Вычеркнуто синим карандашом – *авт.*). Приехать к тебе! Письмо пришло в понед<ельник>

вечером. Я мог быть у тебя лишь во вторник. Ты захворал<а> в воскрес<енье>. Или бы я нашел тебя умершей, или бы мой приезд был нелеп. [Быть *гостем* в эти дни без тебя, понимаешь ли ты это все?] (Фраза вписана синим карандашом – авт.). Да, и в самом буйстве отчаяния я сохранял спокойное разумение. Я мыслю вс<ег>да, везде. Я сказал себе: ехать не должно. Вся душа моя восставала против этих слов, но я одолел ее, как зверя, я сковал ее, убил свою душу. И в ответ на это твое письмо с упреками (*очень неразборчивая вставка, начинающаяся словами: «Девочка моя, ты не права……» – авт.*).

Напрасно я думал, что так легко отделаюсь от твоего письма. «Нет, ты не права» – просто, но сердце мое ранено и кровь сочится. Все эти дни в муке, в отчаяньи – у меня была светлая мысль, сознание, уверенность, что как бы ни было тебе трудно, как бы ни было мне тяжело, но мы любим друг друга, но ты веришь в мою любовь, как я в твою. Но это твое письмо вдруг отняло у меня [это последнее утешение] такую веру. Ты не веришь? Ты упрекаешь, что во мне не нашлось столько любви, чтобы поехать к тебе. Да что же могло быть для меня в мире более желанного, как быть с тобой, когда ты больная и страдаешь, проводить с тобой часы и ночи, целовать твои ноги и пальцы рук, заботиться о тебе, следить желания твоих глаз. Одна мысль об этом блаженстве сжимает меня за горло, и я падаю на колени, здесь, посреди комнаты, перед этим письмом. И в безумстве мне начинает казать<ся>, что действительно я мог быть близ тебя, мог смотреть тебе в глаза, касаться твое<й> руки. [Но нет, ведь я бы<л> бы в ту минуту при тебе *гостем*] (*вычеркнуто синим карандашом – авт.*). Я не знаю, понимаешь ли ты все глубину этого [ужаса] (*вычеркнуто синим карандашом – авт.*). Я прихожу домой обезумевшим от отчаянья, а та, другая, которая не так дав<но> ночью в истерике умоляла не оставлят<ь> ее одну ночью, спраш<и>вает меня, почему я грустен и не хочу разделить с ней своего горя. И в этой муке отчаянья мне остава<ось> лишь одно: я думал, что

утешением тебе сознание, что я мыслю о тебе кажд<ый> миг, что я понимаю твое положение, как меня утеша<ет> во всех ужасах моего незнания мысль, что ты понимаешь мое состояние, сквозь свои слезы жалеешь меня. И это<го> нет. [Девочка, родная, близкая, я знаю, что ты больна, но ничем т<ы> не могла более жестоко ранить меня. Мне быть в эти дни у вас *гостем*, понимаешь] Я не стану говорить о том, что это бы<л> *наш* ребенок, это было бы лицемерием, я не знаю такой <?> любви, но ведь ты-то *моя*, ты-то мне родная, близкая.

И т<ы> была где-то так далеко, в смертной тоске, и не слыш<ала> моего голос<а>… Нет, все слова <2 нрзб>, прост<и> меня, если я вин<о>ват, люби меня, е<сли> можешь, приз<о>ви меня, вот я уже потерял все пути. Скажи, что я должен делать.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров М.Л. Эпистолярное творчество Брюсова // Лит. наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т.98, кн.1. М., 1991.
2. Брюсов В. Дневники 1891-1910. М., 1927.
3. Исправления и дополнения – по оригиналу: Брюсов В. Письма к А.А.Шестеркиной. 1901 // РГБ. Ф.386. Карт.1. Ед. хр. 15/2. Л. 34-35 об., 36, 14.
4. Молодяков В. Валерий Брюсов: Биография. Спб., 2010.
5. Брюсов В. Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза. М., 1994. При сверке с рукописью обнаружились некоторые неточности, не касающиеся, однако, интересующего нас сюжета.
6. Брюсов В. Письма к А.А.Шестеркиной // Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т.85. С.622-656. М., 1976. Публикация В.Г.Дмитриева. Незначительные исправления по автографам мы не указываем.
7. Шестеркина А.А. Письма В.Брюсову. 1901 // РГБ. Ф.386. Карт.108. Ед.хр.27. Л.26 и об.
8. Брюсов В. Из прошлого // Ребус. 1901. N35 (сентябрь).

НЕЗАВЕРШЕННЫЙ РОМАН В.Я.БРЮСОВА «ЯФЕТИДЫ»

Вступительная статья Э.С.Даниелян (Ереван)

Интерес Брюсова к истории и культуре Армении неоднократно декларировался им в теоретический статьях, лекциях, стихотворном цикле «В Армении». Тем важнее подчеркнуть, что многие его воззрения на древние культуры отразились и в художественной прозе. Публикация «Яфетиды. Роман-утопия из современной жизни. 1918-1920. Глава I», позволит подтвердить неугасающий интерес Брюсова к концептуальным положениям, касающимися происхождения армянского народа. Эти вопросы освещены Брюсовым-ученым в известной работе «Учители учителей» (1917) и в статье, развившей одно из положений этой работы – «Сфинксы и вишапы» [Брюсов 1988:266-273].

В своих теоретических положениях Брюсов опирается на выводы академика Н.Я.Марра, «открывшего» культуру яфедитов на Кавказе и в области древнего Вана. По мнению Брюсова «дальнейшее развитие соображений Н.Я.Марра должно повести к коренному пересмотру всех представлений о характере и происхождении древнейших культур» [Брюсов 1988:266].

В лекции Брюсова, прочитанной в Баку (24 января 1917) есть пункт: «Кавказский культурный мир. Яфетиды. Открытия и соображения акад. Н.Я.Марра. Влияние яфетидов на древнейший Восток. Происхождение культуры яфетидов. Армянский народ как преемник культуры яфетидов» [Брюсов 1989:255]. Этот план приведен на афише, которую издало Бакинское общество любителей армянской словесности, предуведомляя лекцию Брюсова «Учители учителей». В своих работах Брюсов не только опирался на брошюру Н.Я.Марра «Кавказский культурный мир и Армения» [Марр 1915:7], но и подчеркивал ведущую роль яфетидов в Кавказской культуре: «Из других надписей халдейских и ассирийских царей мы узнаем названия других яфетидских царств, и среди них, как особо значительное, царство Урарту, позднее отождествляемое, конечно, географически с Арменией.<…> был период, когда яфетидские народы стояли в центре всего умственного движения современности, на далекое

пространство, вплоть до берегов Иордана и до семиречья в Индостане» [Брюсов 1975:381].

Гипотеза Марра, когда Брюсов обратился к ней, принималась большинством ученых, позднее произошла ее переоценка, хотя и сегодня в Интернете имеются многочисленные материалы, подтверждающиеся ссылками на Библию, «Книгу Юбилеев», на арабские, армянские и даже русские источники, из которых ясно не просто наличие древней народности яфетидов, но и ареал его расселения, имеются даже генеалогические таблицы. Считается, что яфетиды-потомки библейского Иоафета, одного из трех сыновей Ноя, а первоначальное место расселения яфетидов – северный Вавилон (на территории которого находилось древнее государство Урарту).

В 50-80 годы в СССР прошли дискуссии об основных положениях лингвистической концепции акад. Н.Я.Марра, в процессе обсуждения многие положения Н.Я.Марра были поставлены под сомнение. В начале XXI века в языкознании вновь активизировалось внимание к этим проблемам [Алпатов 2006:3], но положение о том что Марр был видным ученым-кавказоведом никогда не оспаривалось. Даже в своей статье 20-х годов «Смена культур» Брюсов вновь подчеркивает, что в «передней Азии, Египте и Европе в ранней древности (период приблизительно до 1200 г. до н.э.) мы находим ограниченное число культур – культуры халдео-вавилонскую, яфетидов, египтян и др.» [Брюсов 1977:174].

Изучение Брюсовым древних культур отразилось и в задуманной им в последне годы жизни книги исторических рассказов, изображающих жизнь разных народов в «ранней древности». Подборка этих произведений имеет разные варианты заглавий (они зафиксированы в его архиве): «Кинематограф столетий», «В подзорную трубу веков», «Фильмы веков» и др. По списку И.М.Брюсовой предполагалось создать «66 картин из жизни народов различных времен и стран». Отдельные произведения (в основном незавершенные) были опубликованы в книге «Неизданная проза». В списке «Фильмов веков» теме Армении отведено два «фильма»: Армения I. Тигран – Армения II (без названия). В списке отдельным пунктом идет:

«Яфетидское царство (Урарту)» [Брюсов 1934:4], в состав которого можно было бы предположительно включить печатаемый отрывок – «Яфетиды», текст которого полностью соответствует требованиям, сформулированными Брюсовым в предисловии к этой книге. Автор публикуемых рассказов дает им следующую характеристику: они составляют среднее между так называемые «историческими романами» и очерками по бытовой истории <…>. Моей задачей было достичь, чтобы каждая фигура, каждое описанное событие, все изображенные местности или задания вставали перед читателем не только движующимися, как в кинематографе, но и красочными, как на полотне художника [Брюсов 1934:5].

Брюсов подчеркивает, что рассказы основаны на действительных фактах, а «пределы изобретения, выдумки» строго ограничены. «Изображая обстановку действия, я каждую деталь заимствовал из свидетельств современников, – из хроник, из мемуаров, из археологических находок, из произведений искусства, ни одного штриха я не позволил себе измыслить» [Брюсов 1934:6], Некоторые рассказы из книги, например, «Тело Гектора» описывают центры ранней древности, писатель, от лица своих героев, рассуждает о последствиях нападения варваров на цивилизованные государства: «Если эллины с Запада и ассирийцы с Востока сокрушат наши великие города, взорвут Трою, сокрушат Урарту и Наири <…> что станет с человечеством?» [Брюсов 1934:140].

В отрывке «Яфетиды» автор не задается такими глобальными вопросами. Здесь действие происходит в горах Малого Кавказа, каждая деталь свидетельствует о точном знании писателем всех особенностей природы и животного мира «диких ущелий Малого Кавказа», что полностью соответствует требованиям, сформулированным Брюсовым в предисловии к «Неизданной прозе». Воображаемая встреча героя – Григора – с барсом, им же отсылается к поэме М.Ю.Лермонтова «Мцыри», но чувства у брюсовского героя прямо противоположны, его обуревает не желание сразиться со зверем, а «ужас смерти, застилавший все чувства, все доводы». В отрывке реализовались требования к точности в изображении «местности или здания», потому следует

такое подробное описание природы и строения, которое увидел Григор. Несвойственное Брюсову подробное описание природы Кавказа еще раз подтверждает его личное знакомство с особенностями жизни в этих областях, ведь известно, что он дважды был в Закавказье; это отразилось и в его поэтическом творчестве. Остается только сожалеть, что текст небольшого объема и обрывается неопределенной концовкой. В публикуемой рукописи неразборчивые фрагменты текста обозначены отточием в угловых скобках – <…>, наши некоторые уточнения даются в квадратных скобках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов и Армения. В 2 кн. Стихи, статьи, очерки и письма В.Брюсова. Кн. I. II. Ереван. 1988, 1989.
2. Марр Н.Я. Кавказский культурный мир и Армения. Прг., 1915.
3. Брюсов В. Неизданная проза. Ред. И.М.Брюсова. М. 1934.
4. Брюсов В. Смена культур. Публ. К.Герасимова // Брюсовский сборник. Ставрополь. 1977.
5. Алпатов В.М. Актуально ли учение Марра // Вопр. языкознания. 2006. N1. С.3-14.

***

(ИМЛИ. Рукописный отдел.
Фонд В.Брюсова N68)

В.Я.Брюсов
Яфетиды.
Роман-утопия из современной жизни.
1918-1920
Глава I

Бывает, после долгого пути, грань усталости, когда кажется человеку, что больше он не ступит ни шагу. Таковы были ощущения Григора. Он остановился, прислонился к дереву, сел на мох, растянулся потом на земле. Лес, чернея, зеленел впереди по сторонам, вверх до самого неба. Было вокруг тихо, пустынно, мертво. Шелест насекомых в траве, стук дятла вдали, – или это только гудело в обессиленном слухе?

Ноги немели, и Григор опять подумал, что больше не станет сил встать. Третьи сутки он идет, нет, ходит, без дорог, теряя все направления, по этим горным скатам. Этот кряж Малого Кавказа для путника превращался в груду сваленных скал, расщелин, утесов, пропастей, то срывов, то уклонов. А на географической карте все так просто, осмысленно, ясно! Заблудился? Это не то слово: – потерян, как по поговорке, иголка в сене.

И вдруг – уже не шелест, даже не шорох: треск сломанных сучьев. Вскочить, обернуться, увидеть, – но что? горячие глаза зверя? выгнутый хребет хищника? не барс ли (об нем «Мцыри» Лермонтова), – все это было мгновением, движением невольным. Усталость исчезла, словно это думалось о ком-то другом.

