БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2013 года



ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ЯЗЫКОВ И СОЦИАЛЬНЫХ НАУК ИМ. В.Я.БРЮСОВА
ԵՐԵՎԱՆԻ Վ. ԲՐՅՈՒՍՈՎԻ ԱՆՎԱՆ ՊԵՏԱԿԱՆ
ԼԵԶՎԱՀԱՍԱՐԱԿԱԳԻՏԱԿԱՆ ՀԱՄԱԼՍԱՐԱՆ
YEREVAN BRUSOV STATE UNIVERSITY OF
LANGUAGES AND SOCIAL SCIENCES

ИНСТИТУТ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А.М.ГОРЬКОГО РАН
ՌԴ ԳԱ ՄՈՍԿՎԱՅԻ Ա.Մ. ԳՈՐԿՈՒ ԱՆՎԱՆ
ՀԱՄԱՇԽԱՐՀԱՅԻՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
A.M.GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE RAS

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2013 ГОДА

BRUSOV READINGS 2013

ЕРЕВАН – ԵՐԵՎԱՆ –YEREVAN
2014

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3Р
Б 898

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

Редакционная коллегия:
Г.Р.Гаспарян, д.ф.н., профессор *(редактор),*
В.В.Полонский, д.ф.н., профессор,
С.И.Кормилов, д.ф.н., профессор,
Н.М.Хачатрян, к.ф.н., профессор,
Э.С.Даниелян, к.ф.н., доцент,
А.Г.Чулян, к.ф.н.

Брюсовские чтения 2013 года: Сборник статей / ЕГУЯС;
Б **898** Ред. коллегия: *Г.Р. Гаспарян* и др. – Ереван: Лингва, *2014.* – 658 с.

В настоящий сборник включены статьи брюсоведов, принимавших участие в юбилейных, XV Брюсовских чтениях, состоявшихся в декабре 2013 г. в Москве. Международная научная конференция была приурочена к 140-летию со дня рождения В.Брюсова.

Книга включает как традиционные, так и новые для «Брюсовских чтений» разделы: I – «Проблемы творчества В.Я.Брюсова»; II – «В.Я.Брюсов и культурно-исторический контекст XIX – XXI вв.»; III – «В.Я.Брюсов в диалоге культур»; IV – «Сообщения»; V – «Публикации».

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

УДК 821.161.1.0
ББК 83.3Р
ISBN 978-9939-56-125-7
©Лингва, 2014

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Юбилейные Брюсовские Чтения 2013 года, приуроченные к 140-летию со дня рождения В.Я.Брюсова, были проведены 11-13 декабря в Москве Ереванским государственным университетом языков и социальных наук имени В.Я.Брюсова совместно с Институтом мировой литературы имени М.Горького РАН, Государственным Литературным Музеем – отдел «Музея литературы Серебряного века» (Дом В.Я.Брюсова). Более чем пятидесятилетняя традиция проведения Чтений заложила основу долговременной научной работе брюсоведов всего мира. На конференции были заслушаны выступления более пятидесяти участников из десяти стран мира (Армения, Россия, Украина, Грузия, Литва, США, Япония, Чехия, Польша, Венгрия). Выступления участников вызвали большой интерес, что предопределило впоследствии свободную дискуссию.

Материалы, вошедшие в настоящий сборник, включают прослушанные доклады, а также статьи заочных участников конференции. Обширный материал обусловил нестандартное построение издания, которое начинается специально подготовленной статьей о роли ереванских сборников «Брюсовские чтения».

В разделе «Проблемы творчества В.Я.Брюсова» представлены стиховедческие исследования поэзии Брюсова, отмечены особенности его романов, драматургии, военных корреспонденций.

Впервые введенный раздел «В.Я.Брюсов и культурно-исторический контекст XIX – XXI вв.» позволил по-новому взглянуть на личные и творческие отношения Брюсова с Н.Петровской, И.Брюсовой, издателем К.Некрасовым, и «собратьями по перу».

Многогранный интерес Брюсова к мировой культуре и литературе представлен в разделе «В.Я.Брюсов в диалоге культур». Впервые введены в научный оборот переводы отдельных стихотворений Брюсова на английский и армянский языки. Привлекает внимание сопоставление взглядов Брюсова на

мировую культуру с воззрениями О.Мандельштама, Э.По, Бодлера, Э.Паунда и др.

Традиционный раздел «Сообщения» знакомит с лингвистическими исследованиями о языке Брюсова, изучением его дарственных надписей на книгах. Неизвестные материалы представлены в статье о публикациях в газете «Сибирская жизнь».

В разделе «Публикации» впервые представлены рукописные материалы раннего Брюсова из архивного фонда «Брюсовского научного центра», а также предложены отдельные отрывки из его неизданной прозы. Здесь также продолжена публикация переписки Брюсова (М.Гершензон, А.Мануйлов).

Юбилейные Брюсовские Чтения 2013 года подвели итог полувековой фундаментальной научной работы и позволили наметить актуальные проблемы и перспективы развития брюсоведения в XXI веке.

ПОСЛАНИЕ ОРГАНИЗАТОРАМ И УЧАСТНИКАМ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ, ПОСВЯЩЕННОЙ 140-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В.Я.БРЮСОВА

11.12.2013г.

Дорогие друзья!
Уважаемые дамы и господа!

От имени Посольства Республики Армения в Российской Федерации и от себя лично приветствую всех Вас в связи с открытием международной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения знаменитого друга Армении и нашего народа Валерия Яковлевича Брюсова, который внес неоценимый вклад в дело укрепления и развития русско-армянской многовековой дружбы.

Душа армянского народа поэтична, и поэтому поэзию в Армении любят все. Ведь не случайно Брюсов считал, что народная армянская поэзия относится к числу наиболее замечательных среди всех, какие были ему известны.

Являясь переводчиком армянской лирики, редактором антологии «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней», автором цикла стихов об Армении, исследователем армянской поэзии и истории Брюсов стал поистине великим пропагандистом всего армянского.

Ему принадлежит также значимое место во всемерном отклике на геноцид армян в Османской Турции, именно Брюсов во всеуслышание заявил о великой трагедии армянского народа и его культуры.

Благодарный наш народ по достоинству оценил многогранную литературную деятельность русского поэта и удостоил его высокого звания народного поэта Армении, проявляя нестареющую любовь к нему. Именем Брюсова назван

один из самых популярных вузов нашей страны.

Уверен, что итоги научной конференции станут еще одним шагом в деле углубления и расширения армяно-российских взаимоотношений в гуманитарной сфере, ибо творческая деятельность и жизненная позиция выдающегося сына русского народа и верного друга Армении Валерия Брюсова и в современных условиях является путеводной звездой для нынешней и грядущих поколений наших народов.

ОЛЕГ ЕСАЯН 

КОРМИЛОВ С.И.
МГУ имени М.В.Ломоносова

РОЛЬ ЕРЕВАНСКИХ СБОРНИКОВ «БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ» В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Ключевые слова: *Брюсов, творческое наследие, Брюсовские чтения, Ереван.*
Keywords: *Brusov, artistic heritage, Brusov Readings, Yerevan.*

В Ереване напечатаны отдельными сборниками материалы Брюсовских чтений 1962, 1963, 1966, 1971, 1973, 1980, 1983, 1986, 1996, 2002, 2006, 2010 годов и «Избранное» (1998). Материалы чтений 1989 и 1994 годов, прошедших в Ставрополе и Пятигорске, не были опубликованы аналогичным образом. Некоторые статьи вошли в ереванский сборник «Брюсовские чтения 1996 года» (2001).

Эта серия книг – уникальное научное издание. В какой-то степени с ним сопоставимо лишь одно – тартуский «Блоковский сборник». Обе серии стали выходить не в Москве и вообще не в России, вдалеке от центра советской официальной науки. Роль армянских филологов в организации Брюсовских чтений неоценима. Не за всем может поспеть даже настоящая, не официальная московская наука. Москва литературная богата самыми громкими именами начиная с главнейших: здесь родились Пушкин, Лермонтов, Достоевский, здесь жил Толстой. Но даже очень большой столице России не хватило бы сил и времени, чтобы масштабно отметить, например, 210-летие Пушкина или 190-летие Лермонтова. А XV-е Брюсовские чтения (2013), хотя и прошли в московском Институте мировой литературы, были организованы в первую очередь учеными из Армении и посвящены 140-летию со дня рождения Брюсова.

Безусловно, Ереван был и останется центром брюсоведения одновременно к стыду и к гордости москвичей. К стыду потому, что им не хватает брюсовской энергии и универсальности, чтобы воздавать должное всем заслуживающим того деятелям

культуры. К гордости потому, что Брюсов, русский, москвич, сумел стать народным поэтом Армении, привлек к армянской литературе внимание деятелей культуры других народов и являет собой пример гуманитария-труженика, противостоящего узкой специализации людей, по сути – раздроблению человеческой личности. Обращаясь к наследию Брюсова и работам брюсоведов, мы не только получаем эстетическое и интеллектуальное наслаждение, но и расширяем свои знания как в области литературы (многих литератур!), так и в мировой истории, географии, этнологии и других научных сферах, да и в сфере практического бытия человечества.

При всем нашем уважении к Брюсову мы сейчас, конечно, не ставим его, как молодой Андрей Белый в 1906 году, в один ряд с Пушкиным («То, что укрыл Пушкин, выдал Брюсов. Брюсов и Пушкин дополняют друг друга» [Белый 2001:33]). Но в литературном процессе нередко организующую и направляющую роль играет не тот, кто создал наибольшее количество высших эстетических ценностей. «Ф.Сологуб (как и другие старшие – Анненский и Вяч.Иванов) стал как следует на ноги только после того, как черная революционная работа была сделана Бальмонтом и Брюсовым. Только те художники двигают искусство вперед, которые умеют хлестко ударить по привычкам читательской косности, ибо только они подлинные освободители вкуса» [Святополк-Мирский 1990:139].

То есть Брюсов стоял у истоков поэтики всего XX столетия, будучи вместе с тем по таланту уже не Симеоном Полоцким или Тредиаковским. При этом как человек большого общественного темперамента он был лично связан и творчески взаимодействовал практически со всей блестящей плеядой литераторов Серебряного века. Правда, проявлял проницательность не всегда, в частности, как многие поначалу, отдал предпочтение С.Городецкому перед своим учеником Гумилевым [Святополк-Мирский 1990:271]. Но в принципе, изучая Брюсова, мы изучаем Серебряный век, и ереванские сборники Брюсовских чтений – убедительное тому доказательство. Без них невозможно обходиться никому из занимающихся русской литературой конца

XIX – начала XX века, даже и не непосредственно Брюсовым, да и многим другим специалистам.

В 2013 году, когда состоялись XV-е Брюсовские чтения, им исполнился 51 год, а Брюсов умер на 51-м году жизни. Поэт и чтения в честь него стали ровесниками. Эпохи Брюсова и интенсивного развития брюсоведения неравноценны. В Серебряном веке было создано значительно больше художественных ценностей, чем во второй половине XX – начале XXI столетия. И мы не Брюсовы, из всех участников Брюсовских чтений по уму, таланту, эрудиции, широте интересов с Брюсовым сопоставим один лишь М.Л.Гаспаров (1935 – 2005). Но коллективные достижения брюсоведов впечатляющи. «Во всех Брюсовских чтениях приняли участие как докладчики более 500 ученых-литературоведов, историков из многих городов различных стран. <…>» [Амирханян, Кормилов, БЧ 1998:5]. Выступали не только крупнейший литературовед Э.А.Полоцкая и большой знаток русской литературы советского периода Г.А.Белая, но и литераторы, которые представляли на суд коллег что-то ценное и интересное. Статьи на повторяющиеся темы в «Брюсовских чтениях» не принимались. В разделе публикаций печатаются неизданные тексты поэта: пьесы, статьи, публичные выступления, письма.

Наследие Брюсова предстает в широчайшем контексте российской и мировой литературы. Открывается много нового не только о нем, но и о его современниках и даже предшественниках. Так, в свете брюсовских переводов вырисовываются ранее не замечавшиеся грани творчества писателей разных стран и эпох, ведь Брюсов почти одинаково интересовался всеми культурами и искренне восторгался, когда открывал что-то ему неизвестное, как было с поэзией Армении начиная с V века, когда у нее появилась своя национальная письменность. Эту поэзию он открыл не только для себя, не только для читателей России и некоторых других стран, но в немалой степени и для самих армян: тогда такой антологии, как составленная им «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» (1916), на армянском языке не было [Мкртчян, БЧ 1985:263]. Исследователь пишет даже, что «некоторая, может

быть, излишняя восторженность и настойчивость, с которой Брюсов говорит об армянской средневековой лирике, была обусловлена полемичностью его слова, желанием противопоставить свои оценки той точке зрения, согласно которой армянская поэзия либо неинтересна, либо вообще не существовала» [Мкртчян, БЧ 1985:266]. Ученый не позволяет себе эйфории, даже если ее можно было бы оправдать высокими и совершенно естественными патриотическими чувствами. Уже можно, пожалуй, сказать, что вклад обоих «ровесников» – Брюсова и Брюсовских чтений – в культуру своих эпох, пропорционально уровню каждой, вполне сопоставим.

Первые Брюсовские чтения в Ереване не случайно совпали с первой публикацией Солженицына в Москве. «Один день Ивана Денисовича» стал прорывом на почве идеологической; Брюсовские чтения ознаменовали прорыв на почве историко-культурной. Впервые за несколько десятилетий литературоведы основали цикл конференций и цикл сборников, посвященных XX веку и не имевших никакого отношения к социалистическому реализму, и доказывали, что советской науке и культуре это нужно. И произошло это за три десятилетия до крушения коммунистической системы. Брюсовские чтения показали, что можно работать в гуманитарных областях не идеологизированно или в сравнительно малой степени идеологизированно, то есть вполне научно.

Конечно, этому способствовала удаленность Еревана от общесоюзного центра. В нем идеологических надзирателей за литературой и литературоведением было меньше, чем в Москве.

В советское время существованию армянского народа уже ничто не угрожало, но идеологическое давление все-таки было везде. В МГУ даже в не такие уж страшные 1970-е годы цензура в сборнике студенческих и аспирантских работ запретила статью Н.А.Богомолова просто за то, что в ней упоминался Н.С.Гумилев. Его и критиковать было нельзя, надо было делать вид, что его никогда не существовало. Он же был расстрелян не при Сталине, когда нарушались «ленинские нормы партийной жизни», а при Ленине, когда, как считалось, все делалось правильно. Почему-то только в хрестоматии по литературе конца XIX – начала XX века

активного участника брюсовских чтений Н.А.Трифонова печаталось, тоже, кстати, с 1962 года, несколько стихотворений Гумилева, а в «Брюсовских чтениях 1963 года» В.В.Рогов писал о расхождении теоретических высказываний переводчика с его практикой (о чем там же на примере Ахматовой говорил К.Н.Григорьян [Григорьян, БЧ 1964:328]). Это критика, но отнюдь не шельмование. В.В.Рогов назвал Брюсова истинным родоначальником советской школы переводчиков, впервые добившимся в переводе «гармонии эстетической и познавательной стороны, синтеза и анализа, искусства и науки», сумевшим «ради верной передачи подлинника отрешиться от собственной могучей индивидуальности», признал самым значительным достижением Брюсова-переводчика антологию «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» [Рогов, БЧ 1964:305, 304, 309], а вместе с тем отметил, что «далеко не все переводы Брюсова равноценны», и нашел этому объяснение: «<...> в своем творчестве, как переводном, так и оригинальном, Брюсов поднимал такую необозримую целину, разрабатывал столько нетронутых ранее участков, что порою ему попросту некогда было отделывать каждую деталь. <...> Так, например, в “Энеиде”, стремясь к максимальной точности в передаче всех особенностей подлинника, он явно превысил то, что в сопротивлении материалов называется допускаемым напряжением, и этот перевод тяжело читать <...>». К.Н.Григорьян отнесся к этой стороне деятельности Брюсова строже: армянского языка переводчик все-таки не знал, метод в «Поэзии Армении» использовал тот же, что при переводе западноевропейских поэтов [Григорьян 1964:323, 324].