Григор кинулся вперед, не рассчитывая, куда, как. Все подавлялось одним: бежать, спастись. И он бежал, перепрыгивая через пни, кочки, сваленные стволы, ловко уклоняясь от деревьев и суков, глазом измеряя впереди расстояние до ближайшего поворота. Бежал так легко, тал быстро, что не считал себя способным. А мысли уже успевали складываться, и один вопрос четко отпечатывал шаги: «если барс, разве он не догонит одним скачком?». Бежать было под уклон, что делало прыжки подобным перелету, но и затрудняло шаги; казалось, – вот-вот споткнешься. Потом, сразу, деревья поредели. Через миг беглец был на площадке, обрывающейся вниз отвесно. За расщелиной, сажени в две не больше, был противоположный берег, весь из острых углов, – скалы, утесы, камни. То был предел бега. На размышления оставалось пол-секунды. Оглянуться времени не было. Но Григор прислушался <…> не было сзади храпения зверя? И с разбега Григор сделал отчаянный скачок. Оттолкнувшись ногой от каменного края, он перелетел пропасть и упал всем телом на плоскость утеса; руками вцепился в выступ скалы. Так повис, чувствуя жестокую боль в груди и в коленах, разбитых падением. Дальше все совершалось уже не совсем в сознании. Зверь был близко, по крайней мере так был убежден беглец. Что значил для барса прыжок в пять-шесть фунтов? Когти рухнут с высоты и вопьются в спину, тогда как зубы сломают шею. Григор пополз. Он взобрался на гребень берега, встал на четверинки и пополз вперед. Встретились жестокие

кусты с колючками; он совсем встал и продрался сквозь заросли, снова пытаясь бежать, но едва ступая на ушибленную ногу. Бежал, и шел, и ковылял, все прямо, все спасаясь от смерти, настигавшей сзади.

Это был ужас смерти, застилавший все чувства, все доводы: и боль, и здравый смысл, и усталость, и попытку думать. Григор волочился вперед, пока горная площадка опять не оборвалась пропастью. Тогда же внезапно, выросла другая мысль, чудовищная по своей нелепой пустоте: а что если никакого зверя и не было? если все это лишь почудилось? Барс давно настиг бы беглеца: если он цел, значит – самое бегство было ненужно. Григор расхохотался. – Это был мучительный судорожный смех, – и сел.

Он сидел на большом камне у края обрыва, и с него, с трудом поворачивая шею, окинул взглядом все окружающее.

Сзади не было никого: серая поросль кустов, но в ней никаких признаков гнавшегося хищника. По сторонам те же полуоголенные скалы и кое-где <…> горным ветром стволы деревцов. Вверху синее небо с солнцем, уже опустившимся к западу. А впереди – глубокая котловина, вся заросшая темно-зелеными буками, но среди них – крыши и стены какого-то здания.

Как это строение не сразу <поразило> взгляд Григора? Он мог объяснить это только тем смятением, в котором было все его сознание. Но теперь он глядел, всматривался, впивался глазами уже не только как в надежду на спасение, но как в некое чудо, в факт невероятный. Здесь, в диких ущельях Малого Кавказа, на южных <…> от городов и от последнего поселка, среди скал, среди дебрей, где приволье барсам да медведям, вдруг – дом, построенный, по-видимому, монументально, большой, высокий, похожий на <…> причудливый завод (зачеркнуто фабрику) или на монастырский скит, не то на загородную виллу богача-капиталиста. Или Григор ошибался, и ближе к тому или другому городу, чем думал?

Строение было видно не ясно. Оно исчезало в листве деревьев и было неприступно для глаза зубцами обрыва. Григор стремился приблизиться. Но отсюда <…> ему не давал яма. Он только что

бежавший от барса с легкостью косули, теперь с трудом мог передвинуться на три-четыре шага. Несколько раз он, не стесняясь, стонал от боли. Наконец, он дополз до края обрыва и там упал, точно рассматривая прочное строение. Котловина была глубокой, сажен в 15, вернее то была не котловина, а узкая долина, расширяющаяся в этом месте. Она вся поросла лесами. В этом лесу стояло строение с крышей, которая кончается в духе мавританском. Кругом доски была <…> ограда. Все было построено прочно, фундаментально и в целом <…>. Григору не надо было <…>. Это здание было спасением. Там были люди, у которых можно найти приют, пищу, отдых. Григор приподнялся на локтях и стал звать. Он кричал слабо:

– Помогите! – Товарищи! – Помогите. – Умираю! – Помогите…

Прошло время. Сознание Григора мутнело. Глаза сами по себе закрывались. Минутами он ничего не видел. Колено горело, словно к нему были приложены красные угли. Голос обрывался, где-то отзывалось эхо.

Может быть, прошли минуты. Может быть, часы бежали. Григор еще раз хрипло крикнул: Помогите! Умираю! Тут он заметил, что на <…>, где было устроено что-то вроде игровой площадки, появились фигуры, живые <…> в руках бинокли и <…> на то место, где был Григор. В последний раз Григор кинул свой зов. Потом совсем обессилел, опустил голову на камни, не сознавая больше ничего.

[На этом текст рукописи обрывается]

СТАТЬЯ В.Я.БРЮСОВА О М.В.ЛОМОНОСОВЕ

Вступительная заметка И.А.Атаджанян (Ереван)

Рукописное наследие великого русского поэта и критика Брюсова дает нам право говорить о том, что Брюсов уже в самом начале своей литературной деятельности интересовался русской историей и поэзией XVIII века.

В 90-ые годы XIX он задумал написать «Историю русской поэзии XVIII века». Работу по истории русской поэзии Брюсов начинает с изучения творческого наследия А.Д.Кантемира (РО РГБ. Фонд 386, картон 41, ед.хр.12). После этого он пишет работы о М.В.Ломоносове, Г.Р.Державине, М.М.Хераскове. В архиве Брюсова сохранилась еще одна рукописная страница, на которой читаем: «О Сумарокове». Далее приводятся названия тех книг, которые он собирался изучить для написания этой статьи. На этом рукопись завершается, и сейчас трудно определить, продолжил ли он работу над этой статьей или утеряны листки рукописи.

Эти работы Брюсова представляют научно-теоретический интерес и в них, как правило, он 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. Изучение наследия поэтов XVIII века было связано, на наш взгляд, с деятельностью Брюсова в области теории стиха. Начиная с 90-ых годов и до конца жизни, он проявлял интерес к этой науке и думал написать «Учебник стихотворства (поэзия)» [Брюсов 1927:47].

По нашему мнению, больше всего этой задаче отвечает неопубликованная статья Брюсова «О Ломоносове». Статья эта написана совершенно по иной схеме. Брюсов приводит отдельные цитаты из работы М.В.Ломоносова «Письма о правилах российского стихотворства» 1739 года, и, в частности, отмечает: «Ломоносов очень осторожно обращается со стихом: очень редко встречаются слова, на которых лежат два ритмических ударения, да и это слова трехсложные (тишина, челюсти); одно четырехсложное – отверженной».

Говоря о Ломоносове, Брюсов подчеркивает, что он глубже всех вник в природное свойство стиха и был «истинным отцом российской словесности». В книге «Основы стиховедения» Брюсов говорит о Ломоносове как основателе тонической системы русского стихосложения: «Ломоносовым была введена, по образцу немецких стихов, тоническая система, согласно с которой и писали наши классические поэты: Державин, Пушкин, Лермонтов, Некрасов и др.» [Брюсов 1924:14].

Интересен тот факт, что, считая Ломоносова «отцом русской словесности», Брюсов ни разу в своих книгах и статьях о русском стихотворстве, приводя примеры, не обращается к поэзии Ломоносова. Видимо поэтому и статья «О Ломоносове» не написана по плану статей «О Кантемире», «О Державине». Ломоносов интересует Брюсова больше как теоретик стиха, а не как поэт. В рецензии на одну из ранних книг известного впоследствии филолога В.М.Жирмунского «Рифма, ее история и теория» – «О рифме», Брюсов пишет: «Однако вряд ли можно спорить против того, что русское произношение, хотя бы за два века от Ломоносова до наших дней, существенно изменялось». [Брюсов 1975:550]. В P.S. данной же рецензии, отмечая ценную ссылку Жирмунского на первое издание книги В.Тредьяковского «Способ к сложению российских стихов», Брюсов пишет: «До сих пор все научные исследователи пользовались только вторым изданием (вернее – его перепечаткой), что вело к серьезным недоразумениям. Между прочим, изучение этого первого издания доказывает, – и пора это огласить, – что В.Тредьяковскому до сих пор ошибочно приписывают честь введения тонической системы в русскую поэзию: честь эта по праву принадлежит Ломоносову». [Брюсов 1975:556].

Последние страницы статьи наводят на мысль о том, что Брюсов собирался написать работу о жизни и творчестве М.В.Ломоносова.

Данная работа Брюсова – практически конспект статьи Ломоносова «Письмо о правилах российского стихотворства», где в кавычках даны выдержки из этой статьи с комментариями Брюсова, которые в нашей публикации выделены курсивом. Наши примечания в тексте помещены в квадратные скобки.

Такие термины как *дактиль, хорей, ямб* и т.д. написаны с прописной буквы, как было принято во времена Ломоносова.

***

(РО РГБ. Ф. 386, карт. 41, ед.хр.12)

В.Я.Брюсов

«Письмо о правилах российского стихотворства» 1739 г. М.В.Ломоносова

«Российский стих надлежит сочинять по природному нашего языка свойству. В Российском языке не только слоги долги, над которыми стоит сила: а прочие все коротки. Сие самое природное произношение нам очень легко показывает…».

Вспоминая Смотрицкого [Милетий Смотрицкий – архиепископ Полоцкий, деятель просвещения, автор «Грамматики»] и стихи Овидия, Ломоносов говорил, что если Овидий писал на славянском языке, то конечно долгими считал ударяемые, «употреблял остроумный тот стихотворец в стихах своих не иные, как только те за долгие слоги, на которых акцент стоит, а прочие все за краткие».

Ломоносов приводит пример Генд. (как если бы пис. Ов. [Овидий – И.А.]).

Счастлива, красна была весна, все лето приятно.

Только мутился песок, лишь пена кипела.

«Пентаметр»

Как обличает смотри больше свои на дела /…/…/ /…/…/

Ходишь с кем, всегда бойся того подтолкнуть.

Далее идет полемика с Тр. [Тредиаковским – И.А.]. Тредиаковский односложные слова в Кн. [книге – И.А.] считал все долгими. Ломоносов говорит, что некоторые односложные слова всегда долги: Богъ, Храмъ, Святъ; другие всегда кратки (союзы: же, да, и). Третьи то долги, то кратки (предлоги): на море и на воле, по году и по горе.

Говоря о стопах, Ломоносов нападает на французскую поэзию «надеясь на свою фантазию, а не на правила, толь криво и косо в своих стихах слова склеивают, что ни прозой, ни стихами назвать нельзя». Ломоносов полагает, что фр. [французы – И.А.] «могли бы стопы употреблять.

по Смотрицкому:
е,о – краткие
а, i, v – общ.
и, ъ, w – долгие
перед двумя
согласными

Сарматская
Тщащуюся

Матфея
Стриковского
[польский историк
XVI века, составитель
«Грамматики»].

Сарматская
Хронология

Кто одним духом тринадцать слов прочитать не может».

«За наилучшие, велелепнейшие и к сочинению легчайшие, во всех случаях скорость и тихость действия и состояния всякого пристрастия изобразить наиспособнейшие оные стихи почитаю, которые из Анапестов и Хореев состоят.

Чистые ямбические стихи хотя и трудновато сочинять, однако, поднимаясь тихо вверх материи благородство, великолепие и высоту умножают. Оных нигде не можно лучше употреблять, как в торжественных одах, что я в моей нынешней и учинил.

Очень также способные и падающие, или из Хореев и Дактилев составленные, стихи к изображению крепких и слабых аффектов, скорых и тихих действий быть видятся».

Рифм допускает три: мужские, женские и три литеры гласные в себе имеющие. А, например, трехсложные и мужские рифмы сравнивает «как ежели бы, кто обеими ногами здоровому человеку всегда не одной скакать велел».

«Подлость рифмов не в том состоит, что они больше или меньше слогов имеют, но что оных слова подлое или простое значат».

Допуск и сочетание разных рифм: «Подлинно, что всякому, кто одне женские рифмы употребляет, сочетание и перемешка стихов странны кажутся; однако ежели бы он к сему только применился, то скоро бы увидел, что оное толь же приятно и красно, коль в других европейских языках».

«Я не могу довольно о том нарадоваться, что российский наш язык не токмо бодростию и героическим звоном греческому, латинскому и немецкому не уступает, но и подобную оным, а себе купно природную и свойственную версификацию иметь может».

Далее идут примеры:
Ямбов:
Белеет будто снег лицом.
Анапестов:
Начертан многократно в бегущих волнах.
Ямбов и Анапестов:
Во пищу себе червей хватать.
Хорей:
Свет мой знаю, что пылает.
Дактиль:
Вьется кругами змія по траве, обновившись в разселине.
Д. и Х.
Ежель боится, кто не стал бы силен безмерно.
От 6 родов гекзаметров
6 р. Пентаметров
Тетраметров
Триметров
Диметров
} 30 родов
«Неправильными и вольными стихами те называю, в которых вместо ямба или хорея можно Пиррихію положить. Оные стихи употребляю я только в песнях».
Пример:
Цветы румянец умножайте».
Ломоносов забыл, что в посланной одновременно «Оде на взятие Хотина» не мало пиррихеев.
«Хорея вместо Ямба и Ямба вместо Хорея в вольных стихах употребляю я очень редко, да и то ради необходимыя нужды или великия скорости, понеже они совсем друг другу противны».
О цезуре говорит двойственно:
«…оную, как мне видится, в середине правильных наших стихов употреблять и оставлять можно… Может рассудить всяк по своей силе. Тому в своих стихах оную всегда оставить позволено».
К Ломоносову.
Прочесть «Риторику» ради ее примеров.
Прочитать научные сочинения Ломоносова и о них. «Истор. Акад.Наук» Ч.II. стр. 451-452. (празднование 100 л. годов Ломоносова. 865).

В.Иконников. Русские университеты в связи с ходом общественного образования.
К биографии Ломоносова. 1/ Ламанский [Ламанский В. – историк-славист] Ломоносов и Петерб. Акад. Н. (Чтение общ. ист. и древн. 1865. кн. 1).
2/Билярский [Петр Спиридонович – филолог-славист, экстраординарный академик с января 1863 г.]. Материалы для биографии Ломоносова. СПб. 1865).
3/Сборник материалов для ист. Акад. Наук в XVIII в. Изд. А.Куника. Спб. 1865. Кн. I и II. (Об отношении Ломоносова и Тредиаковского по поводу «Оды Хотина»).
4/Материалы для биографии С.И.Пономарева.
5/А.Будилович [языковед-славист, ему принадлежат исследования по творчеству Ломоносова]. Ломоносов как писатель. (хронол. особенности стиля).
6/Жизнеописание. Пекарский [П.Пекарский – историк и литературовед]. Истор. Акад.Наук.Ч.II. – 259-892.
Издание сочинений: п. 1751; м.175-59 (2 т.); п.1768: М.1778; 1787; Акад. 1784-7; 1795-7; 1803-4;1847;1846.
Тригласная рифма / образцы литературной полемики прошлого столетия/.
А.Афанасьев. Библиографические заметки. 1859 г. N16-17.
Изд. произведений А.Аксакова (ст. «Ломоносов» Соч.Ч.II / изд. 25 г.)
Рифмы: ревность – древность
Образы:
Когда томились протяжный день.

Коль тщетно пышное убранство.

Которой лишены пугливые невежды.

Простерся мягкий снег в спокойствии на полях.
Дактиль:
Смеется, скачущий волнами. (Ода VII).
У Державина:
Плывет по скачущим волнам.

Стих Ломоносова.
Пиррихеи задние
v/v – v/v/v В долине тишины глубокой 95
Который завсегда журчит
v/v/v – v/v От грозного бодрится звуку 96
И челюсти разинуть хочет.
То род отверженный раба
Перенос И что земля его носить 96
Не хочет
Удар. сбросили
тягота
Исправить поле (полей) море (морей) 97
Рифм рвы, рабы
Ломоносов очень осторожно обращается со стихом: очень редко встречаются слова, на которых лежат два ритмических ударения, да и то это слова, трехсложные (тишина, челюсти); одно 4 сл. [четырехсложные – И.А.] (отверженный); торжествовать – 5 сл. [пятисложные – И.А.]. Каждый стих по большей части представляет собою нечто дополненное – <…>переносов предложений. В следующих стих мало, но все же есть (И что земля его носить не хочет).
Известно, что метрический стих в произношении не может иметь столько ударений, сколько их требуется по метру. На тех местах где должно б стоит метрическое ударение, но где в действительности его нет, может быть слог то вовсе не ударяемый или ударяемый в прозе, но логически которого нет.
1/ уяснить себе свои взгляды на метрический стих. Мне много способствовал курс метрики, который я слушал у проф. Ф.Корша осенью 1895 года.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. О рифме // Брюсов В.Я. Собр.соч. В 7 т. Т.VI. М., 1975.
2. Брюсов В. Дневники 1891-1910. М., 1927.
3. Брюсов В. Основы стихосложения. Части I-II. М., ГИЗ. 1924.

МЕМУАРНЫЙ ОЧЕРК М.ГРЮНЕР «ПАМЯТНЫЙ ГОД»
(Воспоминания о В.Брюсове)

Вступительная заметка В.Э.Молодякова (Токио)

Воспоминаний о Валерии Брюсове как ректоре и профессоре Высшего литературно-художественного института (ВЛХИ), носившего его имя, много. Это естественно: вне зависимости от личных симпатий большинство студентов понимало, с фигурой какого масштаба свела их судьба, а ВЛХИ готовил «литературных работников», для которых писательство должно было стать профессией.

Публикуемый мемуарный очерк бывшей студентки ВЛХИ Маргариты Грюнер содержит некоторые новые сведения, в том числе об интересе Брюсова к творчеству немецкого поэта Макса Бартеля, известного в России прежде всего в переводах Осипа Мандельштама (сборник «Завоюем мир»). Бартель Макс (1893-1975) – германский поэт и прозаик, участник Первой мировой войны; в 1920-е годы коммунист, затем социал-демократ; в 1930-е годы примкнул к нацистам. Очевидно, Брюсов передал мемуаристке первый поэтический сборник Бартеля «Verse aus den Argonnen» («Стихи из Аргонн») (1916).

К сожалению, публикатору не удалось выявить в печати переводы, сделанные Грюнер, и найти какие-либо биографические данные о ней, кроме того, что она была жива в декабре 1971 г. (дата ее единственного письма, хранящегося в РГАЛИ). Названный в воспоминаниях Тураев Борис Александрович был выдающимся российским египтологом и ассириологом, профессором Петербургского университета, академиком, автором «Истории Древнего Востока».

Материал, приблизительно датируемый концом 1960-х или началом 1970-х годов, печатается впервые по неавторизованной машинописи из моего собрания.

***

М.Грюнер

«Памятный год»

Летом 1923 года я готовилась к поступлению в Высший литературно-художественный институт.

От вступительных экзаменов я была освобождена, но самым главным для поступления в институт надо было сдать коллоквиум.

Придя в институт, я узнала своего учителя – поэта Валерия Яковлевича Брюсова.

– Расскажите о египетской литературе, – задал он вопрос.

Я увлекалась египетской литературой, читала соответствующие пособия, профессора Тураева, и вопрос этот был для меня легким. Я прочла также наизусть гимн к египетской богине Хатор. Когда я начала: «Око мое, богиня Хатор», – Валерий Яковлевич посмотрел на меня своими глубокими, чудесными глазами.

– Так. А теперь расскажите о Мопассане.

По молодости лет я упрекала Мопассана, что у него любовь, как тогда мне казалось, всегда связана с нарушением законов морали, и потому я колебалась, с чего начать.

– Расскажите о том произведении Мопассана, которое вам больше всего нравится, – сказал Брюсов, уловив мою заминку.

Я рассказала о «Записках на воде», об этой проникновенной поэтической записи, воспевающей природу – воду, небо, одиночество – книгу высокого полета души.

– А где вы достали эту вещь? – спросил Брюсов.

– Я читала ее на французском языке.

– А какие языки вы знаете еще?

– Лучше всего я знаю немецкий язык. Но знаю также и французский, английский, итальянский и немного испанский.

Брюсов пристально посмотрел на меня. Поверил ли он в мои знания?

– А читали ли вы Иннокентия Анненского?

Я стала вспоминать стихотворения про кипарисовый ларец, про звезды – их я не знала наизусть, но пьесу «Фамира Кифаред» я видела в Камерном театре и начала передавать содержание этой пьесы.

Опрос окончился, меня отпустили, и, закрывая дверь, я услышала: «И Анненского она знает…».

Я была принята на первый курс, на творческое отделение – в класс стиха и художественного перевода.

В октябре начались занятия.

Однажды староста курса сказал мне, что меня вызывает Валерий Яковлевич.

Я испугалась. Неуверенно, робея, вошла к нему в кабинет. Он предложил мне сесть и сказал, что, помнится, я лучше всего знаю немецкий язык. (Как я восхитилась и обрадовалась тому, что он, по горло занятый ректор и поэт, помнит сказанное мной когда-то на коллоквиуме).

– Да, Валерий Яковлевич.

Он дал мне сборник стихов немецкого поэта Макса Бартеля (тогда он был прогрессивным) и предложил мне перевести к осени половину стихов сборника. Все стихи были о войне. Передавая книгу, Валерий Яковлевич заметил:

– Переводчик никогда не должен пользоваться подстрочником. Нужно знать не только язык, но историю и литературу, душу и сердце народа. Чувствовать себя свободно в стихии языка. Труд переводчика огромен.

Не помню, что я ответила, помню только, что я испытывала безграничную радость, бескрайнее счастье…

У меня был отпуск на три месяца – один месяц очередной и два – декретных. Жизнь была нелегкая: носить воду из колодца (я жила и работала в детской колонии в Лосиноостровском), стирать, топить печь в нашей проходной комнате, в которой мы жили за ширмой, и другие невзгоды полуголодной жизни тех незабываемых лет… И я, вконец измученная, уехала к матери, в Геленджик.

Я долго не поправлялась. Но, в конце концов, молодость взяла свое: здоровье восстановилось, и я принялась за переводы.

Запах чабреца, гул моря и сильный аромат ромашки смешались у меня с бесконечно печальными стихами о войне, о «голодном пушечном смехе», об Аргоннах, где воздух сотрясается от разрыва мин и снарядов, о трупах солдат, лежащих перед окопами.

Стихи я перевела, почти половину сборника.

В октябре <1924 г.> я вернулась в Москву и пришла в институт – надо было сдать экзамен по римской литературе.

Конечно, мы все мечтали сдать его Валерию Яковлевичу – он вел этот предмет. Но староста сказал мне:

– Грюнер, не ходи сдавать Валерию Яковлевичу, он совсем болен, а все валят и валят к нему.

Я посмотрела на старосту умоляюще:

– Хорошо, – сказал он с сердцем. – Пойдем и посмотрим, как он выглядит, и тогда – хватит ли у тебя совести…

Я посмотрела в дверную щель. И увидела худое, бледное лицо, услышала глухой кашель. Осторожно, прикрыв дверь, я спросила старосту упавшим голосом, куда мне идти.

– Я знал, что у тебя есть совесть, – сказал староста и направил меня к другому экзаменатору.

Светлым октябрьским днем я приехала на лекции. Вошла в ворота института и – точно тисками сжалось сердце. На здании института повисли в безветрии траурные черно-красные флаги. Потемнело в глазах. Здание валилось на меня. Море, которое я видела недавно, пахнущая чабрецом степь, стихи о войне, экзамен по римской литературе, бесконечный трамвайный путь с Северного вокзала на улицу Воровского – всё перемешалось в сознании… Я собрала все свои силы и пошла. В вестибюле столкнулась с несколькими студентами, все были похудевшие, почерневшие.

У меня нет записанных лекций Валерия Яковлевича. У меня нет в зачетной книжке его подписи… Что ж, любовно сделанным мною переводом я выполнила свой долг ученика перед незабвенным учителем, который так пророчески сказал о том, что Россия «земные ведет племена».

[На этом текст рукописи обрывается]

ПИСЬМА В.Я.БРЮСОВА И.М.БРЮСОВОЙ ИЗ ПАРИЖА (1909)

Вступительная заметка, перевод, примечания Н.М.Хачатрян (Ереван)

Осенью 1909 года Валерий Брюсов вновь посетил Париж, где провел полтора месяца (конец сентября – октябрь). Это было третье пребывание Брюсова в этом «многоликом» городе, игравшем в его жизни и творчестве несомненно очень важную роль. Если в первый свой приезд в Париж весной 1903 года Брюсов общался в основном с соотечественниками – Вяч.Ивановым, А.Ф.Онегиным-Отто, А.С.Ященко. Л.Д.Зиновьевой-Аннибал и другими, то в 1908 году в Париже он познакомился с рядом французских поэтов, в частности, с Рене Гилем и другими членами поэтической группы «Аббатство». Стихи многих из них Брюсов, руководивший журналом «Весы», уже переводил и печатал в своем журнале.

Интересы Брюсова, блестящего знатока французской литературы и культуры, конечно, не ограничивались поэзией «аббеистов», однако близкое знакомство с литературным и театральным Парижем, восхищение разнообразием школ и индивидуальностей, сочетанием новаторских опытов и верности великим традициям, несомненно, еще более укрепили его в стремлении пропагандировать французскую литературу. По возвращении в Москву Брюсов стал регулярно печатать в журналах обзоры литературной жизни Франции, статьи о писателях и поэтах и опубликовал антологию своих переводов «Французские лирики XIX века», предисловие к которой является чрезвычайно ценным исследованием французской поэзии.

Третий приезд Брюсова в Париж в 1909 году совпал с переломным моментом в его жизни: школа символистов, вождем которой он был, переживала кризис, «Весы» прекращали свое существование, сам Брюсов ощущал необходимость новых путей в творчестве и, может быть, как он писал в стихотворении «У вагонного окна», надеялся найти в общении с французскими поэтами и любимым бельгийцем – Эмилем Верхарном источник нового вдохновения. Однако ожидания Брюсова не оправдались,

встречи с Рене Гилем, Аркосом, Вильдраком и другими «аббеистами» – постепенно разочаровывали его, оказалось, что этот литературный кружок исчерпал себя и тоже находился на грани распада, а каждый из поэтов предпочитал обрести литературную славу самостоятельным творчеством. Тем не менее, пребывание в Париже, которое Брюсов называет «полуторамесячным скитанием», определенным образом отразилось в творчестве поэта и дало ему «очень много». Речь, в частности, идет о впечатлениях от самого города, в котором сочетались дух средневековья и «все буйство жизни нашей» и картины которого стали полезным материалом для работы над романом «Семь смертных грехов». Впечатления от пребывания в Париже подробно изложены Брюсовым в приводимых нами письмах к Иоанне Матвеевне (с 1 по 25-27 октября), предоставленных известным брюсоведом доц. Э.С.Даниелян. Эти письма отчасти знакомы исследователям по нескольким цитатам, приведенным А.В.Лавровым в статье «Брюсов в Париже (осень 1909 года)» (Взаимосвязи русской и зарубежных литератур. Л., 1983. С.305-315), однако полностью они публикуются впервые. Нам представляется, что, несмотря на иногда очень личный характер этих писем, они представляют несомненный интерес. Брюсов писал супруге ежедневно, иногда дважды в день, что дает нам возможность (хотя «роковым образом никогда нельзя изобразить свою жизнь в письмах»), создать представление о том, как он проводил время в Париже, когда и как отправился в Бельгию на встречу с Верхарном.