Судьбу Брюсовских чтений их герой отчасти облегчил своей биографией: дружбе народов содействовал как никто, типичным символистом не был и в конце концов от символизма открыто дистанцировался, после революции в эмиграцию не подался, активно содействовал становлению молодого советского общества и даже вступил в 1920 году в Коммунистическую партию, между тем как некогда выбывшие из партии большевиков Горький и Маяковский в нее не вернулись. Все равно издатели «Брюсовских чтений» должны были, особенно

поначалу, придерживаться определенных идеологических условий, поэтому, например, во втором сборнике чтений (1963 года, напечатан в 1964-м) первый раздел, «Поэт – ученый – переводчик», открывается статьей Б.М.Сивоволова «Образ Ленина в творчестве В.Брюсова». Но это раздел, а не весь сборник. Весь же сборник открывается большой статьей П.Н.Беркова «Итоги, современное состояние и ближайшие задачи изучения жизни и творчества В.Я.Брюсова». Не всякий составитель сборника в СССР первой половины 1960-х годов решился бы, как К.В.Айвазян, поставить на первое место в нем имя Брюсова, а имя Ленина – только на второе. К тому же тогда Ленина в одном ряду со Сталиным не рассматривали, наоборот, их противопоставляли, что для того времени было немалым прогрессом. В «Брюсовских чтениях 1980 года» (1983) статья В.С.Дронова «Брюсов и февральская революция 1917 года» в первом разделе «Общие проблемы творчества В.Я.Брюсова» стояла не первой, а шестой, предпоследней. Казалось бы, ее тема сугубо политическая. Но Дронов в ней писал и о стихах, вызванных Февральской революцией, и о защите Брюсовым памяти Пушкина от черносотенцев, и о его обращении к Горькому, которого травили за близость к большевикам, и о работе Брюсова в Комиссариате по регистрации произведений печати… Это при том, что особенной творческой близости между ним и Горьким не было; в чем-то ближе к Горькому мог оказаться Бальмонт: как напоминает Н.Г.Андреасян в статье «Драматургия В.Я.Брюсова» (до появления книги О.К.Страшковой [Страшкова 2002] можно было обо всей неисследованной и почти неизвестной читателю драматургии Брюсова писать в одной статье), что символ Солнца у Горького и Бальмонта означает Жизнь, а у Брюсова – наоборот, Смерть [Андреасян, БЧ 1985:129]. Первой же в сборнике материалов конференции 1980 года стояла не имеющая никакого отношения к политике работа О.И.Федотова «В.Я.Брюсов о рифме»; раздел третий, «В.Я.Брюсов и Армения», открывался столь же аполитичной статьей М.Л.Гаспарова «Брюсов и подстрочник». Такой «идейно невыдержанный» сборник составители Я.И.Хачикян и С.К.Даронян выпустили в 1983 году, когда

Генеральным секретарем ЦК КПСС был недавний председатель КГБ Ю.В.Андропов.

Все-таки иногда, опять-таки особенно поначалу, Брюсову доставалось за несовершенство мировоззрения. В статье П.Н.Беркова 1962 года, вообще-то довольно ценной, ему как историку культуры предъявлялась претензия в ортодоксально марксистском духе: «<...> при всей монументальности и внешней убедительности теории Брюсова для нас всех совершенно ясно, что ей не хватает главного – знания и правильного применения материалистического принципа, диалектики исторического процесса, понимания подлинных причин возникновения, расцвета и гибели разных культур. Без этого любая историческая концепция, в том числе и брюсовская теория истории мировой культуры, останется в лучшем случае более или менее остроумной, внешне эффектной, но внутренне пустой, полой, ничем не заполненной интеллектуальной конструкцией» [Берков, БЧ 1963:44]. В другой статье Беркова Брюсов дважды поощряется за слова о борьбе с природой [Берков, БЧ 1968:39, 47], предполагается, что «ко времени написания “Второго венка сонетов” Брюсову уже был известен материалистический взгляд на роль труда в процессе формирования и развития человечества» [Берков, БЧ 1968:39-40], и делается вывод: «Конечно, Брюсов рассматривал <...> исторические проблемы не с позиций исторического материализма, роль классовой борьбы в историческом прогрессе была ему непонятна, и было бы ошибкой полагать, что материалистический подход к трактовке проблемы национальной культуры, применявшийся Брюсовым, есть наш современный подход. Важно все же, что Брюсову были чужды распространенные в тогдашней буржуазной науке и литературе откровенно идеалистические воззрения на историю» [Берков, БЧ 1968:47]. В том же сборнике чтений 1966 года М.В.Арзуманян посмертно поучал Брюсова-историка – после похвалы делал внушение: «При всем том, исторические труды В.Брюсова об Армении, в частности его “Летопись…”, имеют существенные недостатки. Как правильно отметил академик АН Армянской ССР М.Г.Нерсесян, в “Летописи” чувствуется влияние буржуазной идеалистической историографии: много внимания

уделяется внешним событиям, преувеличивается религиозный фактор, не разоблачается агрессивная, корыстная политика как западно-империалистических держав, так и русского царизма в “армянском вопросе”, встречаются промахи фактического порядка и т.д.» [Арзуманян, БЧ 1968:81].

В 1980 году, еще в советское время, В.С.Григорян представил брюсовскую культурно-историческую концепцию коротко, четко и без дидактики. Он понимал, что «идеализм» тоже бывает разным. Движущей силой истории Брюсов вслед за французскими просветителями XVIII века признавал разумное начало («мысль»), но часто также «труд», воплощающий «разумное начало в конкретные завоевания цивилизации, передаваемые последующим поколениям <...>» [Григорян, БЧ 1983:56]. Для него история – «непрерывный процесс, единое поступательное движение» [Григорян 1983:58], что противопоставляет брюсовскую позицию пессимистическим теориям, утверждающим «неизбежное противоборство народов и культур» и предрекающим «печальный конец человечества» [Григорян, БЧ 1983:60-61]. А «понимание и использование Брюсовым термина “дух народа” для характеристики национальных культурных особенностей несравненно “демократичнее” гегелевского, выдвигавшего на его основе идею “избранного” в ту или иную историческую эпоху народа и строившего благодаря ему всемирно-историческую эстафету духа <...>» [Григорян, БЧ 1983:60]. «Этот синтез разумного начала и труда (“дух народа”) в своей реальности есть данная национальная культура. Совокупность национальных культур данной эпохи в процессе взаимовлияния образует феномен мировой культуры. При смене культуры новая ассимилирует старую и, отвечая современным ей требованиям, готовит почву для последующей культуры». Целью этого прогрессивного развития «является осуществление идей свободы, справедливости, гуманности, полного воплощения разумности» [Григорян, БЧ 1983:62].

Когда материализм перестал быть обязательным, брюсоведы не поступили конъюнктурно, не бросились в противоположную крайность. Так, «специалисты» по Есенину

раньше тащили его в «социалистические реалисты», теперь, несмотря на все богохульства поэта-хулигана, объявляют сущность его творчества религиозной. Брюсоведы стараются быть объективными. Правда, В.К.Саришвили назвал неверующего поклонника «всех богов» христианином (по документам он действительно числился православным), но тут же признал, что «сонеты Брюсова европеизированы, акцентированно католицизированы, восточно-византийские мотивы в них выражены слабо» [Саришвили, БЧ 2004:253]. Э.С.Даниелян отметила, что Брюсов считал наиболее неудачным периодом творчества З.Гиппиус «годы увлечения Новой религиозностью и изданием журнала "Новый путь", т.к. в этот период "декоративное христианство" проникло в ее лирику» [Даниелян, БЧ 2001а:204]. Она и раньше писала, поднимая тему, совершенно не освещенную в литературоведении [Даниелян, БЧ 1983:44], что декаденты «проповедовали религию и мистику даже в произведениях для детей. Но в стихах Брюсова нет религиозных мотивов. Для детей из стихотворения "Вербная суббота" свечки и вербочки – это скорее новая игра, вера в чудесное» [Даниелян, БЧ 1983:47]. С.П.Ильев, говоря об «Исповеди» Блаженного Августина и романе Брюсова «Огненный ангел», обнаруживал в них «эпизоды, поступки и жесты, которые можно считать типологически сходными, поскольку они не выходят за пределы одной модели поведения, представленной в притче о блудном сыне, художественная продуктивность которой не иссякла на протяжении двух тысячелетий». Рупрехт в «Огненном ангеле» в родной дом не возвращается. Все это рассматривается в литературном плане, с точки зрения «поэтики "Исповеди" Августина, поскольку в ней можно видеть исходную модель всех последующих "исповедей" мировой литературы» [Даниелян, БЧ 1983:97]. В сборнике чтений 1996 года напечатана статья С.Д.Абрамовича «Богоборчество как сквозной мотив творчества В.Брюсова». А Н.М.Хачатрян даже уподобила поведение Брюсова после революции поступку его героя-язычника, ставшего христианином: «<...> в 1920 году Брюсов, который по собственному признанию "<…> изменял и многому и многим" и "<…> покидал в час битвы знамена" ("Поэт – Музе" [т.I:65]),

поступит в Компартию и будет сотрудничать с Луначарским в Совнаркоме (*точнее, Наркомпросе*. – *С.К.*). И в этом его образе, после нового прочтения романов “Алтарь Победы” и “Юпитер Поверженный”, кажется, проступают черты Юния, склонившегося перед лабаром с именем Христа <…>» [Хачатрян, БЧ 2004:96]. Уподобление, казалось бы, фантастическое, но психологически правдоподобное. Универсальность брюсовской личности имела, безусловно, свою оборотную сторону.

Представляется неубедительным утверждение Е.В.Кузнецовой, будто языческие образы Матери сырой земли или низшей славянской демонологии демонстрируют «попытку Брюсова воплотить идею близости к почве и родной земле, создать свой национальный миф. Это стремление меняет представление о Брюсове как о рациональном поэте и сближает его творчество с живописью раннего Н.К.Рериха и поэзией С.А.Есенина» [Кузнецова, БЧ 2007:448]. Надо знать меру в сближениях. Разумеется, в плане «эмоционализма» и рационализма, как и патриотизма и культурного универсализма, Есенин и Брюсов прежде всего антиподы. Один – сама непосредственность. Другой – поэт в высшей степени рациональный и «книжный», хотя, судя по статьям и рецензиям, современники не видели в нем поэта мысли, то есть того, что он считал главным в себе [Берков, БЧ 1963:27]. В статье 1962 года П.Н.Берков назвал его «величайшим поэтом книжной культуры» и не мог больше назвать «ни одного поэта, который был бы равен ему по широте и глубине, по силе самостоятельности этой книжной культуры» [Берков, БЧ 1963:21]. В.Л.Скуратовский специально подчеркивает, что он был культуролог, а не только эрудит. Эрудитами были в Серебряном веке многие: Вяч.Иванов, Андрей Белый, даже «С.А.Поляков, который владел десятками языков, включая китайский». Брюсовская же культурология зиждется на основной особенности русской литературы, изначально связанной с «инонациональными литературными и общекультурными традициями», усваивающей или опровергающей их «в соответствии с наиболее глубинными запросами внутринациональной жизни» [Скуратовский, БЧ 1992:91]. Следует добавить, что русская культура изначально и

до конца XX века была литературоцентричной, что в огромной России познание – не столько эмпирическое, скорее книжное.

В свете брюсовской универсальности архаично звучит критика, развернутая С.К.Дароняном в 1966 году. Несомненно заслуженный исследователь в данном случае весьма неодобрительно писал о его теории «синтеза», или «двух начал» – восточного и западного, – в армянской культуре, теории, «которая подвергалась серьезной критике в научной литературе» [Даронян, БЧ 1968:84], а также о том, что «он резко разделил единую армянскую литературу на две “школы” и, в основном, по принципу характера влияний. Делалось это опять же в угоду теории “синтеза Запада и Востока”» [Даронян, БЧ 1968:91-92]. Позднее исследователи гибче подошли к этому вопросу. По словам Н.П.Сейранян, «необходимо подчеркнуть, что понятие синтеза двух начал, западного и восточного, в контексте брюсовских исследований по истории Армении обозначает не просто сочетание, включение, а как усвоение различных влияний, так и противодействие им. То есть это сложный диалектический процесс противоборства и единения разных начал, в результате которого рождается уже новое качество – самобытная национальная история со своими блистательными взлетами и трагическими страницами» [Сейранян, БЧ 2007:269].

С.С. Давтян добавляет, что Брюсов признавал заимствования армянских поэтов на Востоке «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 *(Брюсов. – С.К.)* отмечает, что армянские поэты внесли в свою поэзию новый дух, который во многом отличается от господствующего духа Востока: а именно, они отвергли в своем творчестве безудержную цветистость, чрезмерное накопление красок и безграничное нагромождение образов <…>. Обращаясь к армянской поэзии, Брюсов <…> раскрывает в ней синтез западного и восточного начал. Он воспринимает образ Армении целостно <…>, в полифонической связи прошлого, настоящего и будущего:

Да! Вы поставлены на грани

ух разных спорящих миров,
И в глубине родных преданий
Вам слышны отзвуки веков <...>».
[Давтян 2011:117-118]

Естественно, для брюсоведов, как и для самого Брюсова, проблема национального, этнического своеобразия культур была важна далеко не только в отношении Армении или России. Так, А.Г.Чулян пишет, 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 <…> 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 <…>. 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» [Чулян, БЧ 2011:266]. Между тем в литературоведении проблемы национального, этнического своеобразия культур и, так сказать, художественной географии явно недооцениваются. Даже в лучшем российском учебнике теории литературы параграф «Региональная и национальная специфика литературы» (в главе «Литературный процесс») занимает менее двух страниц [Хализев 2009:396–397]; предметный указатель фиксирует понятие «национальное в литературе» только на одной странице параграфа «Культурно-исторический аспект тематики», хотя понятие «пейзаж» – на девяти [Хализев 2009:412-413]. А в приведенной цитате из статьи А.Г.Чулян показана связь воспроизведения этнокультурного своеобразия стран и их пейзажей с проблемой урбанизма в литературе, с условно чувственными, будто бы зрительными словесными образами, лирическим «я» поэта и его отношением к

обветшавшей литературной традиции, то есть затронут немалый набор самостоятельных и вместе с тем лишь комплексно разрешаемых проблем.

Советское литературоведение довольно схематично выстраивало литературный процесс в основном по направлениям, как марксистская историография всемирную историю – по общественно-экономическим формациям. В господствовавшей литературоведческой схеме переходу от «критического реализма» к «социалистическому» мешал модернизм, да еще и далеко не однородный. А.Г.Соколов в своем учебнике по истории русской литературы конца XIX – начала XX века, выдержавшем с 1979 года несколько изданий, «решал» эту проблему очень просто, вообще отказываясь от термина «модернизм» и заменяя его термином «декадентство» как универсальным. Но уже «Брюсов дифференцирует понятия “символизм” и “декадентство”, рассматривая последнее как крайнее проявление новой поэзии» [Сапаров, БЧ 2001:346]. «Новых» поэтов он поначалу не противопоставлял их предшественникам в XIX веке. «В сознании юного Брюсова “классики” и “современники” не были так сильно разведены, как в нынешних историко-литературных концепциях. Более того: вероятно, Брюсов в поисках опоры на “классический” художественный опыт обращается поверх *большой* русской поэзии XIX в. к поэтам 80-х годов, как бы “передоверив” им роль классического образца, поэтического эталона» [Клинг, БЧ 2001:184]. Когда реализм еще считался чуть ли не единственным подлинным искусством и его границы искусственно расширялись, Т.С. Ахумян еще мог написать статью «О характере символизма В.Брюсова и о реализме в его ранней лирике» («Брюсовские чтения 1963 года») и в ней осторожно высказаться об отношениях символизма и «реализма» в творчестве Брюсова, традиционно недооценивая символизм, хотя и верно отмечая, что Брюсов не был типичным символистом. О его «особом пути» в символизме впоследствии появилась специальная статья [М.В.Михайлова, БЧ 2004:259–269]. Однако и раньше говорилось как о том, что «бунт Брюсова начала 1890-х гг. против классической традиции по существу будет бунтом против поэтических приемов больших поэтов (Пушкин,

Лермонтов) <…>, растиражированных в творчестве эпигонов «реалистической» (традиционалистской) лирики» [Клинг, БЧ 2001:184–185], так и о том, что «еще в конце 93-го года Брюсов не отдавал символизму “особого предпочтения”, <…> но полагал, что и символизм “имеет свой raison d’être” [т.VI:27]» [Сапаров, БЧ 2001:347]. «В конце 93-го года Брюсов действительно еще не ощущал себя вождем русского символизма», а «новая литературно-эстетическая система, как она сложилась у Брюсова к концу 93-го года, представляла собой комбинацию, с одной стороны, системы французского символизма, с другой – русского чистого искусства» [Сапаров, БЧ 2001:348]. Брюсов ценил и гораздо более раннюю поэтику классицизма. Поскольку «на романтический стиль Байрона, мастера ясной и чеканной формы, немалое влияние оказал классицизм, именно такой Байрон, торжественный и патетический, кровно связанный с классицизмом, привлекал Брюсова» [Подольская, БЧ 2001:314]. Действительно, Байрон, давно считающийся романтиком номер один, сам не знал, что он романтик: в английском языке определение «романтизм» зафиксировано «Оксфордским словарем» только в 1844 году.

В прозе Брюсов тоже не был последовательным символистом, в «Огненном ангеле» в частности. «Выступая против попыток выставлять роман образцом символистской прозы, Б.И.Пуришев выделил в нем «реалистически разработанную фаустовскую тему» (позже этот мотив подробно исследовал З.Е.Либинзон) [Седельник, БЧ 1992:54]. Активный участник Брюсовских чтений С.П.Ильев в своей монографии четко разграничил модернистский и символистский роман: «Модернистский роман можно назвать символистским только при условии, что в его системе фундаментальное место принадлежит категории символа и диалектически связанной с нею категории мифа. Модернистских романов много больше, чем символистских. Кроме того, не все романы Федора Сологуба, Валерия Брюсова и Андрея Белого можно признать символистскими. Но для того, чтобы установить, какие же из них символистские, необходимо подвергнуть анализу их композицию и структуру с точки зрения символа и мифа» [Ильев 1991:5]. В

«Брюсовских чтениях» Ильев показал, что «пространственные скитания Рупрехта – это только внешнее выражение блужданий его ищущего духа по **долине человечности**, которая есть ПУТЬ ПОЗНАНИЯ, будь то долина Оахаки, долина реки Святого Духа, Рейна или долина родного Гохвальда. Это долина извилиста<я>, но в общем виде она получает форму круга, символизирующего пространственные и духовные блуждания Рупрехта. Повторения отдельных отрезков пути – возвращения “на круги своя” как по малым траекториям, так и по орбитам в масштабе континентов, разделенных Океаном, соответствуют круговой многоярусной структуре мироздания: космология определяется космогонией, гносеология – онтологией» [Ильев, БЧ 1992:47]. Мифологический элемент налицо.

Но культурный универсализм не позволял Брюсову оставаться даже в широких границах символизма. «Будучи вождем и теоретиком целого литературного направления, Брюсов перешагнул рамки эстетики символизма, занявшись вплотную проблемами истории мировой культуры» [Григорян, БЧ 1983:55]. Правда, у него были противоречивые выступления. О символизме «он то высказывается с совершенной категористичностью, что он есть то самое “новое искусство”, в котором “сосредоточены все лучшие силы духовной жизни земли”, а то, наоборот, полагает, что наряду с символизмом имеют права на существование и другие направления в поэзии и что он, Брюсов, равно любит их все» [Ахумян, БЧ 1964:72–73]. В конце жизни он считал символизм пройденным периодом, но периодом всей литературы, наследовавшим периоду реализма [Кормилов, БЧ 2001:16].

И.Н.Иванова, всячески акцентируя и, скорее всего, преувеличивая роль иронии в творчестве Брюсова, объявляет его даже предтечей постмодернизма [Иванова, БЧ 2011:176, 182] и вместе с тем сближает с футуризмом: «<…> 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”» [Иванова, БЧ 2011:177]. Это результат отсутствия «непосредственности, чистого лиризма, наивного и

искреннего чувства» при том, что Брюсов не был «по своей натуре, типу мышления и всем своим природным склонностям декадентом» [Иванова, БЧ 2011:176]. Он сознательно создавал свой образ как образ декадента, например в случаях «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» [Иванова, БЧ 2011:179-180]. Эти факты побуждают с опаской относиться к однозначным *-измам* вообще и в отношении Брюсова особенно. Стоит обратить внимание и на то, что отсутствие или редуцированность лиризма не исключают выделенности авторского «я», о чем говорилось выше в связи со статьей А.Г.Чулян, посвященной изображению «северного мира» Брюсовым и Бальмонтом. Пишет об этом и М.А.Балоян: «В “Памятнике” Брюсова, как мы считаем, ярче выражен лирический герой, чем у его предшественников» от Горация до Пушкина [Балоян, БЧ 2011:317].

Творчество Брюсова подталкивает к перспективным соображениям о соотношении литературных родов. Обычно сближаются эпос и драма на основании наличия сюжета: оба рода «воссоздают событийные ряды, поступки людей и их взаимоотношения» [Хализев 2009:304]. И брюсовед С.Д.Абрамович их сближает даже в ущерб поэзии: «Любопытно, что переход к прозе, “требующей мыслей и мыслей” (Пушкин) <…> стимулирован у Брюсова интенсивной духовной работой <…>. В прозаических формах (роман, драма) развернуты едва ли не самые глубокие и интересные его концепции <…>» [Абрамович, БЧ 2001:51]. Но С.П.Ильев не противопоставлял лирику и прозу Брюсова, говорил об их «синхронном параллелизме», не соглашался с брюсовскими современниками, впрочем, подчеркивая, как после него Абрамович, достоинство «прозы поэта» (определение Зинаиды Гиппиус): «Дореволюционная критика отнеслась к опытам Брюсова в жанре

рассказа в общем скептически, ставя ему в пример высокое совершенство его поэзии и противопоставляя Брюсова-прозаика Брюсову-поэту. <…> Но лишь А.Блоку удалось показать, что рассказы Брюсова представляют собой единое целое, продуманный цикл произведений, объединенных общей авторской концепцией. Однако и он <…> отдавал предпочтение Брюсову-поэту» [Ильев, БЧ 1998:71–72]. А В.В.Рогов сближал лирику и драматургию. По поводу цикла «Сны человечества» он писал в 1971 году, «что и “чистая лирика”, лирика в самом узком смысле слова, заключает в себе немалые элементы драматургичности, перевоплощения. Это очень хорошо понимал и Брюсов <…>» [Рогов, БЧ 1998:54]. Ему вторила в сборнике 1996 года болгарская исследовательница И.Захариева, ссылаясь на слова Брюсова: «Он писал: “Лирика – почти то же, что и драма, и как несправедливо приписывают Шекспиру чувства Макбета, так ошибочно заключать о симпатиях и воззрениях Бальмонта на основании какого-то стихотворения…” (“Замечания, мысли о искусстве, о литературе…”, 1913). Драматизация лирики была характерна и для самого Брюсова, поэта с ослабленным лиризмом» [Захариева, БЧ 2001:79–80]. Это повод для дальнейшего осмысления проблемы литературных родов теоретиками литературы.

Брюсов был и практиком стиха, и его теоретиком. Конечно, закономерно, что о такой фигуре писали стиховеды. Самая информативная статья о стихе Брюсова принадлежит П.А.Рудневу. Он подсчетами доказал разнообразие брюсовской метрики. Признав, что классическая метрика поэта несколько архаична [Руднев, БЧ 1973:331], он остановился на метрике неклассической, новаторской. Оказалось, что у Андрея Белого 4 типологических разновидности дольника, у Блока – 8, а у Брюсова – 10 [Руднев, БЧ 1973:340]. Чисто акцентного стиха у Блока и Белого нет, у Брюсова – 8 произведений 1921 – 1922 годов, 188 строк; после революции он был озабочен поисками нового поэтического стиля [Руднев, БЧ 1973:341]. Однако П.А.Руднев использовал лишь основные публикации стихов Брюсова и не заглядывал в архивы. На частном материале, но все-таки существенно его дополнил С.А.Хангулян. Он нашел

интересную параллель к разнообразию брюсовского дольника. В элегическом дистихе «Должен был Герострат сжечь храм Артемиды в Эфесе…» поэт «демонстрирует ритмические комбинации русского гекзаметра, не избегая наиболее редких случаев (спондей, пиррихий), но, напротив, подчеркивая их, порой откровенно принося благозвучие в жертву систематическому следованию античным образцам и примерам из русской поэтической традиции, что, кстати, в целом характеризует и “буквальный” перевод “Энеиды”» [Хангулян, БЧ 2001:117]. В архиве исследователь статьи нашел и опубликовал незавершенное стихотворение в элегическом дистихе «Шестеро нас собралось пировать у льстивой Алекто <…>». Д.В.Кузьмин, поработав в архиве, радикально скорректировал все ранее написанное о брюсовских моностихах, в том числе им самим и автором настоящей статьи. Из однострочий Брюсова, печатавшихся как самостоятельные произведения, максимум четыре можно считать таковыми. Остальные – лишь заготовки к ненаписанным стихотворениям или неосуществленным переводам. На конце строчки «Я прекрасна, о смертный! Как греза камней –» тире «всеми публикаторами опущено» [Кузьмин, БЧ 2001:63]. Даже единственный напечатанный самим Брюсовым моностих «О закрой свои бледные ноги» первоначально тоже был заготовкой.

Самокритичность – прекрасное качество подлинного ученого. В своих ошибках нужно публично, лучше всего печатно, признаваться, пока тебя не уличили другие. Так поступил выдающийся знаток жизни и творчества Брюсова, текстолог Р.Л.Щербаков, рассказав в «Брюсовских чтениях 1996 года» не о чужих, а о своих эдиционных ошибках. Никому не следует распространять дезинформацию, а от случайных ошибок не застрахованы даже лучшие специалисты. Но иногда ошибки привносятся издателями. Автор этих строк в докомпьютерные времена представил очень сложный текст о брюсовских опытах создания свободного стиха (о стихе сложной организации невозможно писать просто). При наборе в текст вкрались искажения и пропуски.

По непонятной причине в «Избранном» не был представлен лидер мирового стиховедения – и далеко не только стиховедения – М.Л.Гаспаров. Из 16 его работ о Брюсове [Михаил Леонович Гаспаров 2012] пять были напечатаны в сборниках «Брюсовских чтений», к 1998 году – четыре: «Неизданные работы В.Я.Брюсова по античной истории и культуре», «Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец», «Брюсов и подстрочник», «Идея и образ в поэтике “Далей” В.Брюсова» (чтения 1971, 1973, 1980 и 1983 годов). Московским «соредактором» М.Д.Амирханяном было получено согласие Михаила Леоновича на републикацию статьи «Брюсов и подстрочник» – небольшой, так как и без того лаконичный автор не хотел сокращений. Согласование с Ереваном ввиду отсутствия электронной почты не было достигнуто.

В сборнике чтений 1996 года (2001) появилась пятая статья Гаспарова – «“Синтетика поэзии” в сонетах В.Брюсова». Подсчетами была проверена гипотеза о наличии в сонетах содержательной композиции по типу тезис-антитезис-синтез. На брюсовском материале она подтвердилась лишь отчасти. Гаспаров выявил и другие схемы построения сонета и отметил в кратчайшем экскурсе вглубь веков: «Однолинейное развитие мысли и чувства в сонете восходит к самому началу его истории, к Данте и Петрарке; статическое, описательное построение берет начало от Марино и достигает расцвета у французских парнасцев; развитие же диалектическое, с “синтезом”, было преимущественно теоретическим домыслом А.Шлегеля и пыталось реализоваться, как кажется, в XIX в. у романтиков и символистов» [Гаспаров, БЧ 2001:34-35]. Вот к такому энциклопедизму Брюсова и его исследователей приобщаются читатели «Брюсовских чтений».

Участники сборников высказали глубокие суждения о литературной стилистике. Например, Э.С.Даниелян не согласилась с уподоблением прозы Брюсова пушкинской у В.Ф.Ходасевича. «Лаконизм брюсовской прозы, по его мысли, заимствован у стихов, как и лаконизм прозы Пушкина. Сопоставления с пушкинской прозой, на наш взгляд, не всегда доказательны. Эти замечания скорее подчеркивают отличие брюсовской прозы от многословной и витиеватой прозы

символистов» [Даниелян, БЧ 2001б:214]. В.В.Рогов и С.П.Ильев реабилитировали понятие стилизации. «По каким-то странным причинам в литературно-критических штампах вот уже довольно давно термин “стилизация” стал чуть ли не ругательством» [Рогов, БЧ 1998:53]. Так или почти так действительно было.

Особенно настороженным было отношение к стилизации в искусстве и литературе Серебряного века. С.П.Ильев на это возражал: «Ориентация символистских прозаиков на западные образцы новелл не была простой стилизацией эпигонов. Надо отказаться от традиционного взгляда на стилизацию как на эстетический паллиатив, якобы предложенный декадентско-символистской литературой. Стилизация – один из путей преодоления литературной традиции или развития ее. Она должна быть включена в процесс идейно-эстетических поисков начала XX в. и рассмотрена в контексте литературного движения эпохи» [Ильев, БЧ 1998:72].

Так что в «Брюсовские чтения» стоит почаще заглядывать не только историкам литературы, но и теоретикам.

Из ряда приведенных примеров видно: брюсоведы не придерживаются дурной традиции безудержного захваливания писателей, по творчеству которых проводятся конференции, особенно в мемориальных местах. Брюсов был чрезвычайно требователен к себе (оттого так много написанного не напечатал), и брюсоведы требовательны к нему, стремятся к объективности. То они отдадут преимущество кому-нибудь другому, то предъявят Брюсову конкретную претензию. Например, С.К.Даронян считал, что в период подготовки «Поэзии Армении» «в его литературоведческих работах заметны следы неизжитого эстетизма. Поэтому иногда он отдельных армянских поэтов сравнивал с поэтами других стран по чисто формальному признаку и даже в нарушение принципа историзма. <…> Вообще у Брюсова заметно пристрастие к французским поэтам, особенно к “парнасцам”, что не могло не отразиться и в его исследовании армянской поэзии. Эта односторонность сузила круг многообразных связей армянской литературы. По этой причине Брюсов уделил слишком мало внимания связям армянской поэзии XIX – XX веков с русской классической поэзией <…>»

[Даронян, БЧ 1968:100, 104]. Конечно, Брюсов при всем его универсализме французскую поэзию выделял, особенно смолоду, и «Кружок любителей западноевропейской литературы» с приходом в него Брюсова (1894) «в значительной мере изменил ориентацию <…>: внимание с англо-испанской литературы переместилось на литературу французскую» [М.В.Михайлова, БЧ 2001:163]. Но такое предпочтение в Серебряном веке было свойственно многим, и для него были основания. Г.А.Татосян резонно не принял перевод «Песни на воскресенье Христово» Григора Нарекаци (X век), русифицированный в духе былинной поэтики [Татосян, БЧ 1964:340–341]. Б.И.Пуришев писал, что «бóльшая часть брюсовских переводов с немецкого так и не увидела света, а перевод “Фауста” не стал все-таки большим событием нашей литературной жизни. Конечно, следует помнить, что мы располагаем только черновым вариантом перевода. В тексте немало сырых мест, а кое-что и вовсе не сделано» [Пуришев, БЧ 1968:452]. Пуришев отдавал предпочтение переводу второй части гетевского «Фауста», которая в силу ее переусложненности как раз должна была хуже поддаваться адекватному переводу. И.К.Погосян заметила, что «Бальмонт начал переводить с армянского намного раньше, чем Брюсов» [Погосян, БЧ 2011:280], нашла, что в бальмонтовском переводе стихотворения Петроса Дуряна «Моя скорбь» «вернее и глубже передается мысль Дуряна. Хотя в целом Брюсов исключительно близок к оригиналу и по форме и по содержанию, но дух оригинала им не передан» [Погосян, БЧ 2011:282]. Предпочитается и бальмонтовский перевод цикла Н.Ленау «Камышовые песни». «Если Брюсова интересует точная детализация конкретного пейзажа, то Бальмонт подчеркивает его эмоциональную окрашенность и при этом значительно сгущает краски и усиливает чувства. Это дает нам право утверждать, что перевод Бальмонта более точен и что художественная система романтиков оказалась более доступна Бальмонту нежели Брюсову» [Погосян, БЧ 2001:322-323]. И.С.Поступальский без обиняков заявлял, что «в колоссальном наследии Брюсова вовсе не все непременно заслуживает перевода» [Поступальский, БЧ

1998:330]. Но уважительный тон в отношении литератора-универсала сохраняется всегда и везде.

Опровергаются устойчивые представления о нем. Сам он декларировал свою аполитичность, большинство литературоведов ему поверило, только не Э.С.Даниелян, написавшая предисловие к публикации его статьи «Будущее Балканского полуострова» в «Брюсовских чтениях 2002 года». И.А.Атаджанян фактами опровергает бытующие мнения, будто Брюсов прошел мимо XVIII века (С.В.Шервинский) и русской истории вообще (Н.С.Ашукин) [Атаджанян, БЧ 2011:123]. Недаром он оставил «серию заметок, зафиксировавших устные рассказы П.И.Бартенева, содержащие оценки (порой нелицеприятные) прославленных современников Бартенева, а также членов правящей династии, интересные факты их биографий <…>» [Сугай, БЧ 2011:341]. По наблюдениям М.В.Михайловой, «невозможно не заметить настойчивого стремления Брюсова посмотреть на мир женскими глазами» [М.В.Михайлова, БЧ 2004:101]. Современники к попыткам стать на точку зрения женщины отнеслись не слишком одобрительно. «Но по-настоящему ново было то, что женщина Брюсова представала не традиционно страдательным началом, а в той или иной мере вершительницей своей и мужской судьбы <…>» [М.В.Михайлова, БЧ 2004:98].