С документальной точностью Брюсов пишет о встречах с Рене Гилем, Шарлем Вильдраком, м-ль Лорансен, Полем Буайе и другими парижскими знакомыми и делится с Иоанной Матвеевной своими впечатлениями. Конечно, особое место в письмах отводится встречам с Бальмонтом. В коротких фразах, восклицаниях Брюсова угадывается вся сложность взаимоотношений двух поэтов.

Письма Брюсова свидетельствуют о том, что, несмотря на сетования по поводу нехватки времени, ему удавалось замечать новые тенденции в моде и прическах (о которых он подробно сообщал Иоанне Матвеевне и посылал ей вырезки из журналов

мод), следить за прессой и комментировать некоторые статьи (например, о гастролях Комиссаржевской), и даже непосредственно участвовать в событиях, волновавших Париж (демонстрации против казни Феррера, полеты авиаторов). Остается только сожалеть, что о встрече с Верхарном, которой Брюсов очень ждал, он пишет очень скупо, предполагая рассказать о ней Иоанне Матвеевне при встрече. Более подробный рассказ о пребывании в гостях у Верхарна описан Брюсовым в книге: «За моим окном» (М., 1913).

Письма, написанные Брюсовым на французском языке, мы приводим в оригинале, прилагая их перевод сразу за письмом от того же числа. Отдельные французские выражения, употребленные в текстах писем, переведены нами на русский язык, поставлены в скобки и набраны курсивом. Примечания носят информационный характер. Неразборчивые фрагменты писем Брюсова обозначены отточием в угловых скобках – <…>.

В нашу задачу не входило дать анализ отношений Брюсова с французскими писателями, об этом подробнее можно узнать из вышеупомянутой статьи А.В.Лаврова, который приводит соответствующие его теме отрывки из писем, нами же дается их полная публикация за период с 1 октября до отъезда Брюсова из Парижа.

***

Тексты писем В.Брюсова

(ОР РГБ. Фонд 386. Карт. 142. Ед. хр. 11-19)

1 окт.909. Париж.

Милая девочка! Помня мое обещание, я всматривался вчера в туалеты (на вернисаже), стараясь угадать здешнюю моду. Но, правду сказать, постиг я лишь немногие, ибо большинство дам были в “костюмах”. Посылаю Тебе вырезку из “Matin”- статью, где именно говорится о модах этого года, наступающей зимы, – и N° журнала “Le Miroir de la Mode”, котораго я не видал в Москве. Рекомендую Тебе еще статьи в “Femina”, – журнал, который можно найти в Москве. Его N°, посвященный зимним модам (говорят еще не вышел) – пришлю. Читал я еще в “Journal”, что совершенно вышли из моды прически с локонами, прически

завитые, почти волосы Гани, как если бы они были спутаны. Пожалуйста, прийми это все во внимание, и не позабудь озаботиться о своих платьях. А то Ты пишешь такие печальные письма, что, пожалуй, совсем себя забросишь!

Получил сегодня груду "Р.Вед." Спасибо, хотя я уже писал Тебе, что мог бы обойтись без русских газет. Читаю [неразб.]о гастролях Комиссаржевской. Несмотря на свою влюбленность не очень то он ее хвалит.

Сегодня вечером иду к Ренэ Гилю[1] – несу ему наш подарок.

Не сердись на частые письма. Стараюсь писать лишь дело.

Обнимаю Тебя. Люби меня. Твой Валерий

Прости плохую бумагу: это случайно.

2 oct. 909. Paris.(Matin)

Bonjour, ma petite Jeanne. Merci pour une lettre aimable. J'en suis deshabitué. Mais je t'aime toujours. Hier j'étais chez René Ghil. Je te raconterai ce visite dans une lettre que je t'écrirai ce soir. Je me hâte à un rendez-vous avec M.Vildrac[2]. Dès demain nous aurons ici une "grande quinzaine", c'est à dire deux semaine[s] d'aviation. J'irai voir les hommes volants. Mais vous avez donc la même chose à Moscou. Je t'embrasse. Bien à toi. V.

(*Перевод*)

2 окт. 1909. Париж (Утро)

Здравствуй, моя маленькая Жанна. Спасибо за милое письмо. Я от них отвык. Но я все еще люблю тебя. Вчера был у Рене Гиля. Расскажу тебе об этом визите в письме, которое напишу тебе сегодня вечером. Тороплюсь на встречу с г-ном.Вильдраком. С завтрашнего дня здесь будут «большие две недели», т.е. две недели авиации. Пойду смотреть летающих людей. Но у вас будет то же самое в Москве. Целую Тебя. Всегда твой. В

2 окт.909, вечер. Париж.

Милая моя девочка!

Прежде всего два слова об утреннем моем (французском) письме. Ты поняла, конечно, по тону, что это была шутка.(*здесь и далее подчеркнуто Брюсовым – Н.Х.*) Итак не сердись на меня за него. Я получил Твое ласковое письмо и позволил себе посмеяться – вот и все. Больше никогда не буду.

Ты пишешь мне, что не представляешь себе моей жизни в Париже. Но роковым образом никогда нельзя изобразить свою жизнь в письмах, или это очень трудно. Я тоже не представляю себе Твоей жизни в Москве. Только из последнего письма, напр., я узнал, что все это время была с Тобой Броня. Еще мне очень хотелось бы знать, как Тебя встретили наши, что Ты им рассказывала, что они Тебе рассказывали. Мне хотелось бы знать подробности о Наде (ее обратном путешествии), о маме (ее жизнь на Кавказе), о Броне (не напишет ли мне она сама?), о твоих на Донской, о Сане etc.И я почти ничего об этом не узнаю из Твоих писем. А писать каждому в отдельности, клянусь, нет времени.

Что до моей жизни, то я испытываю в Париже то же, что мы с Тобой испытывали всегда, когда в него попадали: manque de temps *(нехватка времени)*. Куда-то время проваливается, и ничего не успеваешь сделать. Расстояния велики, интересного много, знакомых еще больше, а тут еще надо писать статьи и хочется писать роман … Целый день бегаешь, и в ужасе просыпаешься в 11 ч. думая, что всюду опоздал. Между тем каждый день открывается новое кабарэ (le Grelot etc), новые театры (ведь сейчас самое начало сезона), приехал Гиль, едет Бальмонт, начался conférence в Salon d'Automne… Кажется, что в сутках не 24 часа, а всего часа 3 – оглянешься, и уже опять вечер! И до сих пор я все еще не написал статью для Р.М. *(«Русской мысли»)* – статью, которая была почти готова в Москве! Роман едва начат! Стихи, набросанные в Швейцарии, не <…> и т.д.

Как я Тебе уже писал, вчера вечером я был у Р.Гиля. Madame Ghil не вышла – у нее что-то болело и доктор предписал ей лежать в постели. Предположим, что это так. Гиль был très très très gentil, очень мил, много говорил, читал свои стихи, бранил всех кроме себя и сравнивал себя с Гете. На "Весы" он страшно разсержен, как и все другие (никто не получает гонорара, ни Аркос[3], ни Шарпантье[4], ни другие). Впрочем, нового говорил мало и две трети разговора были повторения наших прошлогодних вечеров. Ты была права: каждый год в Париже делать нечего. Гиль много спрашивал о Тебе, а когда я отдал ему наш подарок, он совсем разстаял в благодарностях, говорил, что Madame Ghil будет tout-à-fait charmée, émue *(Совершенно*

очарована, взволнованна) etc. и что она немедленно напишет Тебе благодарственное письмо.

О “Салоне” я Тебе писал. Но я его посещу еще раз, ибо в день вернисажа трудно что либо видеть.

Получила ли Ты “Le Miroir de la Mode” и вырезку из “Matin”? Пришлю и еще что-либо о моде.

Бальмонт приезжает 5 или 6. По правде сказать – боюсь его.

Итак, на утреннюю шутку не сердись.

Обнимаю Тебя нежно. Очень скучаю по Тебе. Люби меня. Будь хорошей. Я Тебя люблю.

Твой Валерий.

Париж, 3 окт. 909

Ma petite Jeanne. Hier soir j’étais dans un théàtre, où nous n’étions pas avec toi. Il s’appelle “Pépinière”, il est situé près de la gare St.Lazare. C’est à moitié théatre, à moitié café-concert. On y donnait une pièce vraiment bête, mais le public était enchanté et toute la soirée éclatait de rire. – Aujourd’hui il a plut en averse et je travaille. – Balmont m’a écrit qu’il arrive le 6 et m’invite venir déjeuner chez lui le 7 à midi. Ainsi nous nous reverrons dans quatre jours. A vrai dire j’ai peur de ce rendez-vous. – Les jours derniers (il serait plus juste de dire: les nuits dernières) je ne fréquente plus les lieux séduisants où on s’use de morphine et d’autres délices défendues, et tu peux rester toute tranquille pour moi. Je reviendrai chez toi tel quel je suis parti de Genève. Je t’embrasse tendrement et je te repète que tu es mon seul amour pour toujours. Crois-moi, bien à toi

Valère

P.S. Передай маме все мои приветы. Извинись, что я не пишу ей: очень некогда. А не напишет ли она мне несколько слов. Целую ее.

(*Перевод*)

Париж, 3 окт. 909

Моя маленькая Жанна. Вчера вечером был в одном театре, где мы не были с Тобой. Он называется “Пепиньер”, расположен близ вокзала Сен-Лазар. Это наполовины театр, наполовину кафе-концерт. Давали пьесу действительно глупую, но публика была счастлива и вечер взрывалась хохотом. – Сегодня шел проливной дождь и я работаю. – Бальмонт написал мне,что

приезжает 6 и приглашает меня к себе завтракать в полдень. Итак мы увидимся через четыре дня. По правде сказать, я боюсь этой встречи. – Последние дни (вернее будет сказать: последние ночи) я больше не посещаю привлекательные места, где злоупотребляют морфием и другими запретными удовольствиями, и Ты можешь быть совершенно спокойной за меня. Я вернусь к Тебе таким каким уехал из Женевы. Целую Тебя нежно и повторяю,что Ты – моя единственная любовь навсегда. Верь мне всегда Твой Валер

3 окт. 909. Париж.

Милая девочка! Помнишь ли Ты, шесть лет назад, когда мы в первый раз были в Париже, Ященко водил нас в одно кабарэ на левом берегу? Было оно устроено как Большой театр, и пели в нем, на сцене, довольно фривольные песенки. В прошлом году я не мог его разыскать, а в этом, в своих ночных скитаниях, нашел. Это – Gaité на rue de la Gaité, на Монпарнасе. За шесть лет мало что изменилось в Gaité, но самый Монпарнас, с его многочисленными и низкопробными увеселениями показался мне интересным. К тому же вчера было воскресенье и все учреждения были переполнены, – именно парижской публикой (не иностранцами). Присутствовал я даже при нескольких скандалах, две дамы били друг друга биноклями и это было забавно. В этом прошел мой вчерашний вечер. Сегодня пишу свою драму (которую начал здесь). Целую Тебя и люблю Тебя. Твой Валерий.

4 окт. 909.

Девочка милая, дорогая! Парижская жизнь только что начинает налаживаться. Вчера открылся Grand Guignol[5] (думаю пойти в него сегодня). Завтра открывается Petit-Palace[6]; на днях премьеры многих театров; послезавтра первая conférence в Salon d'automne, 6 – приезжает Бальмонт…Все это пишу Тебе затем, чтобы сказать, что конец моего пребывания в Париже еще не так близок. Что же я уеду отсюда, еще ничего не видав, а главное – не проведя нескольких вечеров с Бальмонтом, с которым мне, может быть, еще много лет не придется встречаться. Знаю, что опечаливаю Тебя, говоря так, но с совершенной объективностью смотря на положение дел, должен признать себя правым. Очень вероятно, что в Париже я в последний раз; во всяком случае не

вернусь в него много лет, – надо же, по мере сил, исчерпать все возможности, которые он дает. А еще очень, очень многого в нем и интересного, и единственного, я не коснулся.

Думаю, что пробуду в Париже еще две недели, приблизительно. Это составит неделю лишнюю ставнительно с тем месяцем, на который я сюда ехал. Денег, которые у меня с собой, у меня достанет, ибо в общем я живу крайне скромно. На обратный путь попрошу прислать мне “Скорпіon”, который мне должен довольно много. Тревожит меня мысль, достанет ли денег у Тебя. Я советую Тебе попросить Надю дать Тебе бумагу в 500 р.и разменять ее. Все равно, после моего приезда, мне такую бумагу менять придется непременно. Из этих 500 р. (т.е. 400, собственно) – употреби часть на свой туалет (или на свою туалету, sa toilette, как говорят французы). Сделай себе одно или два хороших платья. Зимой мы поедем в Петербург, и эти туалеты очень пригодятся. На днях вышлю Тебе еще N° какого либо здешнего модного журнала. (получила ли Ты N° Femina, впрочем, на этот раз не интересный?)