Однако не все неосновательные представления легко опровергнуть. Брюсов сделал столь много в самых разных сферах, что некоторые из них у наших современников остаются в пренебрежении. Естественным для этого урбаниста был интерес к такому синтезу искусства и новейшей техники, как кинематограф. Мнения о нем футуристов и литературоведов-формалистов, с одной стороны, и Ходасевича и молодого Набокова – с другой были противоположны. Брюсов, конечно, ратовал за новизну в искусстве. Но пишущая об этом Э.С.Даниелян приходит к неутешительным выводам: «Хотя поэт стоял у колыбели “десятой музы”, как часто называют кино, но по его сценарию в 1914 году снят всего один кинофильм (“Жизнь в смерти”), до наших дней нет адекватных представлений брюсовских произведений в кинематографе» [Даниелян, БЧ

2011:241, 246]. Тем не менее самая активная из ереванских брюсоведов тщательно исследовала неопубликованные тексты писателя, связанные с кинематографом, и доказала важность поднятой ею проблематики.

Деятельность Брюсова в целом недооценена в мире. На чтениях 1986 года В.Д.Седельник показал, чем, например, восприятие лучшего брюсовского романа в Италии отличается от его восприятия в Германии, но вообще восприятие этого произведения охарактеризовал неодобрительно, как и отношение к Брюсову на Западе в принципе: «На Западе видели и продолжают видеть в Брюсове холодного мастера формы, популяризатора зарубежной литературы, не вписывающегося в традицию классической русской словесности <…>» [Седельник, БЧ 1992:50]. На Брюсовские чтения в СССР приезжали ученые только из славянских стран. На тему «Брюсов и Венгрия» статью написал русский литературовед Б.Е.Черемисин («Брюсовские чтения 1986 года»). Здесь еще есть над чем работать.

Разумеется, на конференциях часто говорили о биографии Брюсова, его взаимоотношениях с современниками. Одна только Э.С.Даниелян исследовала личные и творческие контакты поэта с Д.С.Мережковским, З.Н.Гиппиус, В.Ф.Ходасевичем. Так, Мережковский не раз обещал написать о нем нечто достойное, «но так и не написал ни одной серьезной работы о Брюсове» [Даниелян, БЧ 2004:231]. Между тем факты «позволяют сделать вывод о достаточно высокой оценке Брюсовым творчества Мережковского, в частности, его поэзии, а отзывы о романах Мережковского с исторической тематикой позволили Брюсову учесть его опыт в работе над собственными произведениями» [Даниелян, БЧ 2004:234-235]. Некоторые статьи в сборниках как бы противоречат друг другу, но скорее друг друга дополняют. А.П.Макинцян в статье «Из истории создания “Поэзии Армении”» (чтения 1966 года) подчеркивает роль своего отца Павла Макинцяна как организатора и вдохновителя подготовки знаменитой антологии, а Р.А.Багдасарян в статье «Валерий Брюсов и Карен Микаэлян (к истории создания антологии “Поэзии Армении”)» (чтения 2010 года) отводит эту роль К.С.Микаэляну. М.Б.Шапошников и М.В.Орлова рассказали о

трудной жизни Брюсова в последние (советские) годы. «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» [Шапошников, Орлова, БЧ 2011:354]. Брюсов заботился о своем племяннике Коле, «в голодные годы он обменивал на Сухаревском рынке свои бесценные книги на булочки, сахар и яблоки. Так было продано почти все собрание книг по оккультизму и эзотерике» [Шапошников, Орлова, БЧ 2011].

Начало истории Брюсовских чтений и публикаций их материалов было изложено на их же страницах. В сборнике за 1986 год была напечатана статья Д.В.Марутовой «Брюсовские чтения. Проблемы и тематика», всего шесть страниц, на которых, конечно, нельзя было сколько-нибудь подробно проанализировать хотя бы тематику, не говоря уже о проблематике и степени глубины исследований.

Сборник чтений 1996 года, вышедший в 2001-м, открывается заметкой «От редактора», то есть С.Т.Золяна (подписи нет). Это еще более краткое, чем в статье Марутовой, напоминание о предыдущих 11-ти конференциях. Перечислялись города, из которых приезжали их участники (из Москвы в еще очень трудном 1996 году приехало только трое), не были забыты и основатели чтений, имена которых, наряду с именами тех, кто готовил сборники, были заслуженно выделены: «<…> проведение Брюсовских чтений в Ереване давно стало узаконенной традицией и подлинным праздником научной мысли и поэзии, у истоков которого стояли ученые-первооткрыватели армянского брюсоведения тогда еще Ереванского пединститута, – К.В.Айвазян, З.И.Ясинская, Г.А.Татосян и горячо поддержавшие их инициативу – И.М.Брюсова, А.Я.Брюсов (жена и брат поэта) и известный ученый-брюсовед П.Н.Берков» [От редактора, БЧ 2001:3]. Вступительная заметка – не статья, в этом жанре подробности не предполагаются, тем более что именно сборник за 1996 год более всего богат сведениями из истории Брюсовских чтений, пусть и не систематическими; этот сборник вообще принадлежит к числу самых удачных, хотя он меньше

предыдущих, – малое количество гостей Еревана было компенсировано публикацией части материалов тех чтений, которые состоялись в Ставрополе и Пятигорске.

Если в первых сборниках Брюсовских чтений выступали тогда еще здравствовавшие близкие и знакомые Брюсова и говорили, естественно, о нем, но теперь настала очередь воспоминаний брюсоведов и о брюсоведах. Н.А.Трифонов напечатал мемуар «Из воспоминаний старого брюсоведа». Он присутствовал лишь на одном выступлении Брюсова и потом на его похоронах. Одна из первых публикаций молодого Трифонова была посвящена накопившейся к 1927 году брюсовиане, а впоследствии он, в частности как член редколлегии и ответственный секретарь «Литературного наследства», старался надолго не отходить от брюсовской тематики. Конечно, многие начинали знакомство с поэзией Брюсова по хрестоматии, посвященной русской литературе конца XIX – начала XX века, составленной Н.А.Трифоновым. Он напомнил о том, о чем официальное литературоведение старалось не упоминать, – что после революции Брюсову жилось достаточно нелегко, что он и его творчество подвергались нападкам и справа, и слева, хотя его поддерживал А.В.Луначарский (кстати, еще один любимый персонаж Трифонова). Но Луначарский был не самым влиятельным человеком в большевистском руководстве. Несравненно сильнее его был Троцкий, тоже занимавшийся литературой. Мужественный Брюсов столь влиятельного политика не боялся. Трифонов показал, что он спорил с Троцким по поводу слишком завышенной им оценки комсомольского поэта Безыменского. Пьеса Брюсова «Диктатор» не была опубликована «при жизни автора, поскольку было признано, что она дает неверное представление о революционной действительности, искаженно показывая, что в результате революционного переворота возможна реакционная диктатура» [Трифонов, БЧ 2001:356].

Живо написанные воспоминания Э.Л.Нуралова «К истории Брюсовских чтений» посвящены са́мому их началу, точнее, их «пробиванию» в разных московских учреждениях с помощью (впрочем, не безоговорочной) близких Брюсова. Молодым

аспирантом Нуралов хлопотал об учреждении этой серии конференций, в частности в Московском университете, где Брюсов учился, а в конце жизни и профессорствовал [Богомолов 2005], [Кормилов, БЧ 2004:5-22]. Как указывает Э.Нуралов, в МГУ сдержанно отнеслись к идее проведения в Ереване Брюсовских чтений и предсказывали, что будет проведено 2-3 конференции. «Жизнь опровергла предсказания А.И.Метченко, но, к его чести, в 1967 году, будучи по своим делам в МГУ, я услышал от Метченко лестные слова в адрес первых трех брюсовских томов» [Нуралов 2001:361–362]. Единственный раз напечатался в «Брюсовских чтениях» профессор кафедры истории русской литературы П.Г.Пустовойт, занимавшийся главным образом XIX веком, а с кафедры истории советской литературы (впоследствии – русской литературы XX века) по нескольку раз С.И.Кормилов и М.В.Михайлова, один раз А.В.Леденев. Участвовал в чтениях О.А.Клинг, но тогда он представлял Институт мировой литературы, а не кафедру теории литературы МГУ, как сейчас. Его ученик, ныне преподаватель той же кафедры А.А.Холиков в сборнике за 2006 год поместил статью «Д.С.Мережковский и В.Я.Брюсов в спорах о Л.Н.Толстом». Не сразу оценил Брюсовские чтения крупнейший специалист по Серебряному веку, работающий на факультете журналистики МГУ, Н.А.Богомолов. В итоге первый университет России принял гораздо меньшее участие в этих чтениях, чем мог бы.

Е.К.Соболевская дала обзор брюсоведческих исследований своего учителя С.П.Ильева, безвременно скончавшегося в 1994 году [Соболевская, БЧ 2001:370–378]. Он очень тонко понимал художественное своеобразие Серебряного века. В «Брюсовских чтениях» он печатался неоднократно. Его ценили в Ереване гораздо больше, чем в родной Одессе.

Многие участники «Брюсовских чтений» заслуживают, чтобы на страницах этого издания были помещены их биографии. И само продолжающееся издание уже заслуживает своей систематической истории, потому что оно зарекомендовало себя как уникальное и чрезвычайно ценное явление в нашей науке.

К сожалению, в постсоветское время ереванские конференции не только стали собирать гораздо меньше гостей. Сильно ухудшилось эдиционное качество сборников: нет средств на твердую обложку, в маленькой Армении трудно найти квалифицированных русскоязычных редактора и корректора. Но главное – «Брюсовские чтения» выжили, живут и обязательно дождутся изменений к лучшему.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963. 416 с.
2. Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964. 570 с.
3. Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968. 632 с.
4. Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973. 639 с.
5. Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976. 452 с.
6. Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983. 368 с.
7. Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985. 456 с.
8. Брюсовские чтения 1986 года. Ереван, 1992 380 с.
9. Брюсовские чтения. Избранное. Ереван, 1998. 515 с.
10. Брюсовские чтения 1996 года. Ереван, 2001. 384 с.
11. Брюсовские чтения 2002 года. Ереван, 2004. 414 с.
12. Брюсовские чтения 2006 года. Ереван, 2007. 539 с.
13. Брюсовские чтения 2010 года. Ереван, 2011. 447 с.
14. Неизвестный Брюсов (публикации и републикации). Ереван. 2006. 444 с.
15. Белый А. Венец лавровый // Перхин В. «Открывать красоты и недостатки…». Литературная критика от рецензии до некролога. Серебряный век. СПб., 2001.
16. Богомолов Н.А. Университетские годы Валерия Брюсова: студенчество (1893 – 1899). М., 2005.
17. Михаил Леонович Гаспаров. 1935–2005. М., 2012. (Российская академия наук. Материалы к библиографии ученых. Литература и язык. Вып. 33.)
18. Ильев С.П. Русский символистский роман. Аспекты поэтики. Киев, 1991.

19. Святополк-Мирский Д.П. Литературно-критические статьи (вступительная статья и примечания В.В.Перхина) // Русская литература. 1990. №4.
20. Страшкова О.К. В. Брюсов – драматург-экспериментатор. Ставрополь, 2002.
21. Хализев В.Е. Теория литературы. 5-е изд., испр. и доп. М., 2009.

SERGEY KORMILOV – THE ROLE OF YEREVAN "BRUSOV READINGS" COLLECTION IN LITERARY CRITICISM OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURIES

The article presents the detailed review of "Brusov readings" collected articles since 1962. It summarizes the output of scientific effort over 50 years, mentions the significance of collected articles in literary criticism published in Yerevan in the late XX – early XXI centuries. The author of the article comes to the following conclusion: continuous publication merits its systematic history because it has established a reputation as a unique and extremely valuable scientific phenomenon.

I
ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В.Я.БРЮСОВА

АНТОНОВА Л.А.
Тбилисский государственный
университет имени Ив.Джавахишвили

«НА ГРАНИ СПОРЯЩИХ МИРОВ»: ИСТОРИЧЕСКАЯ АНТРОПОМЕРНОСТЬ В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Ключевые слова: *мера, ценность, антропомера, истина, благо, красота.*
Keywords: *measure, value, antropic dimension, verity, boon*, *beauty.*

Как поэт и мыслитель, Брюсов стоит «на грани спорящих миров», так определяется им авторская позиция и историческое место ренессансного сознания Серебряного века в русской культуре. И в данном контексте уместно говорить об особенностях культурной пассионарности, «взрывной» силе высоких идей и смыслов, оставленных символизмом будущему. В стихах Брюсова, в одной строке или слове, – вся мудрость опыта, готовый смысл. В блестящей эстетической форме поэтического языка воссоединялись мысль и чувство, художественный образ завершался в полноте человеческой меры. Мы полагаем, что мера человека определяет избирательный и оценочный вкус, перформативно действующий в отношении событий и персонажей, выражая своеобразие личности творца [Антонова 2004:38-47].

Поэзия Брюсова рассматривается нами с позиции антропомерности как ценностного принципа. «Антропомера» есть категория философская, историческая: от идеи Протагора, «человек есть мера всех вещей...» к Платону, расширению им логоса языческого мира идеальными объективными сущностями истины, блага, красоты, их сочетаний. Так понятие «kalokagathia» означало форму единства красоты и доброты. Традицию в развитии этого подхода продолжил Вл.Соловьев в своей христианско-религиозной концепции «всеединства», завершив ее формулой: «абсолютное осуществляет благо чрез истину в красоте» [Соловьев 1989:104]. Так, мыслился им

ценностный фундамент религиозной жизни. Принцип «всеединства» для понимания учения Вл.Соловьева о «Богочеловечестве» имел решающее значение. Сегодня термин «всеединство» стал, своего рода, знаком экслибрис (ex libris), принадлежности к учению Вл.Соловьева. Суть учения, при внимательном изучении его трудов, достаточно ясна и понятна. Абсолютное «всеединство» сторон Истины, Блага, Красоты, воплощенное в Боге, есть Любовь и, применительно к человеку, означало содержание его веры, в чем, по мысли Вл.Соловьева, и состоит суть подлинной религиозности. Вера в абсолютные ценности заставляет человека стремиться к ним и осуществлять их в своей жизни. Заслугой философа было глубокое содержательное рассмотрение каждой из сторон «всеединства».

При жизни Вл.Соловьев был строгим критиком раннего символизма и первых опытов молодого Брюсова, у которого не было тяготения к идеям философа, однако, в оценочном характере его поэзии улавливаются все три ветви единства, что представляет интерес для антропомерного подхода и восприятия особенностей идей Брюсова. И не стоит усматривать иронию судьбы в том, что именно Вл.Соловьев оказался философским мэтром в вопросе понимания антропомеры. Тем более, что идеи Вл.Соловьева о «всеединстве» абсолютных ценностей, символика «Вечной женственности», «Софийности», находили отражение в образах поэтики А.Белого, А.Блока, З.Гиппиус, Вяч.Иванова, Д.Мережковского и др. и не вызывали у Брюсова какого-либо принципиального несогласия.

В своем нынешнем виде антропомерность указывает на «меру человека как человека», посредством значений истины, блага и красоты, исторически необходимых для всех форм бытия, в том числе искусства и творца[1]. Не отрицая абсолютных истин, данный принцип предполагает допустимую

[1] «Антропомера», «Принцип антропомерности» в наших исследованиях произведений Н.Гоголя, Л.Толстого и др. авторов, характеризует творчество как определяющую черту меры человека.

сопоставимость относительных ценностей с абсолютными как своими идеалами.

Стихия духа увлекала Брюсова в глубины тайн времени, идеальных сущностей, называемых ныне духовными ценностями. Какую истину искал Брюсов в стихах на историческую тему? В его поэтической «историографии» целая галерея портретов исторических личностей. По словам поэта, его «непокорному уму» свойственны и «победные мысли», и «сознание во тьме», и стремленье войти «в смутный мир», «погибших времен арабески».

«Сны человечества» объединяют отдельные эпизоды и образы истории в единую последовательность антропомерного развития. Сначала в «Песнях австралийских дикарей» Брюсов создает графически точный образ: «Кенгуру бежали быстро, / Я еще быстрей» [т.II:313]. В одной фразе – вся телесная суть и мера освоенного человеком жизненного пространства, ограниченного собственной витальностью. Акценты точно расставлены: динамика экзотической охоты – мчащееся стадо кенгуру, затем костер – еда, древняя трапеза и источник тепла, и «руки» пламени костра, защитника от злых духов. Ритуальные пляски дикарей. И над всем этим уже разлит гедонизм первобытной антропомеры: подлинно биологическое бытие, природные блага – как возможное условие жизни и формы первобытных удовольствий, в единстве составивших картину начал «человечества», истории эволюции сознания. Человек слышал голоса природы и был готов к состязанию с ее живой силой.

В «Отзвуках Атлантиды» поэт изображает цивилизацию как волшебство жизни, где ключом бьют и процветают духовные идеи мира: «Залы, храмы, лестниц винт, <…> / Яркий мрамор, медь и злато, / Двери в броне серебра, / Роскошь утвари богатой, – / И кипенье жизни сложной, / Ночью – тайной, днем – тревожной, <...>» [т.II:314]. В духе начал пушкинского сказочного лукоморья и загадочности явления в неопределенности хроноса поэт рисует жизнь дворца: «Там, – при факелах палящих, / Шумно правились пиры; / Девы, в туниках сквозящих, / С хором юношей, в монистах, <…> / Круг

сплетали для игры; <…> / Там – под кистью краски жили, / Пели струны вещих лир!» [т.II:314].

Но это не наивный мир сельского уклада пушкинской эпохи. Это сколок древнейшей развитой цивилизации, сжатой до масштабов одного города-лабиринта. И здесь множество признаков развития главных человеческих мер: вечные вопросы бытия, философский поиск истины: «в тайне книг, в узоре чисел». И антропомерная цель: «Человек чело там высил / Гордо, в лавровом венце!» и главное умозаключение: «Гроб раскрылся, и в могиле / Мы нашли свой идеал!» звучит пророческим и предупреждающим выводом. Эстетическая категория идеала венчает все сказанное как целевая установка меры человеческого мира. Господство эстетической антропомерности превышает все остальные меры в поэзии Брюсова.

И далее. В свете эстетического идеала рисуется облик женщины как украшения земного мира людей: «Не она ль в священной пляске, / Шла вдоль длинных коридоров, – / И летели стрелы взоров, / Чтоб в ее вонзиться лик?». Здесь и природность, и человечность красоты: «Минул ряд тысячелетий, / Лабиринт – лишь скудный прах… / Но те кольца, бусы эти, / Геммы, мелочи былого, – / С давним сердце близят снова: / Нить жемчужная в веках!» [т.II:315].

Загадочной и прекрасной смотрится «нить жемчужная в веках». Выражает ли она связь истории через природность красоты, подобной жемчугу в морских глубинах, прячущего себя до поры, до времени? Или здесь сравнительный эпитет с той, кому предназначено быть красотой? Но способна ли природность красоты передать всю полноту меры? Во многих поэтических строках утверждается привлекательность красоты как постоянная константа антропомерности любви. Но всегда ли единственная?

В другом фрагменте «Снов» под названием «Пирамиды», поэт как бы рассуждает о времени и тайнах вечности, о пространственной связи пустынь и морей в природе, как и людей, объединенных земной их принадлежностью. Эта мера фундаментальна, она – отсчет всех оценок исторических событий. Пирамиды, «ровесницы дряхлой Земли», хранят тайны

столетий, в них заложен смысл «Первичных, таинственных чисел». И они подают знак своей устремленностью к небу: «…неизменно стремись, / Наш дух, в бесконечную высь!», – говорит поэт. Все пройдет, минет, «…Исчезнут в веках города, / Разрушатся стены и своды, / Пройдут племена и народы...». Тайна времен пришла из глубин веков. Поэт делится своим открытием, говоря от лица Пирамид: «Живите божественной тайной! / Вы связаны все не случайно / В единую духом семью! Поймите же общность свою, <...>» [т.II:318]. В словах есть обличительная сила правды, она звучит призывом к будущим поколениям не повторять ошибок вражды.

Строки из истории «Города Вод» объединены смыслами с предыдущими стихами. Страшен образ грядущего апокалипсиса. Восстали стихии, «как вихрь урагана; / Рухнули тверди высот; / Рухнули башни и стены /, Все,– и простор Океана / Хлынул над Городом Вод!» [т.II:320]. Поэт прозревает будущее устройство мира, разрушительное для человека и земли.

Одой чистой красоте звучит произведение «Эгейские вазы». Брюсов как художник слова достигает высочайшего мастерства в передаче чистой линии форм, заставляя восхищаться возможностями слова в передаче изображения многообразного. Любой прилежный ученик рисования знает, как трудно повторить чистую линию античных образцов. Нужно суметь, как бы изнутри осознанного восприятия, увидеть мир в линиях и образах жизни, внешний облик и одеяния людей, их жесты и движения. Как изобретателен и богат язык поэта в передаче не только формы, но и росписи ваз эгейского мира, все изваяния есть суть совершенство и индивидуальность. Проведем параллель с известным изображением феномена «чашности чаши»,– не просто емкости, а вещи, несущей дрему земли, цветение и плодоношение виноградной лозы и аромата вина [Хайдеггер 1993:316]. Теперь представим феномен брюсовской вазы, ее «вазность», обращаясь к поэтическим строкам самого автора.

«Эгейские вазы» Брюсова являются созданием новых видов феноменологического смысла. Познанием антропомеры предмета устанавливается его функциональное назначение,

принадлежность тому, кто ценит красоту как таковую, вне утилитарности. Сама прекрасная форма делает вазу абсолютно идеальной на века. Существует модус красоты и ее модуль – изящество, в данном тексте форм изящества около тридцати. Великолепие языка описания эстетической категории «изящества» заслуживает того, чтобы как можно полнее представить предмет обсуждения. А сами линии ваз достойны особого внимания как чистая форма прикладного искусства: «Они пленительны и нежны, / Они изысканно-небрежны, / То гармонически размерны, / То соблазнительно неверны, / Всегда закончены и цельны, / Неизмеримо-нераздельны, / И завершенность линий их / Звучит, как полнопевный стих.<...> / В чертах разбитого сосуда, / Загадку смерти разреша, / Таится некая душа! /» Такое восхитительное разнообразие мер красоты!

В чистой эстетике формы ваз оживает многоликая и антропоморфная их история и ваза заговорила знаками человеческой тонкости чувств и деликатности намеков: «Как исхищренны их узоры, / Ласкающие сладко взоры: / В запутанности линий гнутых, / То разомкнутых, то сомкнутых... /».

Далее еще более тонкий намек на антропомерное сходство. «И стебель, странно-сладострастный, – / На что-то грешное намек, – / Сгибает девственный цветок.» Можно бы и далее продолжать столь удивительный и блистательный сказ о жизни ваз и поклониться таланту. Дискурс, знаковость языка поэта в передаче красоты и изящества форм и чудных линий, созданных ваятелями и художниками древности, часто опережает время, не принимающее чистую эстетику, но нельзя не согласиться, как «Гласят раздробленные вазы, / Что их творец, хотя б на миг, / Все тайны вечности постиг!» Эти строки подобны поэме, созданной самим временем, хранящим тайну любви человека [т.II:320-321].

Понять и равнодушие, и негативность критиков поэтического создания «Эгейские вазы» можно. Вокруг сотрясается и рушится мир, а поэт словно и не замечает наступившей социальной катастрофы, спешит выразить свое отношение к чистым формам красоты, к тому, что навсегда

может исчезнуть как памятный знак под обломками культуры. Столь исключительная поэтическая страсть к искусству, творчеству известна и редка, но защищена правом антропомеры видеть, слышать и чувствовать. История, в конечном счете, всегда на стороне своих истинных рыцарей красоты.

Велик диапазон Брюсова в поэтическом охвате событий. Он заглянул не только в тайны Атлантиды, но и в антропомерные истории персонажей мифов, царей и полководцев Востока и Запада, он увидел развитие человеческой меры, возвышение ее духа в средневековой истории, времен не так отдаленных и совсем близких.

Брюсов-поэт находит в истории новые символы и языковые богатства. В итоге создаются стихи торжественного ликования. Их можно назвать миниатюрными шедеврами.

«Ассаргадон» в их числе. Поэт, вероятно, должен целостно воспринимать воображаемые картины мира: в кипении страстей и удовольствий на пирах, в характерной одержимости военных сражений и изнурительности походов, чтобы в итоге работы ума и сенсорики, выдать мощный, по силе выражения, каскад заключительных, взрывающихся слов, завершающих мысль в последней инстанции приговора: «Я исчерпал до дна тебя, земная слава! / И вот стою один, величьем упоен / Я, вождь земных царей и царь – Ассаргадон». Ассирийский царь торжествует в гордом одиночестве над завоеванным миром: «<…>Я на костях врагов воздвиг свой мощный трон. / Владыки и вожди, вам говорю я: горе! <…>» [т.I:144]. В жертву славе и величию принесена кровь других народов. Такова логика истории. Все богатство мира может сжиматься в сознании абсолютной своей единственности. В символическом смысле, поэтический образ Ассаргадона есть только его Я, в духе «Единственного и его собственности» (М.Штирнер).

Брюсов явно симпатизирует Александру Македонскому, объединяясь с ним в страсти к познанию: «Неустанное стремленье от судьбы к иной судьбе», – говорит поэт. Человек рвется за пределы своей природно ограниченной меры, устремляясь во вне, его мечта о славе и могуществе сливается с внешним пространством, за пределами уже освоенного мира.

Заветное желание осуществляет царь Александр путем присоединения земель и создания великой империи. Завоевания в древности, по мысли Брюсова, были признаком силы, доблести и моральным оправданием военных походов Александра Македонского в глубь мира и далее, за горизонт. Это событие военной истории сообразно главному мотиву – процветанию государства, величию и славе правителя, что и было высшей этической ценностью, подчинявшей человека государству. То была одна из исторических антропомер античного мира. Для поэта Александр Великий – герой, овладевший своей целью, мечтой: «И к войскам ты стал, как солнце: ослепил их грозный / взгляд <…> / Вы со мной прошли до Ганга, в Сарды, в Сузы, в Вавилон.» [т.I:149].

Новой ценностью в структуре исторической антропомеры стало познание, стремление к истине. Учителем Александра Македонского был великий грек, философ Аристотель, оказавший весьма сильное влияние на своего ученика.

Изучение истории обогащало Брюсова новыми смыслами, иносказаниями, яркими метафорами. Любой факт или миф мог оказаться сюжетом, стать предметом для аксиологических оценок. Так, поэтический образ Антония в галерее исторических портретов Брюсова символизирует перемены в самой исторической антропомере: «Боролись за народ трибуны / И императоры – за власть, / Но ты, прекрасный, вечно юный, / Один алтарь поставил – страсть!» [т.I:392-393].

Помимо власти, для исторического человека обретают значение иные, личностно возвышающие ценности. В суровом языческом мире поэт находит одну из главных духовных ветвей ценностной антропомеры – способность поставить выше собственной славы любовь, о которой говорил в свое время Вл.Соловьев, подчеркивая главный смысл любви – увидеть свою индивидуальность и значимость другого: «Победный лавр, и скиптр вселенной, / И ратей пролитую кровь / Ты бросил на весы, надменный, – / И перевесила любовь!» [т.I:393].

Антропомера античного мира «былых, торжественных времен», включает любовь как моральный закон развития человеческих чувств и культур. Поэт восхищен своим героем.

Молва гласила об автобиографичности самой оценки любви: «Как нимб, Любовь, твое сиянье / Над всеми, кто погиб, любя!». Поэт мечтал о подобной смелости кинуть свой корабль «Вслед за египетской кормой!» [т.I:393].

Стихотворения «К армянам», «Армении», «К Арарату» посвящены трагическим событиям 1915 года в истории армянского народа. Циклу стихов предшествовала большая исследовательская работа Брюсова. Он изучал поэзию и историю Армении. Написание Брюсовым «Летописи исторических судеб армянского народа» и работа в качестве редактора и переводчика над изданием поэтического сборника были результатом интенсивной мысли и духа, позволивших через поэзию увидеть человека в его исторической культуре. Оценка реального факта геноцида армянского народа однозначна: человеческое выпадает в точке «невозврата» из того, что называют содеянным злом. И прежняя несовместимость религиозных и нравственных императивов двух народов была доведена до полного обесценивания жизни как таковой. В годы Первой мировой войны Брюсов создал удивительные стихи по силе чувственного звучания, лаконичные по форме, грандиозные по масштабности самого события: «Да, вы поставлены на грани / Двух разных спорящих миров, / И в глубине родных преданий / Вам слышны отзвуки веков. / Все бури, все волненья мира, / Летя, касались вас крылом, – / И гром глухой походов Кира, / И Александра бранный гром» [т.II:234].

Поэт создал художественную картину прекрасной древней земли, где высится Арарат «В огромной шапке Мономаха, / Как властелин окрестных гор <…>». И далее «Уступы, скалы, камни, снег... / Весь мир кругом – суровый, древний, / Как тот, где опочил ковчег.» [т.II:241].

Антропомерность, как принцип истины для враждующих сторон, возвышает право человека на жизнь и те ценности, что его защищают. В стихах «К Армении» поэт разделяет горе армян, но, стараясь утешить их скорбь, обращается к памяти и опыту древней истории, всегда утверждающей истину возрождения «из пепла» культуры и человека: «Но там, где я искал гробницы, / Я целый мир живой обрел. / Запели, в сретенье

денницы, / Давно истлевшие цевницы, / И смерти луг – в цветах расцвел» [т.II:237].

Каждое стихотворение поэта достойно самого внимательного прочтения, все ценностные акценты антропомерно расставлены: глубокое сочувствие и боль сострадания, оценка события как бесчеловечного, наконец, любовь к древнему краю и народу Армении. Что может быть выше ценности доброты в историческом принципе антропомеры, в которой воссоединяются истины познания души народа и художественное мастерство Брюсова? Личная страница биографии поэта, дружбы с целым народом, в сущности, как нельзя лучше характеризует Брюсова как человека и гражданина мира, что подтверждается оценкой событий 1915 года и интересом к истории, в которой он находил и утверждал истину, доброту и красоту в том, что видел и чувствовал.

История в лицах, созданная Брюсовым в поэзии, столь блестящей и волнующей, была прорывом человеческого интеллекта и воображения за пределы видимого и слышимого мира. История ожила, заговорила не только понятным, но и неповторимо прекрасным языком, вызывая чувства радостного восторга и подлинного сострадания, восхищения и ненависти. Антропомера как ценностный принцип человеческой культуры обрела, благодаря поэзии Брюсова, жизненную яркость вековой истории, утверждая значение абсолютных смыслов на все времена: природной меры красоты мира, в котором «лик янтарный над рекой», где не кончается нить верности Ариадны и доблестей Ахилла, вечна трепетность соблазна Адамы и Евы и всегда манит высота творчества, поднимающего человека до блаженства – «сознавать, что ты выше себя».

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонова Л.А. Философская антропология вкуса // Человек: Соотношение национального и общечеловеческого. СПб., 2004.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.

3. Соловьев В.С. Чтения о Богочеловечестве. Соч. в II т. Т.II. М., 1989.
4. Хайдеггер М. Вещь // Время и Бытие. М., 1993.

LUDMILA ANTONOVA – "ON THE VERGE OF CONTENDING CENTURIES": THE HISTORICAL ANTHROPIC DIMENSION IN V.BRUSOV'S POETRY

The author views V.Brusov's poetry from the "historical antropic dimension" perspective as a valuable unity of verity, boon, and beauty. The semantic focus of the approach is the value "measure" of the human kind in cultural evolution. The author concludes that historical eras vary in the value composition of human kind's "measure".

АРЕФЬЕВА Н.Г.
Астраханский государственный университет

ГЕРОИНЯ АНТИЧНОЙ МИФОЛОГИИ В РЕЦЕПЦИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Ключевые слова: *античная героиня, «душа», страсть, одержимость, инфернальный образ.*
Keywords*: antique heroine, soul, passion, obsession, infernal image.*

Современные литературоведы, изучающие прозу Брюсова, замечают, что в его рассказах «безмерность любви способны переживать лишь женщины» [Химич 1987:9]. Впрочем, подобную мысль высказал еще в 1913 году критик Л.Н.Войтоловский, отрицательно отзываясь о второй книге рассказов и драматических сцен («Ночи и дни»), пропитанной, как он утверждал, эротическими ядами. В своей статье он писал: «По мнению Брюсова, если верить его рассказам, каждая женщина представляет из себя демоническую натуру, стремящуюся превратить любовь в мрачное безумие, в черную мессу каких-то сатанинских извращенностей. <…> Женщина постоянно лжет, интригует, извивается. Любовь ее соткана из жестокостей, похоти, садизма. <…> История каждой любви – это история проклятий, воплей и кошмарной распущенности» [Ашукин, Щербаков 2006:397].

Следует отметить, что и в стихотворениях поэта женщины – основные носительницы страсти, и не только любовной. В своем поэтическом творчестве он создал целую галерею женских образов, одержимых различными безудержными чувствами. Нередко в его произведениях воплощением стихийных натур становятся античные мифологические героини.

Так, например, Медея в одноименном стихотворении Брюсова (сб. «Stephanos», раздел «Правда вечная кумиров»), с одной стороны, прочитывается как мифологический образ матери-детоубийцы, не желающей смирять свой гнев, когда уязвлена ее гордость:

<…> Выше, звери! хмелем мести

Я дала себе вздохнуть.
Мой подарок – на невесте,
Жжет ей девственную грудь.