Вчера весь день писал свою драму. Сейчас иду к Вальдору[7] который напротив Аркоса живет один.

Посылаю Тебе вид памятника Валерию Петровичу, который мы видели с Тобой en ébauche *(в наброске)*.

Не сердись на меня, люби меня, верь мне, что я всегда люблю Тебя. Очень, очень скучаю, бродя без Тебя по музеям и сидя в театрах. Никогда больше и никуда не поеду без Тебя!

Твой Валерий

P.S. За длинное и обстоятельное письмо благодарю. С М.Ф. будет трудно мне встретиться, ибо, м.б., мне еще придется ехать в Брюссель, если не дождусь Верхарна здесь. Ты меня спрашиваешь о руке. Знаешь: все болит! Женевская мазь не помогает нисколько. Спасаюсь только cachets *(таблетками)*.

5 окт.909. Париж (а не 4, как ошибочно помечено утреннее письмо.)

Шел я, милая девочка, к Вальдору и вдруг застал меня проливной дождь. Я спрятался в подворотню. Оказалось, что там же укрывается Р.Гиль, шедший в своему издателю. Мы зашли в кафэ, он спросил себе dubonnet *(вино Дюбонне)*, а я кофэ, и мы

сидели часа два. Этот раз Гиль мне гораздо больше понравился, чем при первой встрече. Он был очень умен и очень хорошо говорил о судьбах поэзии. Он будет у меня в субботу.

По дороге видел я в магазине продаются “ласточкины гнезда”, с китайскими этикетками “extra très recherché par les amateurs pour potage”*(Пользующиеся исключительным успехом у любителей супа).*

К сожалению в ресторане, где я обедаю таких экстра нет. (Я бросил Duval, и обедаю около St.Lazare *(Вокзал в Париже).*

В ресторане, где à prix fixe *(за постоянную цену)* 2 f.25 дают шесть хороших блюд).

Прости, что болтаю пустяки. Очень люблю Тебя.

Твой Валерий

P.S. В утреннем письме я советовал Тебе взять у Нади 500 р. Лучше возьми 1000, на всякий случай. Разумеется, по приезде я тотчас ей все 1000 р., той же бумагой, возвращу. Твое сообщение о “Скорпіоне” весьма грустно. Мне на письма они не отвечают.

6 окт. 909, Париж

Девочка милая!

Вчера я был в Grand Guignol. Играли пять одноактных пьес. Одна из жизни русских революционеров. На сцене пытают и убивают. Не очень страшно. Другая – из жизни европейцев под тропиками, среди невыносимой жары и свирепствующей чумы. Немного страшно. Три другие – комические, с кроватями, на которых женщины валятся по четыре etc. Смеялся. Народу было не очень много, но были дамы изящные весьма. Между прочим были модные прически, – как я писал Тебе, волосы, как бы спутанные, тесно оплетают всю голову; к этому иногда прибавляется лента вокруг головы.

Забыл написать Тебе, что Ренэ Гиля пригласили в “Аполлон”[8]. Он очень горд.

М.О. не ответил мне на два письма. Завтра пошлю ему третье с требованием ответа. Если ответа не будет мне останется поступить как Бальмонту и объявить о своем уходе из “Весов”. В этом третьем письме я спрошу и о деньгах. В случае отказа “Весов” уплатить мне то, что они мне должны (даже не все!) придется мне ждать денег на обратную дорогу до дому. Но все-

таки надеюсь, что мое решительное письмо подействует, что Лик[9]. ответит и деньги пришлет. На всякий случай возьми у Нади, как я Тебе писал, 1000 р.

Я пишу драму и очень доволен пока тем, что написал. Стихи по прежнему не удаются. Словно какой-то источник во мне иссяк. Нет рифм, нет слов для стихов.

Упрашиваю Тебя – займись чешским языком. Я очень хочу познакомить русских с чешской литературой, особенно с поэзией. Без твоей помощи мне будет это сделать невозможно. И допиши наконец, пресловутый "каталог". В "Кружок"[10] я написал решительное письмо Иванцову. Прошу его сообщить мне все новости.

Сегодня, как я Тебе писал, приезжает Бальмонт. Завтра в 12 ч. завтракаю у него.

Целую Тебя. Очень, очень без Тебя скучаю. Люби меня.

Всегда Твой Валерий

7 окт. 909.Париж

Милая девочка! Сегодня я был у Бальмонта. Он был очень мил, очень ласков, очень рад меня видеть. Мы целовались, смеялись, говорили без конца, читали друг другу стихи, вспоминали прошлое. Одним словом встреча вышла самая удачная. Наверное, он боялся худшего. Ему наговорила обо мне дурное Катерина[11]. Она тоже была здесь и мне очень не понравилась. Ниника[12] изменилась и лучше чем была прошлый год. Елена[13] в России. Бальмонт едет в Англию и потом в Египет.

Сегодня вечером мы опять увидимся с Бальмонтом. Боюсь, что будет пьянство и все обычные последствия сего.

От Тебя два дня не было писем. Ты на меня сердишься? Я Тебя люблю очень-очень-очень. Напишу об этом подробно в следующем письме. Всегда Твой Валерий

8 окт. 909. Париж

Милая девочка! "Кончился пир наш бедою". Бальмонт, конечно, повел меня на Монмартр (вечером). Мы сидели в Bal Tatarin *(бал Татарен)* и смотрели канкан. Бальмонт пил ром и виски, а я ужинал. Из бала мы вышли уже достаточно расстроенные. Т.е. Бальмонт достаточно пьяным. Зашли еще в одно кафе. Бальмонт стал пить ликеры. И совершилось все, что

совершалось столько раз. Пьяный Бальмонт стал говорить мне всякие оскорбительные слова и т.д. и я, наконец решился уйти. Он цеплялся за меня, удерживал силой, умолял и ругался. Вмешались в нашу распрю посторонние. Я вырвался, сел в фиакр и уехал. Грубиян!

Иду сейчас к Бальмонту высказать свое соболезнование Катерине. Но, видимо, ничего доброго между мной и Бальмонтом уж не будет. Жаль – я очень, очень хотел его видеть.

Целую Тебя нежно. Очень скучаю без Тебя. Всегда Твой Валерий.

P.S. Посылаю Тебе “Les Grandes Modes”. Еще раз прошу – озаботься своими туалетами. Зимой мы будем с Тобой в Петербурге, куда меня очень зовут и туалеты весьма пригодятся.

Получил от М.О. “О.А.” *(роман Брюсова «Огненный ангел» – Н.Х.),* но без письма.

9 окт. 909. Париж

Милая, дорогая, любимая! Твои письма печалят меня очень! Как можешь Ты думать, что пишу Тебе “утешительные” письма. Я просто пишу Тебе все, что переживаю, и все, что чувствую. Клянусь Тебе, что я ощущаю нашу разлуку глубоко и мучительно. Тысячу раз предпочел бы я быть с Тобой, чтобы радоваться на все то, на что я здесь радуюсь! Мне недостает Тебя, как воздуха, как воды рыбе. Я привык жить с Тобой, я хочу жить с Тобой, никакая другая жизнь мне не мила. Все это лишь “уклонения”, “извращения”, ”мишура”, а сердцем – с Тобой. Это правда! правда! правда! Милая, милая, милая моя девочка! Как можешь Ты писать, что я приеду “посмотреть” мою комнату. Я вернусь к Тебе, в мою, в нашу жизнь, к Тебе, как к себе! Боже мой! [неразб.].моего “падения”, что все то же что вечер Бальмонта, о чем я писал Тебе вчера. Но для Бальмонта нет иной жизни, для меня она с Тобой, всегда с Тобой. Ибо я люблю Тебя и это лучшая истина, какую я знаю. Люби меня и верь в мою любовь, ибо моя любовь, несмотря ни на что, истинная. Я истинно «Твой» – Валерий

9 окт. 909. Париж

Дорогая моя! Сегодня я опять был у Бальмонта. Он только что вернулся после двух дневных скитаний, во время которых

истратил 200 fr. Был со мной очень мил. Читал мне свои стихи. Сегодня я у них обедаю.

Вчера вечером был у Вальдора. У него было собрание. Все преимущественно художники и художницы. Познакомился с одной художницей-оформисткой, m-lle Laurencin[14]. Она пригласила меня к себе во вторник. Кажется, из этого выйдет некоторое, более прочное знакомство.

Твои письма меня обрадовали. Милая, хорошая, дорогая! Не печалься так на нашу разлуку. Это – последняя в жизни, клянусь. Вернусь к Тебе любящим, нежным, верным, вернусь навсегда. Я очень тоскую без Тебя, с каждым днем все больше – и это не слова. Я пишу Тебе каждый день, и это показывает, что каждый день думаю о Тебе. Иногда пишу письма короткие, но ведь у меня столько дела – вернее, столько беготня. Прости эти короткие письма, но мне радостно писать Тебе часто. Я всегда Твой Валерий.

10 окт. 909. Париж

Вчера вечером опять был у Бальмонта. Он был очень, очень мил. Читал мне свой перевод драмы Словацкого[15]. Он очень изменился. Говорил о себе и своих стихах трезво. Видит и понимает свои недостатки, чего прежде не было никогда. В общем, я все же счастлив, что вновь обрел [его]. Думаю бывать у него очень часто. Катерина и другие дамы, окружающие Бальмонта, по прежнему несносны. Обед, каким они меня кормили, был таков, что отказался бы от него последний ouvrier *(рабочий)*: суп, ветчина и сыр, et c'est tout. – C'est maigre *(и все. убого)*, как говорят в водевилях.

Сегодня иду на conférence J.Romain[16]. Он мне прислал почетный билет.

Получила ли Ты мои письма со вложениями вырезок из Matin о модах? Я вспомнил там, что иногда такие письма в России конфискуются, из боязни, чтобы не пересылались неизданные статьи. Я послал Тебе три таких письма с вырезками. Кроме того, я послал Тебе Le miroir des modes, Femina, Les derniéres modes и шлю каталог Printemps.

Подумываю об обратном пути. Жду ответа от Верхарна и Ликиардопуло, чтобы точно назначить день. Очень, очень хочу

увидеть Тебя. Хочу верить, что Ты встретишь меня любя. Ибо я люблю Тебя очень и стремлюсь к Тебе очень. Всегда Твой Валерий

11 окт. 909.Париж

Вчерашняя лекция Ж.Ромэна ничем не отличалась от всех conférences, какие мы с Тобой слышали в прошлом году. Происходила она в той же зале. Народу было так же мало. Многие во время чтения выходили. Потом читали стихи – так же плохо, как в прошлом году, с обычными французскими завываниями. Исключение составила лишь m-lle Blanche (супруга Дюамеля)[17], которая читала очень хорошо.Видел многих прошлогодних знакомых, но не было ни Люси Савицкой[18], ни Минских[19].

После лекции пошли всем «аббатством» в кафэ, и было очень скучно. Все же Р.Гиль на голову умнее всей этой зеленой молодежи, среди которой все – des arrivistes *(карьеристы)*.

Сегодня хочу поехать смотреть летающих людей. Но это довольно далеко за Парижем.

Я писал Тебе, что собираюсь вернуться скоро. Жду ответа от М.О. и Верхарна. Верхарн хотел быть в Париже в конце октября н[ового] ст[иля], но я думаю, что лучше не ждать его, а поехать к нему в Roisin.

Сегодня написал сонет к Бальмонту. Пришлю его на днях.

Послала ли Ты мне «Лириков»[20] (экз.5-6). Еще не получил.

Обнимаю Тебя. Люблю Тебя нежно и очень скучаю без Тебя. Твой Валерий

12 окт. 909. Париж

Милая девочка! Хотел было я вчера ехать смотреть авиаторов, но оказалось, что это не так-то легко. Аэропорт находится у станции Juvisy – под Парижем. Ехать надо по железной дороге. Но желающих ехать в сто раз больше, чем мест в поездах. В воскресенье по этому поводу происходили сильнейшие скандалы. В поезда рвалось 150.000 человек. Где-то разбили станцию. Выбили стекла вагонов etc. Вчера скандалов уже не было, но и мест тоже не было.

Так как день у меня был все же свободный, вместо Port-Aviation я поехал в Версаль, где не был 6 лет. Бродил по садам

Версаля и Трианона и вспоминал как мы были там с Тобой. Сады очень хороши. Дворцы, по поводу понедельника, были закрыты.

Вечером опять был у Бальмонта – уже не помню который раз. Он очень был трезв и очень мил. Но говорил преимущественно об издателях, гонорарах и всяких делах материальных. Очень всем этим интересовался. Читал опять много своих стихов – не хуже не лучше, чем писал прежде, но много лучше, чем стихи печальной памяти "Жар-птицы". Все же я очень рад встрече с Бальмонтом.

С каждым днем все живее ощущаю разлуку с Тобой. Повторяю мою клятву: это последняя разлука в нашей жизни.

Навсегда Твой Валерий

Целую Тебя нежно. Увидимся скоро.

12 окт. 909. Париж. Вечер.