Я, дробя тела на части
И бросая наземь их,
Весь позор последней страсти
Отрясаю с плеч моих <…>
[т.I:388]

С другой стороны, Медея – персонифицированный и гиперболизированный образ женской души, живущей только страстями. Безграничная любовь античной героини, пожертвовавшей ради возлюбленного честью, родными и родиной, обратилась в противоположное, но не менее стихийное чувство – месть. В трактовке лидера русского символизма этот женский образ, в отличие от мифологического прототипа (точнее, от героини Еврипида), не страдает раздвоенностью: эмоции брюсовской героини сильнее рассудка. В ее страшном преступлении есть нечто символическое. Ненавистная всеми, одна среди врагов, Медея уничтожает все, что было связано с ее жизнью в Элладе: «дробит», то есть уничтожает тела любимых ею детей как свидетельство страстной земной любви. Таким образом, героиня, одержимая сильными страстями, всегда готова идти до конца. Ранее, под воздействием любовной страсти к Язону, она совершила ряд преступлений у себя на родине. Здесь, на чужбине, безудержная месть к тому, кто ее предал, ведет героиню к более чудовищным злодеяниям. Губительные страсти разрушают всякую связь Медеи с людьми, впрочем, к этому стремится и сама героиня, разочарованная миром безвольных рабов, где царят неблагодарность, ложь и клятвопреступление: «Мне лишь снилось, что с людьми я, / Сон любви и счастья сон!» [т.I:387].

Точно такой же, одержимой страстью, предстает Клитемнестра в одноименном стихотворении Брюсова (сборник «Зеркало теней», раздел «Властительные тени»). Древнегреческая Клитемнестра, как известно, – мужеубийца. Движущими мотивами этого преступления обычно считаются два (по Эсхилу): месть матери за дочь и обида царицы из-за измен Агамемнона.

Русский поэт в форме монолога Клитемнестры выдвигает совершенно иной мотив, который прослеживается в самых первых строках:

Сестра – царит в надменной Трое,
Сестра – немолчный гимн времен,
И славный будет славен вдвое,
Когда он за сестру сражен.

[т.II:71]

Гнев жены Агамемнона вызван тем, что ее вероломная сестра, по вине которой была принесена в жертву ее любимая дочь и погибли многие герои, будет увенчана славой. Невольное преступление Елены, как ни парадоксально, оборачивается для «коварной» изменницы бессмертием в веках:

Певцы, на царском шумном пире,
Лишь о Елене станут петь,
И в их стихах, и в громкой лире
Ей суждено вовек блестеть.

[т.II:72]

Зато «осужденной без вины» Клитемнестре в удел за верность достались лишь несчастья: одиночество, жалкая участь вдовы при живом муже и всеобщее презрение. В версии русского поэта Клитемнестра считает себя равной Елене и по происхождению и по статусу:

Не обе ли мы дщери Леды?
И Зевс не также ль мой отец?

[т.II:72]

Однако судьбы родных сестер – соблазнительницы Елены и «верной жены» Клитемнестры – диаметрально противоположные:

Мне – униженья, ей – победы?
Мне – в тернах, в розах – ей венец? <...>

[т.II:72]

Клитемнестра воспринимает свою судьбу как величайшую несправедливость. Волевая, оскорбленная своей «рабской» участью, жена Агамемнона не желает страдать незаслуженно, исполняя роль невинной жертвы:

<...> Нет! если людям на презренье
Я без вины осуждена, –
Да совершатся преступленья!

Да будет подлинно вина!

Да будет жребий мой заслужен,
Неправый суд да будет прав!

[т.II:72]

В отличие от Елены, Клитемнестра сознательно жаждет «славы» – памяти в веках. Если путь к этой славе пролегает не через добродетель, а через преступления (пример тому, как она убедилась, – громкая слава ее сестры), жена Агамемнона, как Герострат, готова их совершить. Она знает: «венец позора» – «лавры Герострата» обессмертят ее имя не меньше, чем венец похвал и добрых слав. Поэтому в конце своей речи «добродетельная» Клитемнестра не скрывает свой коварный план: предательски убить ничего не подозревающего мужа. И здесь она превращается в циничную преступницу, открыто заявляющую:

Душе – венец позора нужен,
Взамен венца похвал и слав! <...>

[т.II:72]

Клитемнестра русского поэта одержима не столько местью и желанием восстановить справедливость, сколько честолюбием, гордыней и жаждой безграничной славы. Как и Медея (детоубийца), жена Агамемнона (мужеубийца) относится к «плеяде» древнегреческих мифологических героинь, наделенных поистине разрушительными демоническими силами: не примиряясь с действительностью и осуществляя свои честолюбивые планы, они уничтожают все на своем пути. Любопытно, что очередная страсть настолько поглощает женские души брюсовских героинь, что никакого душевного разлада или сомнения они не испытывают и идут до конца в реализации своего задуманного плана. Здесь, несомненно, проявляются черты софокловских героев и героинь, не признающих никакого компромисса.

Следует отметить, что в рассматриваемых нами двух произведениях Брюсова сильна традиция древнегреческой (шире – античной) драматургии. И не только потому, что эти произведения, созданные в форме монологов, перекликаются с монологами из трагедий Эсхила («Агамемнон»), Еврипида

(«Медея») и Сенеки («Медея», «Агамемнон»). А потому еще, что в основе брюсовских монологов лежат страсти («pathos» – «страдание», «страсть») его героинь, которые, по словам М.Л.Гаспарова, являются основным элементом структуры трагедии [Гаспаров 1997:450]. К тому же «pathos» женских персонажей русского поэта разительно отличается от мужских страстей.

В связи с вышесказанным, мы позволим себе сослаться на фундаментальный труд О.М.Фрейденберг «Миф и литература древности». Исследуя античную трагедию, Ольга Михайловна пришла к выводу, что женские и мужские страсти отличаются коренным образом: «героини страдают эмоционально, часто физически, но не морально <…>» [Фрейденберг 2008:631].

Что же касается мужских персонажей, то их страсти, «наоборот, морального порядка» [Фрейденберг 2008:630]. Эта же тенденция обнаруживается и в поэтических произведениях Брюсова. Речи и поведение героинь носят «до-этический характер» [Фрейденберг 2008:631], и убивают они без угрызений совести не преступников, а безвинных. Медея, мстящая мужу, умерщвляет своих собственных, ни в чем неповинных детей, Клитемнестра, в трактовке русского символиста, завидующая своей сестре, а точнее ее славе, предательски убивает мужа – героя троянской войны.

Брюсовские Медея и Клитемнестра, жестоко расправляясь с близкими им людьми, напоминают древнегреческих эринний. Только, в отличие от богинь возмездия, они не насылают безумие на своих жертв, а сами становятся безумными, позволив выплеснуться своим страстям. Примечательно, что чешский ученый-мифолог В.Замаровский, рассуждая о демонических существах – эринниях, пишет о том, что еще в древности преступных женщин из мифов (и из реального мира) называли эринниями, и в качестве примера приводит имена этих преступниц – Медеи и Клитемнестры [Замаровский 1994:378].

Совсем иной образ эриннии в стихотворении Брюсова «Ты – мой демон, ты – эринния…» из сборника «Зеркало теней» (раздел «Страсти и сны»). Здесь автор называет эриннией свою земную музу:

Ты – мой демон, ты – эринния,
Неразлучная со мной!
В целом мире – как в пустыне я,
И все миги я с тобой! <...>
[т.II:36]

Хтонические богини эриннии напрямую связаны с подземным царством – смертью. Первоначально они изображались в облике злобных и ужасных старух, которые выходят на землю лишь для того, чтобы посеять среди людей месть, безумие и злобу. Впоследствии богини «в черном» были переименованы в эвменид, изменились их функции. И все-таки этих богинь по-прежнему боялись все: и боги, и люди.

Почему же поэт в своем стихотворении называет свою возлюбленную и музу эриннией? Вероятно, потому, что эриннии, как, впрочем, и все божества, амбивалентны. С одной стороны, они приносили людям страдания, доводя их до безумия, провоцировали на убийства, с другой, – олицетворяли угрызения совести, вселяли в человека желание действовать, жажду бороться и творить. Именно такой эриннией предстает муза в стихотворении Брюсова:

<...> Я – в веселье вдохновения, –
Шепчешь ты начало строк;
Я замыслил преступление, –
Подаешь мне ты клинок! <...>
[т.II:36]

Это произведение посвящено Н.Петровской, с которой поэт практически разорвал отношения к моменту написания произведения (1911 год), точнее, их отношения подходили к финалу. Однако эта женщина оставила огромный след в жизни и творчестве поэта, и Брюсов в очередной раз запечатлел в своем стихотворении образ бывшей возлюбленной и свое двойственное отношение к той, кто была вдохновительницей многих его произведений:

<...> Ненавистная! любимая!
Призрак! Дьявол! Божество! <...>
[т.II:36]

В мифах эриннии преследуют человека: «Куда бы он ни бежал, что бы ни делал, дабы укрыться, ничто не спасет его от

них. Они преследуют его повсюду, нашептывая ему на ухо все подробности его преступления, доводят до сумасшествия, а часто и до самоубийства, не оставляют его в покое ни на земле, ни в аду» [Менар 1992:39].

В интерпретации Брюсова, наоборот, человек возвращается к эриннии, ибо она – его демон, то есть Судьба:

<...> Как убийца к телу мертвому,
Возвращаюсь я к тебе,
Что дано мне, распростертому?
Лишь покорствовать Судьбе.

[т.II:36]

Отметим, что поэт никогда не забывал ту, кто стал на долгие годы его музой-эриннией:

Ты – слаще смерти, ты – желанней яда,
Околдовала мой свободный дух!
И взор померк, и воли огнь потух
Под чарой сатанинского обряда.
<…>
Ты ангел или дьяволица, Дина?
Сквозь пытки все ты провела меня,
Стыдом, блаженством, ревностью казня.

[т.II:306]

Поэтическое произведение, входящее в венок сонетов «Роковой ряд» (сонет восьмой «Дина»), было создано предположительно в 1916 году, через пять лет после расставания поэта с Н.Петровской. Но в памяти она осталась все той же «эриннией» – «ненавистной» и «любимой», музой и яркой личностью, страстной и неповторимой, перед которой все другие женщины поэта казались лишь призраками:

Ты помнишься проклятой, но единой!
Другие все проходят за тобой,
Как будто призраков туманный строй.

[т.II:306]

В Н.Петровской, действительно, было что-то демоническое. Примечательно и упоминание А.Белого о сходстве «музы» Брюсова с эриннией: «<…> мрачная, напоминающая Эриннию, женщина <…>» [Белый 1990:308].

В 1900 году русский поэт обращается к еще одному мифологическому образу Ламии – губительному женскому

демону. Согласно древнегреческой мифологии, первоначально она была прекрасной смертной девушкой, но из-за гнева Геры превратилась в страшное чудовище. Однако, наделенная колдовской силой, она «могла возвращать свою прежнюю красоту, чтобы соблазнять мужчин и сосать их кровь» [Роббинс 1996:231].

Как многие демонические образы (Эриннии, Геката и Эмпуса и пр.), она становится обитательницей подземного мира и одной из страшных спутниц Гекаты, древнегреческой богини мрака и ночных видений, которые по ночам поднимались из Аида, наводя ужас на людей.

В западноевропейской низшей мифологии Ламия превращается в имя нарицательное: ламиями стали называть женских демонов – злых духов-вампиров, соблазняющих мужчин. Ламия в одноименном стихотворении Брюсова соединяет в себе как древнегреческие, так и средневековые мифологические черты. Так, например, его героиня также входит в свиту зловещей Гекаты:

В дни весенних новолуний
Приходи, желанный друг!
На горе ночных колдуний
Соберется тайный круг.

Верны сладостной Гекате
Мы сойдемся у костра.
[т.I:150]

Но брюсовская героиня и ее подруги, собирающиеся ночью на горе, в большей степени напоминают средневековых колдуний, то есть служительниц дьяволу, которые, согласно легендам, в «дни весенних новолуний» устраивали на горе великий шабаш с плясками и оргиями. Даже ритм стихотворения – «плясовой» – четырехстопный хорей:

Если жаждешь ты объятий,
Будешь с нами до утра.
<…>
Я вопьюсь в тебя губами,
Перелью в тебя любовь.
<…>

Оплету, сдавлю, измучу,
Унесу, как ураган.
<…>
В этих сменах наслаждений
Будем биться до утра.
Утром сгинем мы, как тени,
Ты очнешься у костра.
[т.I:150-151]

Таким образом, Ламия Брюсова предстает, с одной стороны, как жрица лунной богини Гекаты, с другой, – как средневековый демон-суккуб, истощающий силы мужчины:

Будешь ты один, бессильный…
Милый, близкий! жаль тебя!
[т.I:151]

Ночь, проведенная с женским демоном, не избавляет избранника Ламии от одиночества. Если в произведениях В.Соловьева и Вяч.Иванова эротический пафос помогает преодолеть одиночество и победить смерть, то в стихотворении Брюсова совершенно иная картина. Фактически автор «Ламии» разводит любовную страсть (исключительно чувственное начало) и жизнь по обе стороны. Любовная страсть Ламии соотносится здесь даже не с «ведьмовским напитком», а с «духом могильным». Тот, кто подчиняется исступленному чувству («верен сладостной Гекате»), жертвует жизнью ради одного мига блаженства. Страсть и смерть в концепции поэта нераздельны:

Я гублю, как дух могильный,
Убиваю я, любя.

Подчинись решенной плате:
Жизнь за ласку, милый друг!
Верен сладостной Гекате,
Приходи на тайный луг.
[т.I:151]

Любопытно, что это стихотворение вошло в раздел «Любимцы веков» (сборник «Tertia vigilia»).

В своем сонете «К Пасифае» (1904) лирический герой сравнивает свою возлюбленную с Пасифаей:

Я чту в тебе твою святыню, – ту,
Чей ясный луч сквозь дым я прозреваю.

Я, упоив тебя, как Пасифаю,
Подъемлю взор к тебе, как в высоту!
[т.I:476]

Сравнение, мягко говоря, неожиданное. Пасифая – один из самых «порочных» женских образов древнегреческой мифологии: она вошла в так называемую «галерею грешных женщин» (Ватиканская картинная галерея, II в.н.э.) Почему же герой, обращаясь к своей любимой, не только сравнивает ее с матерью Минотавра, но и прямо называет ее Пасифаей (см. название сонета)?

Брюсов знал иную трактовку такого причудливого мифа о противоестественной страсти Пасифаи. Впоследствии в своей работе «Учители учителей» (1917) он писал: «Во всех этих мифах можно открыть зерна исторической правды. <…> Бык был национальным богом критского царства, и, вероятно, критские предания рассказывали, что первоначально над Критом царствовал сам бог, т.е. – бык. Минос был постоянным земным воплощением божества, небесного быка; супругой бога должна быть небесная корова, отголоском чего остается, в эллинском мифе, имя Пасифая (Pasiphae), что значит “всесияющая”, – образ звездного неба» [т.VII:346-347].

Однако в 1904 образ Пасифаи поэту был необходим для так называемой «реабилитации плоти». Поэтому Брюсов и не стремился раскрывать смысл этого мифа, заключающийся в мистическом (ритуальном) браке Пасифаи с земным воплощением божества Миносом для утверждения статуса критских правителей.

Вероятно, автора стихотворения привлек мотив страсти в этом мифе: героиня стала жертвой своего безудержного любовного влечения, с которым невозможно было бороться. Сонет входил в цикл стихотворений под названием «Эрос, непобедимый в битве», а Пасифая – это еще один пример персонифицированного образа страсти.

Вот что писал Брюсов о самой таинственной земной силе: «Страсть – та точка, где земной мир соприкасается к иным бытиям, всегда закрытая, но дверь в них. <…> Что для эллинов

было только наслаждением, став для нас тайной, стало и святыней» [Брюсов 2002:135-136].

Итак, символист Брюсов в образе Пасифаи прославляет, прежде всего, чувственное начало женщины, которое для поэта того времени (1904) было, как он сам заявил, святыней. В последних строках сонета возникает средневековый образ священного Грааля, воплощающий, в трактовке поэта, страстное начало героини, одновременно губящее и спасающее «рыцаря» стихотворения. А прославляющий Пасифаю представлен в образе средневекового рыцаря, преданно служащего той, чье имя Страсть:

<...> Меня спасая и меня губя,

На всех путях, под всеми именами,
Ты – воплощенье тайны мировой,
Ты – мой Грааль, я – верный рыцарь твой!
[т.I:476]

В статье А.А.Завельского и Д.А.Завельской «Метафора и символ в творчестве Валерия Брюсова» утверждается, что «антиподом образу Пасифаи служит не Прекрасная Дама, а Святой Грааль…» [Завельский, Завельская 2004:42]. На наш взгляд, в сонете образ Пасифаи сливается с образом Грааля. Магический Грааль – символ тайны и духовной жизни. Грааль неизменно связан с такими понятиями как целомудрие и безгрешность. Точно так же характеризует земную страсть Брюсов: «Целомудрие есть мудрость в страсти, сознание святости страсти. Грешит тот, кто к страстному чувству относится легкомысленно» [Брюсов 2002:138].