Письма твои меня отчаивают, девочка! Если бы Ты знала состояние моей души здесь, Ты их не писала бы. Но всего не расскажешь в письме. Я честно клянусь Тебе, что больше мы с Тобой не расстанемся никогда. И неужели Ты забыла все наше путешествие: Ригу, Прагу, Мюнхен, Дрезденскую мадонну, восхождение на Югеррау, ледники! Как мы любили друг друга! Я Тебя люблю той же любовью – люблю и буду любить всегда! Ах, если б Ты умела любить так же, как я Тебя люблю, непобедимо, неумолимо, сквозь все!

Что Ты прочла Бронины письма – не беда.Только ей не говори об этом. Что до "других" писем, валяющихся в том же ящике, то это все старые и вовсе неинтересные. Преимущественно жалобы на то, что я люблю Тебя. Но лучше, если Ты их читать не будешь.

О моей жизни в Париже обещаю Тебе рассказать все как только приеду. В письмах это трудно.

Не сдавайся, работай, изучай чешский язык, жди меня – и жди навсегда.

Послала ли Ты мне Лириков? Экземп.5? Если нет, пошли немедля. Мне очень их нужно. Я о том писал, да видно письмо затерялось. Вообще я пишу Тебе каждый день или чаще. Твой В.

13 окт. 909. Париж

Милая девочка! Это одно из последних писем, на которые мне придется получить от Тебя ответ, так как в 20-х числах я выеду непременно. Поэтому ответь мне, пожалуйста, если еще не отвечала раньше, в одном из писем, которые сейчас в пути:

1) Надо ли искать маме книгу рукоделий, какую и где?

2) Не привезти ли Тебе чего либо такого, что я не могу предугадать, из Парижа, Брюсселя или Берлина?

Далее:

3) Существует ли Телегина Эстетика и была ли Ты у Трояновского?

4) Послала ли Ты те книги, которые я перечислил?

5) Послала ли мне 4-5 экз. “Лириков”?

6) Была ли Ты в “Кружке” и не умер ли С.А. Иванцов, который мне не отвечает? (Если не была, теперь итти уже не стоит).

Очень прошу ответь на все эти вопросы по пунктам.

Точно о дате своего приезда сообщу, когда получу ответы М.О. и Верхарна. Оба еще молчат.

Вчера я был у m-lle Laurencin. Она показывала мне много своих работ (картин, офортов). Потом с нею мы были у Guillaume Apollinaire, ее возлюбленного (повидимому), небезызвестного здесь писателя. У него великолепная библиотека, много редких и роскошных изданий. В настоящее время он издает ряд стихов, посвященных эротическим писателям прошлого, – маркизу де Саду, Нерсиа, Мирабо, Аретину и др. Вообще человек он весьма культурный, и я провел у него время очень “приятно”. Опоздал даже обедать, и его, понятно, обрек остаться без обеда.

Был затем в синематографе и смотрел полеты авиаторов. Увижу ли их в действительности – не знаю. Попытаюсь завтра.

Обнимаю Тебя нежно. Надеюсь скоро Тебя увидеть. Жду с любопытством увидеть преобразованную тобою квартиру.

Люби меня как я Тебя люблю

Твой всегда Валерий

Пишу на уцелевшем листике твоей бумаги.

13 окт. 909.Париж

Утром послал Тебе письмо со вложением мод. Сейчас получил два твоих письма, милых, хороших. Люби меня, девочка. Ты все меня просишь написать, что я – “один”. Конечно, я один, как же

Ты этого не знаешь. Один, с Тобой. Если были какие встречи в Париже (о которых я Тебе все расскажу), то это, как и всегда, что-то мимолетное, темные пятна на нашей любви, которой я отдал всю жизнь. Так знай, так верь.

Отвечаю на некоторые пункты твоего письма. “Тимон Афинский” вещь Шекспира довольно слабая. Хороши лишь отдельные сцены. Письма ко мне Брони – не важны; ей хотелось кому либо исповедаться, а кроме меня было некому. Видишь, что наши с ней отношения самые невинные. Здесь не холодно, даже порой жарко. Не нужно теплого пальто, но я всюду, даже почти хожу вовсе без пальто. Займись своими туалетами непременно: я послал Тебе много данных.Femina N° от 15 окт. вышлю через два дня.

Очень, очень жду нашей встречи. Всегда Твой В.

Seulement pour te dire que je suis tout à toi. Crois-moi, attends-moi, aime-moi. A bientôt. Valère.

Paris

Только чтобы сказать тебе что я весь твой. Верь мне, жди меня, люби меня. До скорого. Валер.

14 окт. 909. Париж

Милая девочка! Вчера вечером по совету Бальмонтов, я был в Folie Bergère. Действительно, балет поразителен. Красочное впечатление – единственное, и танцуют очень хорошо. Еще была интересная пантомима в “садовских” тонах и много разных “номеров”, все “первый сорт”, которые в Москву попадут лишь года через три. Туалеты дам в зале (кокоток, конечно) были исступленно-шикарные. Кстати: опять все в <u>больших</u> шляпах. Маленькие шляпы носили лишь ранней осенью и теперь бросают. Удивительно быстро меняется мода в Париже!

Была вчера в Париже громадная манифестация по поводу казни Феррера[21]. Стреляли, убили кого-то, строили баррикады, сожгли несколько вагонов, автобусов. Я ничего этого не видел, сидя в театре.

К авиаторам не выбрался и сегодня. Пожалуй, их и не увижу: далеко и не легко добраться.

Готовлюсь к обратному пути в Россию. Надо еще кое-кого повидать, и на прощание пригласить в какое-либо кафэ новых

знакомых и старых аббэистов. Хотел бы еще повидать Людмилу, которая приходила недавно, но не знаю – где.

Работа идет довольно плохо: слишком много в Париже музеев и увеселений!

Получаешь ли Ты все мои письма? Пишу каждый день, а иногда два раза в день. Сообщаю Тебе, как мы прожили весь свой день, час за часом. Сейчас иду покупать разные книги, на левый берег; вечером хочу быть снова у Бальмонта.

Соскучился по Тебе безмерно.Мечтаю о нашей встрече, как о счастии несказанном. Ах, встреть меня хорошо.

Всегда, всегда Твой Валерий

15 oct. 909. Paris

Ma petite Jeanne. Hier soir j'étais encore une fois chez Balmont. Il était un peu sous l'influence d'alcohol, mais spiritual et interessant. Ce soir nous allons ensemble chez René Ghil, si Balmont est dans un étât convenable. Pour samedi est proposé une visite chez L. Boaillé, et pour dimanche une reunion chez Balmont, où je rencontrerai mon ennemi Misky et Ludmille. Toutes ces rencontres sont un peu précipitées à cause du prochain départ de Balmont. Il part la semaine prochaine à Londres. Il est vrai qu'il reviendra à Paris avant son départ pour Egypte, mais il est probable que moi vers ce temps je ne serai plus ici.

Notre fameux Lyciandropoulos ne me répons pas. J'attendrai sa réponse jusqu'à 20 octobre. Après cette date dans quelques jours je compte partir pour Russie.

Ainsi nous nous reverrons bientôt – ce qui me rend vraiment heureux. Je suis fatigué de la vie errante et solitaire, fatigué, peut-être, pour toujours. Le reste de ma vie, est-il long ou bref, je veux passer près de toi, tout tranquillement, puisque je t'aime et cet amour n'aura pas de fin. Je t'embrasse. Valère

(*Перевод*)

15 окт. 909. Париж

Моя маленькая Жанна. Вчера вечером еще раз был у Бальмонта. Он был слегка под влиянием алкоголя, но остроумен и интересен. Сегодня вечером мы вместе идем к Рене Гилю, если Бальмонт будет в соответствующем состоянии. На субботу предложен визит к Буайе, а на воскресенье собрание у Бальмонта,

где встречу своего врага Минского и Людмилу Все эти встречи немного поспешные из-за скорого отъезда Бальмонта. Он на следующей неделе едет в Лондон. Правда он вернется в Париж до своего отъезда в Египет, но возможно, что меня уже к этому времени н будет здесь.

Наш пресловутый Ликиандропулос не отвечает мне. Я подожду его ответа до 20 октября. Через несколько дней после этой даты я рассчитываю уехать в Россию.

Итак мы скоро увидимся – что делает меня действительно счастливым. Я устал от бродячей и одинокой жизни, устал, наверное, навсегда. Остаток моей жизни, долгий или краткий, я хочу провести около тебя, очень спокойно, потому что люблю тебя и эта любовь будет бесконечна. Целую тебя. Валер.

16 окт. 909.Париж

Девочка моя дорогая! Утром вчера я был (к стыду своему, в первый раз в этом году) в Люксембургском музее. По обыкновению, многое изменено. В зале Les étrangers *(иностранцы)* выставлены английские художники, Walts[22] (та картина, что воспроизведена у <…>:Venus et Mort *(Венера и Смерть)*, Burne Jonce[23] и др. Был очень рад видеть оригиналы прерафаэлитов.

Вечером с Бальмонтом был у Гиля. Было очень скучно. M-me весьма благодарила Тебя за подарок. Гиль завывал. Шарпантье читал плохие стихи. Да, кстати: их кошка, Кузино, – умерла и Гиль написал Pantoun[24] на ее смерть. После Гиля бродили с Бальмонтом до 3 часов по кафэ. Однако, он этот раз не напился. Рассказывал мне о своем прыжке в окно, о Елене, о новой (конечно) своей любви etc. Я проводил его до дому и нанял извозчика, ибо Париж ночью (кроме Монмартра) – мертв.

Посылаю Тебе Femina. Озаботься своим туалетом, непременно.

Получил деньги от С.А. Жду письма от Верх[арна]. Теперь мой отъезд – дело нескольких дней. Провожу Бальмонта в Англию и поеду домой.

Скоро свидимся. Напиши еще в ответ не три строки: может, получу. Всегда Твой В.

16 окт. 909. Париж. Вечер.

Девочка милая! Я получил твое письмо где Ты говоришь, в ответ на мои первые сообщения о Бальмонте, что я моей жизни не изменил. Нет, это не так. Теперь все возможности мною испробованы; все дороги испытаны. Этот месяц в Париже уяснил мне многое. Совершенно твердо, совершенно определенно решился я изменить всю свою жизнь по возвращении в Москву. И я изменю ее именно в том смысле, как Ты того хотела. Начиная с этого октября начнется новая наша жизнь. Говорю это очень серьезно и очень твердо.

О своем отъезде могу сообщить следующее. Сегодня, 16 го, в субботу, мы с Бальмонтом у Буайэ[25]. 17 го я у Бальмонта: он читает свою драму, у него "вечер". 18 я обедаю у Бальмонта. 19-го провожаю Бальмонта в Англию. 20 у меня Гиль. 22 я обедаю у Гиля. Надо еще попрощаться с разными друзьями, на это назначены дни 21 и 23. Итак, думаю, что я выеду из Парижа (в Бельгию) – 24-го, кажется, в воскресенье. Но изменение может произойти в ту или иную сторону не больше как на день или два.

Итак, скоро будем вместе. Обнимаю Тебя. Очень люблю Тебя. Всегда Твой Валерий

17 окт. 909.Париж

Проспал до вечера, милая моя девочка, после вчерашних скитаний с Бальмонтом. В душе и в желудке скверно. Нет, не создан я для таких приключений! – Впрочем, раньше, чем в кабаках, были мы с Бальмонтом у професс. Буайэ и это было очень приятно. Буайэ – культурный, просвещенный человек, знаток русской литературы; он говорит по-русски не хуже m-r Иронделя, но мы говорили по-французски. Вышли от него в 11 и тут-то начались все обычные бальмонтизмы. Не хочется их пересказывать.

Сегодня добрался к Бальмонтам узнать – вернулся ли он. Еще не возвращался. Катерина увела Нинику, дабы она не видела брата в таком виде. Очевидно сегодняшнего чтения у Б. не будет.

Получил письмо от Верхарна. Он путешествует по Бельгии. Видеть его можно только 23 в Льеже. Письмо не очень меня зовет. Не знаю, поеду ли к нему. Если поеду, то выеду из Парижа

22 (в пятницу) вечером. Если нет, выеду 25 (в понедельник). Надо бы еще попрощаться с друзьями, с Бальмонтом и др.

Итак, скоро буду у Тебя. Обнимаю Тебя. Твой Валерий.

17 octobre 1909. 5 heures du matin

Nous avons passé toute la nuit avec Balmont. Il s'est grisé comme d'habitude. Nous avons été aux Caveaux des Innocents et dans autres endroits assez misérables. Enfin j'ai le quitté quelque part et je reviens à la maison. Non! Non! C'est pour toujours que je quitte toutes les folies! Je souhaite la vie calme et laborieuse. Je t'aime. Je suis à toi. Ton Valère.

P.S. Я не приеду к 10 ст[арого] ст[иля] на празднование десятилетия Кружка, во-первых, потому что это лишило бы меня встречи в Верхарном, во-вторых потому, что не считаю себя в праве председательствовать на этом праздновании. Большую половину своей жизни Кружок провел без меня, – пусть же председательствуют на празднике те, кто все десять лет участвовали в его жизни. Ограничусь присылкой телеграммы. – Как уже писал Тебе, С.А выслал мне гонорар, который я спрашивал, т.е. мне не надо будет высылать денег: достанет с избытком на обратный путь. Передай непременно мои приветы маме и др. Прости, что не "поздравил" с днем нашей свадьбы: знаешь, как я плохо "помню" все такие даты. Всегда Твой Валерий

(*Перевод*)

17 окт. 1909.