В венке сонетов «Роковой ряд» Брюсов одну из возлюбленных условно называет Юдифью. Юдифь в ветхозаветных легендах – благочестивая вдова, спасшая свой народ от нашествия ассирийцев. «Пламенная Юдифь» в четвертом стихотворении «автобиографического» венка сонетов смогла не только очаровать поэта, но и покорить его своей страстью:

<...> Ты мне явила женщину в себе,
Клейменную, как Пасифая в мифе,
И не забыть мне «пламенной Юдифи»! <...>

[т.II:304]

Отметим, что образ «преступной» Пасифаи поэт намеренно, даже вызывающе, уподобляет библейским (старозаветным) и христианским святыням, где чтилось лишь духовное начало. В своей статье о страсти он утверждал: «Двадцать веков европейская культура привыкла считать духовное – высшим, унижать человека пред бесплотным духом» [Брюсов 2002:132].

Далее он писал о том, что пришедшее новое миропонимание материалистов, возвышающее тело, унижало дух: «Они (*материалисты. – Н.А.*) признавали одно телесное потому, что видели одно внешнее и не видели глубин. Наше время, напротив, научилось чтить телесное, прозрев в нем те же глубины, как и в духовном. Новое искусство сохранило все сокровища, обретенные на путях, ведущих к одухотворению, но, надеясь удвоить свои богатства, переступило на пути, где идеал – воплощение» [Брюсов 2002:132].

Так, сочетая известные библейские святыни, олицетворяющие чистоту, с образом Пасифаи, ставшей символом неограниченных плотских влечений, Брюсов и пытается уравновесить духовное и телесное начала, а точнее, по-своему одухотворить телесное.

Примечателен в поэзии Брюсова и образ античной Цирцеи (Кирки). Сестра «клейменной» Пасифаи в стихотворении «Цирцея» (1899), в отличие от рассматриваемых нами мифологических женских образов, отличается своей «классицистской» рассудочностью и выдержкой: подвергаясь на время исступленным страстям, она все-таки не переходит границы – не позволяет им одержать полностью верх над ней:

<...> И так сладко в бессильи неземных содроганий,
Испивая до капли исступленную страсть,
Сохранять свою волю на отмеченной грани
И над дерзостной силой сохранять свою власть.

[т.I:148]

Таким образом, Цирцея, превращавшая мужчин в животных, иными словами, делая их рабами собственных инстинктов, всегда контролировала собственные чувственные

влечения. На наш взгляд, брюсовская волевая Цирцея, в отличие, например, от Медеи и Пасифаи, является представительницей «рационального» демонизма, поскольку, губя других, она владела своими страстями.

Рисуя образ юной «m-lle Lydie», автор стихотворения «Портрет» («Ей лет четырнадцать; ее глаза…», 1910) улавливает в ее облике демонические черты, сходные с древнегреческой Цирцеей:

<...> Она всегда беспечна, и на всех
Глядит прищурясь, скупо, как в просонках.
Но как, порой, ее коварен смех!..
Иль то – Цирцея, спящая в пеленках?
<…>
Она еще ни разу алых губ
В любовном поцелуе не сближала, –
Но взгляд ее, порой, так странно – груб…
<…>
Мне жаль того, кто, ей вручив кольцо,
В обмен получит право первой ночи.
Свой смех она ему швырнет в лицо
Иль что-то совершит еще жесточе!

[т.II:54]

Коварство, жестокость, презрение и даже предполагаемая циничность по отношению к мужчинам – черты, объединяющие современницу поэта и мифологическую коварную обольстительницу Цирцею. Это еще один психологический портрет юного женского персонажа, в котором уже пробуждается влечение к агрессивной власти над мужчиной.

Сущность рассматриваемых нами женских мифологических образов в лирике Брюсова, несомненно, инфернальна. Все это указывает на то, что русского символиста привлекало в женских образах, прежде всего, их демоническое начало и сильный накал страстей.

Таким образом, античная героиня в поэтическом творчестве Брюсова одержима страстями, которые одновременно и притягательны, и разрушительны, как для самого носителя этой энергии, так и для окружающих, особенно для мужчин. Ее «Эрос,

непобедимый в битве» – разрушитель: он влечет не к жизни, а к смерти, и более точное имя этому влечению – Танатос.

И здесь Брюсов, как никто другой из русских символистов, был близок к трагической трактовке любви у греков, о которой впоследствии скажет О.М.Фрейденберг. Филолог-классик, рассматривая раннюю древнегреческую лирику вместе с классической драматургией античности, пришла к заключению, что в античной литературе этого периода любовь трактовалась исключительно как разрушительная сила, от которой страдают практически все, но особенно героини. К тому же она обратила внимание, что именно женские персонажи являются воплощением «злого Эроса» [Фрейденберг 2008:630].

Весьма любопытно, что все перечисленные нами мифологические героини в лирике Брюсова входили в круг лунной богини Гекаты и даже находились с ней, согласно древнегреческой мифологии, в родственных отношениях: Медея, Цирцея, Ламия, Пасифая. По утверждению Диодора Сицилийского (Историческая библиотека. IV, 45), «двух самых знаменитых колдуний античной мифологии – Медею и Кирку (*Цирцею. – Н.А.*) – даже считали дочерями Гекаты» [Словарь 1998:79]. Можно без преувеличений сказать, что в поэтическом творчестве Брюсова отобразились все известные колдуньи древнегреческой мифологии.

Образ богини мрака Гекаты, связанной с тайной страсти и любовными чарами, встречается, как минимум, в десяти стихотворениях Брюсова. Особое место в системе мифологических образов в лирике поэта принадлежит, как мы уже упоминали, и богиням мести Эринниям (фуриям), имеющим также непосредственное отношение к Гекате. В поэзии Брюсова они упоминаются с таким же постоянством, как и Геката.

Итак, в рецепции Брюсова античная мифологическая героиня находится под властью дионисийских ночных божеств – Гекаты и Эринний. Формы страстей мифологической героини, в отличие от мужских «аполлонических» персонажей в лирике русского поэта, носят, как правило, деструктивный характер.

В связи с этим хочется обратиться к размышлениям современника Брюсова Н.Бердяева по поводу женской и мужской

природы: «Женщина гораздо более отдается одному, тому, что сейчас ею обладает, одному переживанию, вытесняющему всю остальную жизнь, весь мир. <…> В мужской природе сильнее чувство личности и большая независимость от сменяющихся во времени состояний, большая способность совмещать во всякое время всю полноту духовного бытия. <…> Мужчина не склонен отдаваться исключительно и безраздельно радости любви или страданию от какого-нибудь несчастья, у него всегда еще есть творчество, его дело, вся полнота его сил. <…> Женщина отдается исключительно и безраздельно радости любви или страданию от несчастья, она вся растворяется в этом одном, всю себя в это одно вкладывает. Личность женщины вечно подвержена опасности распадения на отдельные переживания и жертвенного заклания себя во имя этого переживания. Поэтому женская природа так склонна к гипнозу и одержанию. <…> И глубоко различно мужское и женское отношение к любви. Женщина часто бывает гениальна в любви, ее отношение к любви универсально, она вкладывает в любовь всю полноту своей природы и все упования свои связывает с любовью. <…> И в стихии женской любви есть что-то жутко страшное для мужчины, что-то грозное и всепоглощающее, как океан. Притязания женской любви так безмерны, что никогда не могут быть выполнены мужчиной. На этой почве вырастает безысходная трагедия любви» [Бердяев 2002:193-195].

На основе вышеизложенного фрагмента труда Н.Бердяева можно сделать вывод, что Эрос мужчины ведет ввысь: к творчеству, к полноте духовного бытия, Эрос женщины, напротив, увлекает вниз, в бездну...

Насколько русский философ справедлив в своих высказываниях об особенностях женской и мужской природы, мы не беремся судить, но то, что брюсовские мифологические персонажи вписываются в его концепцию (как, впрочем, и в концепцию древних греков) «трагического несоответствия»

между мужчинами и женщинами, не вызывает никаких сомнений…[2]

Любопытно, что З.Гиппиус в своих воспоминаниях писала: «Брюсов – человек абсолютного, совершенно бешеного честолюбия. Я говорю “честолюбия” лишь потому, что нет другого более сильного слова для выражения той страстной “самости”, самозавязанности в тугой узел, той напряженной жажды всевеличия и всевластия, которой одержим Брюсов. Тут иначе как одержимым его и назвать нельзя. Это в нем не сразу было видно. Почему? Да потому, что заботливее всего скрывается пункт помешательства. У Брюсова же в этой точке таилось самое подлинное безумие» [Гиппиус 1991:255-256].

В связи с этим высказыванием (подтвержденным многими современниками) о «сожженной ненасытной страстью» душе Брюсова, мы позволим себе сделать предположение, что полярность изображения мужских и женских образов античной мифологии в лирике была связана с архетипическими представлениями поэта о женщине, мужчине и душе человека. В героине античной мифологии воплощается глубинное внутреннее *я*, темная сторона души Брюсова-Локи. А положительные аспекты души поэта, вызывающие творческий подъем, олицетворяют мифологические герои.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М., 2006.
2. Белый А. Начало века. М., 1990.

[2] См.: Арефьева Н.Г.: Миф об Ариадне и Тезее в лирике Валерия Брюсова // Гуманитарные исследования. №1(29). АГУ, 2009. С.108-115; Миф об Одиссее в поэзии В.Брюсова // Гуманитарные исследования. №2(30). АГУ, ноябрь 2009. С.117-123; Образы античных богинь судьбы в поэзии Валерия Брюсова // Гуманитарные исследования. №3(43). АГУ, 2012. С.85-91; Образ Орфея в лирике Валерия Брюсова // Русский язык в Армении. №7(84). Ереван, 2013. С.33-38.

3. Бердяев Н. Смысл творчества: Опыт оправдания человека. М., Харьков, 2002.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
5. Брюсов В.Я. Вехи. I. Страсть // Критика русского символизма: В II т. Т.I. М., 2002.
6. Гаспаров М.Л. Сюжетосложение греческой трагедии // Гаспаров М.Л. Избранные труды. Том I. О поэтах. М., 1997.
7. Гиппиус З.Н. Одержимый. О Брюсове // Гиппиус З.Н. Стихотворения: Живые лица. М., 1991.
8. Завельский А.А., Завельская Д.А. Метафора и символ в творчестве Валерия Брюсова // В.Я. Брюсов и русский модернизм. Сборник статей. М., 2004.
9. Замаровский В. Боги и герои античных сказаний: Словарь. М., 1994.
10. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. М., 1992.
11. Роббинс Р.Х. Энциклопедия колдовства и демонологии. М., 1996.
12. Сад демонов. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 1998.
13. Фрейденберг О. Миф и литература. Екатеринбург, 2008.
14. Химич В.В. Повести и рассказы В.Брюсова // Брюсов В.Я. Повести и рассказы. Свердловск, 1987.
15. Словарь инфернальной мифологии Средневековья и Возрождения. М., 1998.

NATALIA AREFIEVA – THE ANCIENT MYTHOLOGY HEROINE IN VALERY BRUSOV'S RECEPTION

This article analyzes female characters in ancient mythology in Valery Brusov's poetic reception. This paper deals with various interpretations of these images and reveals the Dionysian essence of an antique heroine in Brusov's lyric.

АТАДЖАНЯН И.А.
ЕГУЯС имени В.Я.Брюсова

АЛЛЮЗИИ ИЗ ИСТОРИИ РУСИ XVII – XVIII ВЕКОВ В ТВОРЧЕСТВЕ В.Я.БРЮСОВА

Ключевые слова: *Брюсов, история, аллюзия, Москва, рукопись*.
Keywords: *Brusov, history, allusion, Moscow, manuscript.*

Первое, что привлекает внимание читателя при знакомстве с творчеством Брюсова – разнообразие тем и образов, разнонаправленность его интересов, его невероятная эрудиция.

Брюсова-историка привлекали и интересовали особенно исторические темы, история античности, древнего мира, Запада. В то же время он в своем творчестве отразил и многие факты истории России, начиная с Древней Руси.

Аллюзии исторических фактов, событий, образов известных полководцев и царей, библейских и античных персонажей не просто отражаются в творчестве Брюсова. Автор обращается к ним в конкретных случаях, вызывающих ассоциации с современностью, определенным эмоциональным настроем, приводящих к философским размышлениям о современности. В своих поэтических и прозаических сочинениях Брюсов, обращаясь к современной ему тематике, отражая то или иное историческое событие, как бы проводит параллель между прошлым и современностью.

В русской истории Брюсова более всего привлекали XVII и XVIII века, т.е. период Смуты и эпоха правления Петра Первого, а также конец 60-ых годов XIX века – время молодости его родителей.

Начав работу над «Историей русской лирики», Брюсов пришел к убеждению, что как ни резок был поворот на новый путь, произведенный петровскими преобразованиями, многое, что создавалось уже в петровскую эпоху, – лишь продолжение того, что происходило еще при Алексее Михайловиче, что даже стихосложение первых поэтов XVIII века заимствовано у поэтов

прошлого. Интерес к этой эпохе Брюсов отмечал в дневнике в 1899 году: «Погружен в XVIII век» [Брюсов 1927:77].

Следы самых ранних увлечений Брюсова русской историей и русской поэзией XVIII века дошли до нас в виде отдельных заметок в ученических тетрадях и в форме дневниковых записей.

В своих заметках «Miscellanea» («Смесь») Брюсов писал: «Сейчас я чувствую себя сведущим, как никто, в вопросах русской метрики и метрики вообще. Прекрасно знаю историю русской поэзии, особенно XVIII века» [т.III:400].

По поводу этого высказывания П.Н.Берков писал: «<…> утверждая, что прекрасно знает историю русской поэзии, Брюсов прибавлял: “Особенно XVIII век”. А что известно нам обо всем этом круге интересов Брюсова» [Берков 1964:48].

Сегодня, в XXI веке, мы уже достоверно можем отметить, что Брюсов внимательно изучал историю России не только XVII и XVIII века, но и Древней Руси, особенно поэзию этого периода. Перу Брюсова принадлежат статьи «О Кантемире», «О Державине», «О Ломоносове», дошедшие до нас в рукописном виде и изданные нами в 2000-2010 годах в «Брюсовских чтениях» и в сборнике «Неизвестный Брюсов». Сохранилась также рукописная страница начала статьи «О Сумарокове», вернее, название статьи и план. Помимо того, в рукописном журнале, озаглавленном «Начало за 1887 год. Отдел II. № 9-16» имеется заметка следующего содержания:

«“Древние писатели России”

“Сатира”

Третьяковский

Сумароков: Ходили ль вы на Парнас?

Третьяковский: Ходил, но не видал там вас!» [РО ИРЛИ. Ф.444. №79. Л.15. об.]

Даже эти два предложения свидетельствуют, что Брюсов изучал как творчество Сумарокова, так и Тредиаковского и имел представление о характере их личных взаимоотношений.

Известно, что был план написания статьи о Тредиаковском. В статье «Опыты по метрике и ритмике» [т.III:531] Брюсов отмечает, что дактилический гекзаметр без успеха был

использован Тредиаковским еще до Гнедича, которому удалось обогатить русскую поэзию этим метрическим размером.

В статье «О рифме» Брюсов пишет: «Изучение первого издания книги Тредиаковского “Способ к сложению российских стихов” доказывает – и пора это огласить, – что В.Тредиаковскому до сих пор ошибочно приписывают честь введения тонической системы в русскую поэзию: честь эта по праву принадлежит Ломоносову» [т.VI:556].

Прежде чем перейти к характеристике истории и поэзии XVIII века, Брюсов обращается к истории и поэзии XVII века, которая занимает важное место в плане его работы над «Историей русской лирики». Как видно из плана – русская история XVII века в целом есть прежде всего история Москвы. В первой части первой главы Брюсов намеревался отразить жизнь города, описать церкви, толпу на улице и уличные увеселения, дворцовую и боярскую жизнь, а также жизнь средних людей [Брюсов 1998:241]. Но, тем не менее, мало исследован исторический аспект темы. Многое осталось лишь только замыслом, не доведенным до конца.

Н.С.Ашукин, который одним из первых изучал материалы «Истории русской лирики», в своих исследованиях опубликовал другой вариант плана Брюсова [Ашукин 1964:531-532]. Одна из интереснейших тем, как отмечает Ашукин, – «Женская жизнь в терему». Тема эта отражена в написанном в 1901 году и посвященном Иоанне Брюсовой стихотворении «Терем». В Древней Руси терем (от греческого «teremon» – жилище) – 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 вплоть до XIX века.

Как отмечает Ашукин, Брюсов во время работы над историей Москвы совершил экскурсию по Москве. Во время этой экскурсии посетил «Теремной дворец» и под впечатлением осмотра оставил следующую запись, которая сохранилась в его архиве:

«Москва XVII столетия. Женская жизнь в терему».