Мы провели всю ночь с Бальмонтом. Он напился как обычно. Мы были в Подвале Невинных и других местах столь же убогих. Наконец я его где-то оставил и вовратился домой. Нет! Нет! Я навсегда отказываюсь от всех безумств! Я хочу спокойной и трудолюбивой жизни. Я люблю тебя. Я твой. Твой Валер.

18 окт. 909.Париж

Милая девочка!

Днем вчера был с M-lle Laurencin на conférence в Salon d'Automne. Было скучно. После прошли с ней по Champs Elysés. Мог бы завести с ней роман, да не хочется. Вечером зашел к Бальмонту, но его еще не было. Пошел на avenue Wagram, на

народный бал. Смотрел как танцуют кухарки и мелкие лавочники.

Сегодня посетил Бодлера, т.е. его могилу на кадбище Монпарнас. Затем был у [оторвано] познакомился с M-r Voirol, вчерашний [оторвано] шведом по рождению. Приятный, но не блестящий человек. Вальдор со мной [оторвано] и присылает мне бесплатные билеты в Сенат. (он – секретарь каких-то комиссий в Сенате).

Вечером опять пойду к Бальмонту – узнать, поехал ли он в Англию! Во всяком случае я останусь в Париже до его приезда.

Ликиардопуло прислал мне извинительное письмо.

Посылаю Тебе приглашение в Кружок на 10, к-ое доставили мне сюда. Если хочешь, пойди, но не передавай его никому.

До скорой встречи. Счастлив очень, что увидимся скоро. Люблю Тебя. Всегда Твой Валерий

18 окт. 909.Париж

Милая моя девочка! Очень уж Ты мне мало пишешь. Часто слышишь ответ на почте: rien *(ничего)*. Это грустно! Я пишу Тебе буквально каждый день, и часто пишу письма очень хорошие – от всей души. Ну, что делать. Встретимся, может быть, будешь Ты [неразб.]

Я окончательно решил к Верхарну ехать. Поэтому выезжаю из Парижа 23 утром. В Бельгии буду 23 и 24; 25 ночую в Кенте; 26 – в Берлине, 27 в Варшаве; 28 или 29 буду уже в Москве. Все числа по нов. ст. Ты это письмо получишь 22-23, так что после него мы встретимся менее чем через неделю.

Вчера вечером был у Бальмонта. Он уже дома, смирен, тих. Катерина, по обыкновению отвратительна. Сейчас иду к Бальмонту прощаться – он уезжает завтра утром в Англию.

Забыл Тебе рассказать, как присутствовал здесь при громадной манифестации в честь Феррера, дня три назад.

Сегодня получил письмо от С.А.Полякова.

Ты меня не любишь, я это очень чувствую. Я же люблю Тебя больше, чем когда-либо в жизни. Я совсем, совсем Твой Валерий

P.S. Попроси Сашу на предпринимать работ по осушке двора до моего приезда. Ведь по получении этого письма я буду уже или в Монсе или в Берлине. Мы бы обсудили это дело вместе. Во

всяком случае, скажи ему, что я никак не хочу осушать все наше владение теперь. Совсем не время предпринимать такие дела. И он без моего согласия такого предприятия начинать не должен бы. Рассчитываю быть в Москве между 29 окт. И 2 ноября нов[ого].ст[иля]. Всегда Твой Валерий

20 окт. 909. Париж. (Вчерашнее письмо было ошибочно помечено “18 окт.” вместо “19 окт.”

Милая девочка! Вчера я прощался с Бальмонтом. Обедал у него и сидел у него до поздней ночи. Было очень скучно. Бальмонт и Катерина все время говорили со мной о делах, показывали мне счета и расчеты, жаловались на “Скорпион” etc. Катерина отвратительна.

Чтобы отдышаться от всего этого, поехал на Монмартр. Смотрел в Chat noir *(Ша Нуар – кабаре в Париже)* (ибо уже поздно было идти в место лучшее) – песни: все же мило. Но пели там очень плохо.

Выезжаю после-после завтра, в субботу утром. Буду ехать медленно, дабы не уставать и дабы досмотреть то, что еще не видел в Брюсселе, Кенте и др. местах. Ибо вряд ли скоро попаду сюда снова. Если куда поедем с Тобой, то только в Лондон, куда Тебе так хочется.

Два дня от Тебя нет писем! Это жестоко. Неужели все мои последние письма не убедили Тебя, что я Тебя люблю, люблю, люблю! Напиши мне теперь Berlin P.R *(до востребования)*, т.к. я не знаю, где буду в Бельгии. Верхарн честно завтра известит меня телеграммой, где я его встречу: в Брюсселе или Льеже. Напиши открытку и Bruxelles P.R., но не знаю, получу ли. Обнимаю Тебя нежно Твой Валерий

21 окт. 909. Париж. Поздно.

Сегодня, милая девочка, весь день я провел в Juvisy, на Port Aviation. Видел, наконец летающих людей – Voisin, Lambert[26] и др. Сказать правду, действительность не многим отличается от синематографа. Но в общем образ летящего аэроплана очень красив, изящен, строг. Народу на аэродроме было еще тысяч 70, но место очень большое и было свободно.

Бальмонта поэтому не видел. Он, впрочем, сегодня уехал.

Я уезжаю послезавтра. Верхарн переменил свое решение и известил меня письмом, что он остается у себя в Roisin. Мне это гораздо приятнее. Очень хорошо увидеть его вновь в привычной ему обстановке, у него дома. Пробуду у него, конечно, ночь (воскресенья).

О дне моего приезда в Москву писал Тебе несклько раз: 29 или 30 или 31 октября н.ст., смотря по тому, задержусь ли я, соблазнит ли что либо в немецких городах.

Еду к Тебе хорошим, хорошим, таким, каким Ты меня всегда хотела видеть. Надеюсь, что таким останусь на всю жизнь. Хочу любить Тебя нежно, тихо, верю, хочу отказаться ото всего, что может нашу жизнь тревожить и Тебя печалить. Пора. Пусть начнется вторая, покойная, безбурная половина нашей и моей жизни. Целую Тебя. Всегда Твой Валерий

22 окт. 909.Париж

Милая, милая девочка! Получил сегодня сразу три твоих письма и "Лириков". Где-то все это задержалось на почте. Это уже последние вести от Тебя в Париже и мне дорого, что они – хорошие, добрые, милые. Люби меня и я Тебя любить буду!

Все твои поручения исполню.

Во вчерашнем моем письме, делясь.своими впечатлениями в Port Aviation, я забыл Тебе написать, что накануне, 20-го, я угощал обедом Вальдора и кое-кого из аббэистов, в Grande Taverne, а потом был с ними в каком-то кабарэ. В этот же день был у меня Буайэ и Гиль. Под конец дня, весь посвященный французской речи, я стал забывать самые простые слова. Впрочем, я очень, очень усовершенствовался в языке: Ты увидишь. Только период с Бальмонтом вернул меня временно к русской речи. (Кстати, Бальмонт довольно-таки плохо говорит по фр.)

Сегодня у меня прошальный обед у Гилей.

Завтра покидаю Париж. Буду в Москве 30 или 31. Телеграфирую из Берлина. Напишу из Брюсселя.

Пиши мне Berlin P.R.

Люблю Тебя очень. Уверен, что больше мы не расстанемся никогда.Еду не "мириться", как Ты пишешь, но предаться Тебе.

Хочу быть твоим, в лучшем, в твоем смысле слова. Целую. Твой Валерий

23 окт. 909. Париж

Сегодня уезжаю, милая девочка, в 2 ч. дня. Буду в Брюсселе в 7. Напишу оттуда. В воскресенье рано утром еду к Верхарну (оставив вещи в Брюсселе, ибо у Верхарна нет места). Письма от меня завтра не жди: будет некогда писать.

Вчерашний обед прошел очень пристойно. Я говорил по французски лучше, чем когда-либо. Гиль и M-me Гиль были милы без конца. Они все же одни из редких в Париже людей.

Очень тороплюсь. Надо еще купить кое-что, м[ежду]. пр[очим]. зонтик, надо уложиться (увы! это должен делать я сам), расплатиться, попасть на вокзал. Прости почерк.

Обнимаю Тебя нежно. Париж кончился и тут же с ним кончился утлый период моей жизни. И в нашей общей с Тобой жизни кончилась ее первая половина. Начинается нечто новое для меня, для нас, для Тебя. Твой Валерий

23 окт. 909.Париж

Сегодня утром, милая девочка, я написал Тебе очень странное письмо. Торопился на поезд. Но в конце концов опоздал. Еду с поездом в 6 ч. 20. В Брюсселе буду в 11. ½ ночи. Завтра, в воскресенье, весь день проведу у Верхарна. Понедельник останусь в Брюсселе. Во вторник, м.б., поеду в Anvers – хочется сравняться с Тобой.

Как я уже несколько раз писал Тебе, в Москве буду 30 или 31. Из Брюсселя напишу еще, а после писать не буду: письма пришли бы после меня. Пошлю честно телеграмму из Берлина.

Деньги у меня еще есть, ибо я жил здесь очень экономно, и все твои поручения я исполню.

Надеюсь встретить Тебя веселой, а главное – любящей меня. Тяжело возвращаться к Тебе, когда Ты меня забываешь, смотришь на меня зло, не хочешь меня знать. Повторяю: возвращаюсь к Тебе совсем твоим, чтобы быть твоим всегда.

Извинись перед мамой и другими, что не писал им из Парижа. Когда была свободная минутка, я писал Тебе.

Обнимаю Тебя. Всегда Твой Валерий

23 octobre. 909.Bruxelles

Et voici que je suis à Bruxelles, ma petite Jeanne. Il est 11 ½ et même plus. C'est à peine que j'ai trouvé cette carte pour te dire mon petit bonjours ou bien ma petite bonne nuit. A demain. A Bruxelles rien est change. J'ai voulu m'installer à l'Empire Hôtel, mais je l'ai trouvé fermé – la même histoire qu'à l'année passée. Je suis à l'Hôtel Anspach – pas cher et bon. Tout à toi Valère

(*Перевод*)

23 октября 909. Брюссель

И вот я в Брюсселе, моя маленькая Жанна. Половина одиннадцатого и даже больше. Я с трудом нашел эту открытку чтобы сказать тебе мое маленькое доброе утро или мое маленькое спокойной ночи. До завтра. В Брюсселе ничего не меняется. Я хотел остановиться в Ампир Отель, но нашел его закрытым – та же история как в прошлом году. Я в Отеле Анспах – недорого и хорошо. Весь твой. Валер.

24 окт. 909.Bruxelles

И опять пишу Тебе карандашом. Конечно, проспал и едва поспел на вокзал. Поезд сейчас отходит. Напишу с дороги, из Дура (Dour). Завтра письма не жди. У Верхарна негде будет писать. После завтра пришлю последнее письмо. Потом вскоре приеду. Обнимаю Тебя. Всегда Твой Валерий

24 окт. 909. В поезде между Брюсселем и Монсом.

Еду Бельгией – знакомым путем. Это – Бельгия Верхарна: кустарники, изглоданные бурей, перекрестки без дорог, где ветер рвется на куски, маленькие, испуганные домики селений, охраняемые местной колоколенкой… Тихо, хмуро, бедно… Сегодня воскресенье. В следующее воскресенье я уже буду в Москве или около нее, в Минске, в Смоленске. Будет мне блуждать и по Европе и по жизни. Хочу мирно и тихо сидеть дома, работать, думать, как Верхарн. Да будет так. Ainsi soit-il *(да будет так)*.

Твой В.

24 octobre 909.Mons

Завтракал в Монсе в кафэ, фотографию которого Тебе посылаю. Погода прояснилась. Синее небо. Поезда плохо согласованы и к Верхарну попаду лишь в 4 ч. Я послал из

Брюсселя кое-какие книги бандеролью, хотя я, кажется, ничего не покупал. О часе приезда, конечно, телеграфирую. Приезжай встретить – хорошей. Жду Тебя очень. Tout à toi *(весь твой)* Valère

25 окт. 909.Door, Soir

Вот я уже еду от Верхарна, у которого провел половину воскресенья, ночь и первую половину понедельника. В. и M-me B были любезны чрезвычайно. Очень радовались на Твой подарок. Как и в прошлом году – время, проведенное у Верхарна, лучшие часы моего путешествия. Обнимаю Тебя. Твой В.

P.S. Послано из Брюсселя

Bruxelles, le 25 octobre 1909

Милая девочка!

Только что приехал от Верхарна, весь промокнул, потому что идет "непролазный" дождь, а мне надо было три раза changer les voitures *(менять транспорт)*.Засел в автоматическом ресторане и греюсь. Я уже писал Тебе, что у Верхарна/ов провел время как лучше нельзя. Были они внимательны и любезны до крайности. Верхарн читал мне много своих стихов, рассказывал мне о своей жизни… В 9 ½ ч. веч. начал, видимо, дремать. Я спросил, в котором часу он привык ложиться спать, он мне ответил, что в 8-8 ½ ч. Я попрощался. Мне опять отвели знакомую комнатку наверху, полную старыми журналами. В окно был виден лес. Мне предложили на ночь рубашку Верхарна (но со мной была моя). Ночью меня мучили кошмары, как и подобает в доме автора "Campagnes hallucinées" *(«Галлюцинируемые селения», сборник стихов Верхарна)*. Я встал в 7 и в 7 ¼ был уже внизу. Верхарн уже напился кофе и сразу принялся читать мне "L'or", поэму, которую он мне предложил для "la Balance" *(«Весы»)*. Я, конечно, взял, хотя никакой "Балансы" уже не существует. Не знаю куда его (le poème) приспособлю. В 9 ч. я распрощался. Верхарн пошел меня провожать под проливным дождем. Мы говорили о грядущих "Соединенных Штатах Европы" и о мире всего мира. Верхарн уверял меня, что он поэт – народный, и тут же со вздохом признался признавался, что в Бельгии народ не понимает по-французски, но говорит по- валлонски. Я сел в вагон. – Au revoir! – J'espère vous revoir à Moscou! – Bon voyage! – Mes

compliments à Madame! *(До свидания! – Надеюсь вас увидеть в Москве! – Доброго пути! Наилучшие пожелания супруге!)* – Поезд тронулся. Кустарники, ветер…

Забыл Тебе рассказать, что ради Верхарна я едва не сломал себе шею. Верхарн живет в Angrean. Я это забыл, т.к. пишу ему письма всегда в Roisin, где почтовая станция. Билет я взял до Roisin и мирно сидел в вагоне. Вдруг какая-то станция. Я сижу и мечтаю. Смотрю в окно. Что-то похожее на страну Верхарна. Смотрю в другое окно. Сам Верхарн безнадежно уходит со станции. Я бегу на платформу и кричу. Верхарн оборачивается. Поезд идет. Я пытаюсь отворить дверцу платформы. Дверца заперта. Поезд идет уже полным ходом. Я бросаюсь на другую сторону. Кто-то кричит: Ne sautez pas! *(Не прыгайте!)* Но я уже прыгаю, падаю куда-то в бездну и чудом остаюсь цел. Верхарн бежит мне на помощь с упреками. Но “все хорошо, что кончается хорошо”.

Кончу на этом и мое письмо. “Все хорошо, что кончается хорошо”. Да будет это присказкой к моему путешествию. Оно кончается. Завтра проведу в Брюсселе. Послезавтра выеду в Москву. Буду с Тобой, возможно, только в понедельник.

До скорой встречи, моя девочка, моя милая, моя дорогая! Обнимаю Тебя нежно. Всегда Твой Валерий

Прости почерк: промерз, иззяб, и рука дрожит.

Без даты.909. Брюссель.

<…> Я не купил Тебе платков, (оторвано) Ведь я ничего в платках <…> (оторвано)и меня обманут. Купил я Тебе (оторвано) “грудь” из кружева “брюссельского”. (оторвано) ней меня обманули, но я взял то именно, что стояло на выставке. К сожалению, денег у меня осталось уже в обрез и я мог купить вещь лишь “не дорогую”. Маме книгу искал вчера весь день – не нашел. Поищу еще сегодня. А Бодлера Oeuvres *(сочинения)* я тоже не куплю: это проще купить в Москве, чем везти с собой семь томов.

Мы увидимся очень очень скоро после того, как Ты прочтешь эти строки. Встреть же меня радостно и приветливо. Я приношу Тебе душу совсем обновленную. Как это ни странно, – но мое полуторамесячное скитание дало мне очень много. Мне его

недоставало давно. Я многое понял, многое решил. Знаю, что Тебе было горько без меня, но и для Тебя хорошо, что это дни были. Верь мне.

Обнимаю Тебя крепко, Твой В.

P.S. Не пишу о Брюсселе, моей жизни здесь, моей болезни (простудился, промокнув по пути от Верхарна), ибо вскоре все расскажу сам.

Без даты. 909. Bruxelles

[оторвано] ma petite Jeanne! C'est la dernière lettre [оторвано]. Dans une demi-heure je serai au chemin [оторвано]. Il est bien temps [… – expression fausse].

[оторвано], vive Asie! Vraiment, je serai content à revoir Moscou et ses rues. Et, encore, je suis si fatigué d'être sans toi. Cela, ce ne répètera jamais dans ma vie, je le jure. J'ai trouvé enfin le livre sur les dentelles pour maman. J'ai acheté aussi une petite boite des cigares pour М.О. et pour Ник.Павл.[27], un petit Manneken-piss. A Berlin j'arriverai samedi matin et je te télégrafierai mon itinéraire suivant. A bientôt. Je t'embrasse. Tout à toi Valère

(*Перевод*)

Без даты. 909. Брюссель.

Моя маленькая Жанна! Это последнее письмо... Через полчаса я буду в пути… Настало время (… неправильное выражение).

… да здравствует Азия ! Правда, я буду рад снова увидеть Москву и ее улицы. И, еще, я так устал быть без тебя. Это никогда не повторится в моей жизни, я клянусь. Я наконец нашел книгу о кружевах для мамы. Купил также маленькую коробку сигар для М.О. и для Ник. Павл., маленького писающего мальчика. В Берлин доберусь в субботу утром и телеграфирую тебе о дальнейшем маршруте. До скорого. Целую тебя. Весь твой Валер

---

[1] Гиль Рене (Рене-Франсуа Гильбер) французский поэт. Брюсова интересовала созданная Гилем теория «научной поэзии».

[2] Вильдрак, Шарль (Шарль Мессаже), французский поэт, эссеист, драматург, вместе с Ж.Дюамелем основавший литературную группу «Аббатство».
[3] Аркос Рене, французский поэт и романист, член «Аббатства».
[4] Шарпантье Франсуа-Эманюэль, французский поэт и романист, член «Аббатства».
[5] Гран Гиньоль, театр в IX квартале Парижа.
[6] Пти Палас, дворец на Елисейских полях, построенный для Всемирной выставки 1900 года.
[7]Эсмер-Вальдор псевдоним Александра Мерсеро, французского писателя из поэтической группы «Аббатство».
[8] «Аполлон» – последний модернистский журнал Серебряного века, издавался в Петербурге критиком и поэтом С.Маковским вместе с Н.Гумилевым. Издавался до 1918 года.
[9] Ликиардопуло Михаил Фёдорович (наст. фамилия Попандопуло, литературный псевдоним М.Ричардс) – российский журналист, переводчик, критик, драматург, секретарь редакции журнала «Весы», секретарь Московского художественного театра.
[10] «Кружок московских символистов «Аргонавты». Во главе его стояли А.Белый и Эллис (1903-1910)
[11] Екатерина Алексеевна Андреева, супруга Бальмонта
[12] Нина Константиновна Бальмонт, по мужу – Бруни, дочь поэта
[13] Елена Константиновна Цветковская-Бальмонт, третья супруга (с 1916 г.) поэта.
[14] Лорансен Мари (1883-1956) французская художница и гравер.
[15] Бальмонт перевел и издал в 1911 году три драмы польского поэта Юлиуша Словацкого (Juliusz Słowacki): Балладина, Лилля Венеда и Геллион-Эолион.
[16] Ромен Жюль, псевдоним французского писателя Луи Фаригуля, был близок с поэтами группы «Аббатство».
[17]Дюамель Жорж (1884-1966) французский поэт, прозаик, врач.
[18] Люси Савицкая – знакомая Бальмонта. В годы эмиграции Бальмонт часто навещал её в Париже.
[19] Минский – псевдоним Николая Максимовича Виленкина, поэта.
[20] Сборник «Французские лирики XIX века», составленный и изданный Брюсовым.
[21] Феррер Франсиско, испанский педагог-либерал, основатель «Современной школы», эмигрировал во Францию.

[22] По видимому, имеется в виду английский художник и скульптор викторианской эпохи Джордж Фредерик Уотс, примыкавший к символистскому течению.
[23] Сэр Эдуард Берн-Джонс, английский художник-прерафаелит.
[24] Пантум (или пантун) поэтическая стихотворная форма.
[25] Буайе Поль, французский ученый-русист, в 1906 году посетил Л.Н.Толстого в Ясной Поляне.
[26] Братья Вуазены – Шарль и Габриэль инженеры-планеристы.
[27] Рябушинский Николай Павлович – редактор-издатель журнала «Золотое руно».

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2010 ГОДА

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии		3
Золян С.Т. (Ереван)	Вступительное слово на открытии XIV Брюсовских чтений	5

I. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В.Я.БРЮСОВА

Штайн К.Э. (Ставрополь)	Футуризм в метапоэтической рефлексии В.Я.Брюсова	10
Карабегова Е.В. (Ереван)	Тема науки и образ ученого в творчестве В.Я.Брюсова	22
Айвазян М.Л. (Ереван)	Фольклор в эстетической концепции В.Я.Брюсова	41
Даниелян Э.С. (Ереван)	В.Брюсов в 1916 году: известный и неизвестный	55
Протасова Л.Н. (Ставрополь)	Отражение художественных исканий и научно-философских воззрений В.Брюсова в книге «Семь цветов радуги» (цикл «Оранжевый»)	73
Давтян С.С. (Ереван)	Образ «Востока» в поэзии В.Брюсова (К вопросам брюсовской поэтики ориентализма)	92
Атаджанян И.А. (Ереван)	Образы Древней Руси и XVIII века в творчестве В.Я.Брюсова	123
Петренко Д.И. (Ставрополь)	К вопросу о метапоэтике эпистолярия: письма К.И.Чуковского В.Я.Брюсову (1904–1923)	132

Протасова Н.В. (Ставрополь) Жанровый диапазон цикла «Песни» в книге Валерия Брюсова «Urbi et Orbi» 143

Покачалов М.В. (Москва) Личность Юлия Цезаря в поэзии В.Я.Брюсова 157

Романов А.Ю. (Шуя) К.Бальмонт и В.Брюсов в рецепции современников (к истории стихотворения «Ему же») 165

Иванова И.Н. (Ставрополь) Иронизм В.Я.Брюсова как художническая позиция (раннее творчество) 175

II. В.Я.БРЮСОВ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

Васильева Г.М. (Новосибирск) Гётевский мотив «Ineffabile» в творчестве В.Я.Брюсова 188

Воронин А.А. (Москва) Некоторые атлантологические комментарии к жизни и творчеству В.Я.Брюсова 196

Хачатрян Н.М. (Ереван) Три парижских спектакля в оценке В.Я.Брюсова 215

Рогинский А.А. (Москва) Сочинение В.Я.Брюсова «Поэмы и элегии Солона» (1894) 224

Даниелян Э.С. (Ереван) В.Брюсов и кинематограф 236

Шипунова Н.В. (Москва) Басня Достоевского «Лев и Свинья» в поэтическом пересказе В.Брюсова 247

Чулян А.Г. (Ереван) «Северный мир» в поэзии В.Брюсова и К.Бальмонта 256

Беджанян К.Г. (Ереван) Сонет В.Я.Брюсова «Женщине» в переводе

Д.Беляевой 268

Погосян И.К. (Ереван) Стихотворение П.Дуряна «Моя скорбь» в переводах В.Брюсова и К.Бальмонта 274

Пепанян Н.С. (Ереван) «Озимандия» Шелли в русских и армянских переводах (В.Брюсов, К.Бальмонт, Э.Авагян) 287

III. СООБЩЕНИЯ

Багдасарян Р.А. (Ереван) Валерий Брюсов и Карен Микаэлян (К истории создания антологии «Поэзия Армении» 304

Балоян М.А. (Ереван) «Памяник» В.Брюсова и В.Ходасевича 315

Кабирова А.Г. (Ставрополь) Лингвистические основы метапоэтики В.Я.Брюсова 322

Эйрамджян А.А. (Ереван) К вопросу об интертекстуальности брюсовского поэтического текста 329

Сугай Л.А. (Словакия) Литературные и исторические анекдоты Петра Бартенева в записях Валерия Брюсова 340

Шапошников М.Б. **Орлова М.В.** (Москва) «Цветы обоев, цепи книг…» (О кабинете В.Я.Брюсова в Литературном музее Серебряного века) 349

Сейранян Н.П. (Ереван) Принципы реализации брюсовского замысла сборника «Айастан» в книге «Армянская историческая проза и поэзия» 357

Джанполадян М.Г. Воплощенный замысел Валерия Брюсова (Ереван) 366

IV. ПУБЛИКАЦИИ

К интерпретации брюсовской переписки.
Вступительная статья, комментарий и примечания Н.А.Богомолова (Москва) 378

Незавершенный роман В.Я.Брюсова «Яфетиды».
Вступительная статья Э.С.Даниелян (Ереван) 395

Статья В.Я.Брюсова о М.В.Ломоносове
Вступительная заметка И.А.Атаджанян (Ереван) 402

Мемуарный очерк М.Грюнер «Памятный год» (Воспоминания о В.Брюсове).
Вступительная заметка В.Э.Молодякова (Токио) 409

Письма В.Я.Брюсова к И.М.Брюсовой.
Вступительная заметка, перевод, примечания Н.М.Хачатрян (Ереван) 413

Компьютерная верстка – центр электронного обучения, идательства, тестирования и ресурсов ЕГЛУ им. В.Я.Брюсова (руководитель – С.В.Аракелян)
Компьютерный дизайн: Н.М.Элчакян
М.О.Мхитарян

Тираж 300

Издательство “Лингва”
Ереванский государственный лингвистический университет им. В.Я.Брюсова
Адрес: Ереван, Туманяна 42
Тел: 53-05-52
Web: http://www.brusov.am
E-mail: yslu@brusov.am