«Маленькие комнаты, все расписанные образами и травами (особенность русского искусства украшать все, что под руку попадается – ступени лестницы, подоконники и т.д., чтобы ничто не осталось без украшения), сводчатый потолок кажет их ниже, чем он есть на самом деле; в окна из разноцветной слюды проникало мало света; в теремах господствовал, если не полумрак, то очень слабый свет; особенно зимой ничего не было яркого, все резкие черты сглаживались, краски не тускнели, но ослабевали; на улицу посмотришь – сквозь слюду видно, но тоже неопределенно, да и притом цвета совершенно терялись. Вечером зажигали свечи и лампады разноцветные. Все становилось еще причудливее. (На стенах и в проокнах небывалые травы, растения, цветы). Двери низенькие, глубокие, иные переходы вовсе темные. Везде много позолоты и блесток. Платья подруженек боярышень тоже блестящие, мелко украшенные, с золотом. Эта жизнь в полусвете, в разноцветности, в золоте – создавала особую жизнь. Ведь и в церковь ездили со слюдяными окнами, и в церкви тоже – свечи, позолота. Боярышня, попав на яркий день, просто пьянела. Боярышни были совсем иные, чем мужчины» [Ашукин 1964:532-533].

Интересен постскриптум к этой заметке: P.S. «Теремной дворец в Москве – это домысел, как история Тита Ливия. Это Тон, а не XVII век».

Все дело в том, что общий облик старинного Теремного дворца значительно пострадал при постройке Большого Кремлевского дворца в 1838-1849 годах по проекту академика Тона, безжалостно разрушившего подлинную старину. Возможно, описание Брюсова в этой заметке больше основано не на личном впечатлении при осмотре дворца, а на прочитанном у И.Е.Забелина, русского историка, археолога, работы которого отражали историю Москвы, русского быта, русского народа XVI – XVIII веков в его книге «Домашний быт русских царей в XVI и XVII веках» (1862 год).

Ашукин отмечает и другие заметки, наброски («Улицы», «Межи», «Церкви», «Местничество», «Церковная служба», «Пожары»), которые представляют собой выписки из литературных памятников и исторических монографий.

С Москвой XVII века связан еще один неосуществленный замысел Брюсова – историческая драма «Мария Мнишек», о чем свидетельствует запись в дневнике от 15 марта 1897 года. Другая тема – тема драмы «Фауст в Москве», относящейся к 10-ым годам XX века. К этой теме Брюсов обратился в романе «Огненный ангел», где доктор Фауст показывает свою ученость при дворе княгини Елены Глинской – матери Ивана Грозного. В архиве Брюсова сохранился план этой драмы. Образ Ивана Грозного и Москвы появляется в стихотворении 1920 года «К Варшаве»:

<...> Та Москва, где Иван Грозный
Плясал пред кровавым костром;
Где в безлюдьи, ночью морозной,
Варваров клял Наполеон; <...>

[т.III:55]

В стихотворении отражены события 1919 – 1920 годов – периода гражданской войны, когда Красная армия нанесла сокрушительный контрудар польской армии, захватившей Украину до Днепра, и подошла к Варшаве.

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 Третьего, «раздробившего иго рабства»:

<...> Град, что строил Долгорукий
Посреди глухих лесов,
Вознесли любовно внуки
Выше прочих городов!

Здесь Иван Васильич Третий
Иго рабства раздробил,
Здесь, за длинный ряд столетий,
Был источник наших сил. <...>

[т.III:314]

У Брюсова был еще один нереализованный замысел – путеводитель по Москве, разработанный титульный лист которого приводит в своей статье Ашукин [Ашукин 1964:531-532].

К московской теме относится и стихотворение «Парки в Москве», рассмотренное нами в статье «Образы Древней Руси и XVIII века в творчестве В.Я.Брюсова» [Атаджанян 2011:128-129].

Как отмечает В.Молодяков в статье «История Москвы в творческих замыслах Валерия Брюсова» [Брюсов 1998:244], представляет интерес развернутое высказывание поэта на тему о Москве – заметка из цикла «Miscellanea», которая была напечатана в 1918 году в журнале «Москва», №1, с.4, и не вошла в 7-томное собрание сочинений Брюсова: «Все своеобразие русской истории, русского быта, из-за которых долгое время европейцы считали нас азиатами, истекает из Москвы. Москва обращена лицом к Азии, Киев стоит на Днепре, стекающем в Черное море, на побережьях которого культурную жизнь насаждали эллины, римляне, генуэзцы. Москва стоит на притоке Оки, которая вместе с Волгой уходит в Каспийское море, – к областям, где царили сначала массагеты, воевавшие с Киром, потом Чингизхан и Тимур. От Западной Европы отрезана топями и болотами Пинска – недовысохшим дном древнего моря. Нужно было изобретение железных дорог, чтобы преодолеть это препятствие. В XX веке, конечно, от Москвы стало ближе до Парижа, чем до Урала. Не так было в XVII веке. И Петр был прав, повернув Русь к Балтийскому морю: он вдруг ввел Россию в семью «северных держав», презрев всю ее историю, которая ее тянула к югу. Екатерина пыталась исправить это своим «греческим проектом», но, должно быть, уже поздно» [Брюсов 1998:244].

Заметка примечательна тем, что Брюсов не только подчеркивает значение Москвы для Руси в целом, но и выражает свою точку зрения о деятельности Петра Первого, как императора и реформатора, отмечает роль его в развитии России. Более того, по этой заметке понятно, что в аллюзиях истории XVII , да и XVIII века, Брюсов особое внимание уделяет истории Москвы.

С этой заметкой перекликается стихотворение, написанное в 1915 году – «Петербург – Петроград – Петрополь», где, говоря о значении Москвы в жизни России, Брюсов подчеркивает и роль Петра, «созидающего начала», «творца мира», как

преобразователя русского государства, сумевшего изменить ход истории:

Верша пред миром подвиг демиурга,
В Россию Петр преобразил Москву.
Громя врагов, законы естеству
Он полагал с могуществом теурга.
[Брюсов 1998:42]

Он показывает Петра великим творцом, божеством, создателем величественного града – Петербурга. Сравнивает его с магом, который способен подчинять своей воле действия духов и богов:

В нем жил дух Кесаря, и дух Ликурга,
И дух Орфея – в грезу наяву
Он обратил пустынную Неву,
Над ней прозрев громады Петербурга. <...>
[Брюсов 1998:43]

В творчестве Брюсова мы находим упоминания и об отражениях реальных фактов, исторических событий и образов Руси XVIII века – века дворцовых переворотов, реформ Петра I, который вывел Россию на европейскую арену, выражаясь словами А.С.Пушкина, «прорубил окно в Европу», превратил отсталую Русь в мощную военную и морскую державу.

Следует отметить, что тема XVIII века меньше отражена в поэзии Брюсова. Его особенно привлекала эпоха Петра Великого, образ которого передан в стихотворениях «Петербург», «Три кумира», «К Петрограду», «России», «Вариации на тему “Медного всадника”», «К Медному всаднику», а также в драматических сценках, сохранившихся в архиве, в которых Брюсов намеревался запечатлеть многообразный лик Петра. Он представлял его как «властелина судеб», отличающегося выдающимися и разносторонними способностями, энергией и настойчивостью в достижении намеченных целей. Брюсов, выражая свой восторг гением Петра, считает, что его дела, его творения вечны:

<...> В нем властен твой холодный гений,
Наш Кесарь – Август, наш Ликург!
И отзвуком твоих стремлений
Живет доныне Петербург!

[т.II:187]

«Властелином судеб» русского народа предстает перед нами образ Петра I (Медного всадника) в произведении «Вариации на тему “Медного Всадника”»:

Над омраченным Петроградом
Дышал ноябрь осенним хладом.
Дождь мелкий моросил. Туман
Все облекал в плащ затрапезный.
Все тот же медный великан,
Топча змею, скакал над бездной.

Там, у ограды преклонен,
Громадой камня оттенен,
Стоял он. Мыслей вихрь слепящий
Летел, взвивая ряд картин, –
Надежд, падений и годин. <...>

[т.III:188]

Одним из трех кумиров России (Петра I, Николая I и Александра III – конные статуи которых установлены в этом городе туманов), образом Петра Великого восхищается Брюсов в стихотворении 1913 года «Три кумира»:

<...> Попирая, в гордости победной,
Ярость змея, сжатого дугой,
По граниту скачет Всадник Медный,
С царственно протянутой рукой; <...>

[т.II:187]

Обращаясь ко времени правления Петра I, Брюсов не оплакивает ушедший «бурный XVIII век», не мечтает о возвращении к тем временам, он смотрит вперед и выражает свои симпатии ко всему прогрессивному.

В примечаниях к роману «Алтарь победы» Брюсов сравнивает эпоху Петра Великого и Екатерины II с периодом расцвета империи при Траяне и Антонинах (II век) [т.VI:553].

Обращает на себя внимание тот факт, что, говоря об истории и исторических личностях Руси XVIII века, Брюсов, за исключением Петра I – реформатора, вершителя судеб русского народа, в своих поэтических произведениях лишь эпизодично упоминает о других деятелях русской истории этого столетия.

В стихотворении «Орел двуглавый» (1914), говоря о трудных временах начала XX века, он вспоминает Г.А.Потемкина – государственного и военного деятеля XVIII века, генерал-фельдмаршала и ближайшего подданного Екатерины II, который своими победами приносил славу России, а также М.М.Сперанского, русского государственного деятеля, который руководил кодификацией Основных государственных законов Российской империи (1832), противопоставляя этим временам бесславное время Николая II:

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

[т.II:226]

Григорий Распутин – фаворит царя Николая II, имя которого получило иносказательное значение – «распутинщина» – выражение крайнего разложения правящей верхушки России.

В стихотворении «Падшие цари» упоминает А.В.Суворова – русского полководца, генералиссимуса, который не проиграл ни одного сражения, был «победителем кручей и скал»:

Я смотрел, в озареньи заката,
Из Милана на профили Альп,
Как смотрели, на них же, когда-то
Полководцы в дни Пиев и Гальб;
Как назад, не предвидя позоров,
Горделиво смотрел Ганнибал;
И, тот путь повторивший, Суворов, –
Победители кручей и скал; <…>

[т.II:227]

Несмотря на то, что упоминание военного и политического деятеля Суворова носит эпизодический характер, в творчестве Брюсова есть факты, которые свидетельствуют о том, что личность полководца, его взгляды и мировоззрение ему были хорошо знакомы. В статье «Miscellanea» Брюсов, говоря о самом себе, о том, кого из русской поэзии он выбрал для себя героем, вспоминает слова Суворова: «Выбери себе героя – догони его, обгони его» [т.VI:399]. В статье «Звукопись Пушкина», говоря о музыкальности стихов Пушкина, Брюсов вновь обращается к

словам Суворова: «Сегодня случай, завтра случай, – говорил Суворов, – помилуй бог, дайте сколько-нибудь и ума» [т.VI:130].

О Екатерине II и Павле I Брюсов упоминает в статье «Пушкин и крепостное право». Он приводит высказывания о них из заметок А.С.Пушкина «Исторические замечания», где о Екатерине II написано: «<…> развратная государыня, которая развратила и свое государство», а о Павле I: «<…> царствование Павла доказывает одно, что и в просвещенные времена могут родиться Калигулы» [т.VI:121]. Павел ввел в государстве военно-полицейский режим, ограничил дворянские привилегии, проявлял самодурство, и, как Калигула, был убит в 1801 году заговорщиками-дворянами. Брюсов, на наш взгляд, вполне разделял мнение Пушкина и к этой характеристике ничего не добавил. В этой же статье приведена и другая цитата из «Исторических замечаний» Пушкина: «Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первый луч его, перешел из рук Шешковского («домашний палач кроткой Екатерины») – (*выражение Пушкина. – И.А.*) в темницу, где и находился до самой смерти; Радищев был сослан в Сибирь; Княжнин умер под розгами» [т.VI:122]. В статье «Ремесло поэта», говоря о силлабической метрике и, считая ее «весьма неудобной», Брюсов в доказательство приводит неудачные попытки всех слагателей русских «виршей», в частности, Кантемира. В статье «Стихотворная техника Пушкина» вскользь говорит о Прокоповиче, Кантемире, Ломоносове, Хераскове [т.VI:61-98].

Не только в начале своего творческого пути, но и в зрелые годы Брюсов проявлял интерес к различным явлениям русской истории и поэзии. В частности, в 1916 году на страницах журнала «Известия Московского литературно-художественного кружка» были опубликованы материалы из личного собрания Брюсова. Представляет, в частности, интерес «Объяснение собирателя», по которому можно судить о том, как Брюсов работал над тем или иным материалом, какое значение он придавал их разработке, сличению с другими, близкими по содержанию документами, составлению комментариев к той или иной публикации. К примеру, в одной из них приводится текст стихотворения

неизвестного автора «Песнь похвальная», посвященного Елизавете Петровне. Характеризуя это произведение, Брюсов отмечает, что оно, по-видимому, «<…> написано ко времени, весьма близкому к 1747 году», т.е. ко времени возведения на престол дочери Петра путем дворцового переворота. В комментариях к этому стихотворению Брюсов ни слова не говорит ни о перевороте, ни о Елизавете Петровне, а только отмечает, что это характерные вирши XVIII века, которые лучше всего показывают, какой огромный шаг вперед в технике стиха сделал Ломоносов, когда воспел взятие Хотина в 1739 году в своей знаменитой оде. Хочется отметить, что имя Елизаветы Петровны в творчестве самого Брюсова ни разу не упоминается.

Подводя итог, можно отметить, что названная нами тема мало исследована. Многое так и осталось замыслом, не доведенным до конца. Если стихотворения Брюсова являются подтверждением того, что он был хорошо знаком с историей Древней Руси и Руси XVII века, то этого нельзя сказать об изучении XVIII века, мало затронутом в его поэтических произведениях. Исключение составляет петровская эпоха, а конкретнее – образ Петра Великого. Темы из истории России и образы государственных деятелей оставались всегда в центре внимания Брюсова, об этом свидетельствуют его планы и наброски. Если существует точка зрения, что Брюсову присуща была привычка не доводить начатое до конца, то мы склонны считать, что планы и наброски не завершены по той причине, что Брюсов не успел собрать и изучить весь нужный ему материал. Как отмечает Д.С. Лихачев в своей статье «История – мать истины», к исторической теме и историческим материалам надо относиться «скурпулезно и отражать ее достоверно»: «Исторический подход, во всех его видах – от истории текста, истории жизни, истории литературы и общей истории до истории самого вопроса – это нерв нашей науки, корни ее доказательности и ее самостоятельной литературоведческой красоты» [Лихачев 1981:214].

Именно с такой позиции относился к своей работе Брюсов, ставя перед собой задачу достоверно и объективно отражать исторические события и факты, образы исторических деятелей.

Аллюзии же из истории не самоцель автора, а отражение современности в противопоставлении с событиями прошлых веков. Между Брюсовым-историком и Брюсовым-писателем нет разногласий. Его характеристики кратки, лаконичны, правдивы и художественно убедительны.

ЛИТЕРАТУРА

1. Атаджанян И.А. Образы Древней Руси и XVIII века в творчестве В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 2010 года. Ереван, 2011.
2. Ашукин Н.С. Из комментариев к стихам Валерия Брюсова (по неизданным материалам) // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964.
3. Берков П.Н. Итоги, современное состояние и ближайшие задачи изучения жизни и творчества В.Я. Брюсова // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
5. Брюсов В.Я. Неизданное и несобранное. М., 1998.
6. Брюсов В.Я. Дневники: 1891 – 1910. М., 1927.
7. Лихачев Д.С. История – мать истины // Литература – реальность – литература. Л., 1981.
8. РО ИРЛИ Ф.444. №79. Л.15. об.

IRINA ATADJANYAN – ALLUSIONS TO THE HISTORY OF ANCIENT RUSSIA OF THE XVII-XVIII CENTURIES IN BRUSOV`S WORKS

The main theme of the article is the allusion to the Russian history of the XVII – XVIII centuries in Brusov`s works that aroused interest due to the launch of research on the topic of “The history of Russian lyric”. The theme of Moscow is the core subject matter. The material was mainly preserved in the form of a manuscript. Our goal is to render Brusov`s attitude towards both history and historical figures.

ГАРМАШ Л.В.
Харьковский национальный педагогический университет имени Г.С.Сковороды

ОФИТСКИЕ МОТИВЫ В РОМАНЕ В.Я.БРЮСОВА «АЛТАРЬ ПОБЕДЫ»: ТАНАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: *офиты, гностицизм, танатологический мотив, христианство.*
Keywords: *ofits, Gnosticism, thanatological motif, Christianity.*

Мир заветный, мир прекрасный
Сгибнет в бездне роковой.
В.Брюсов. «Лик Медузы»

Античная тема занимает особое место в творчестве Брюсова. Ее воплощение в прозе исследовали такие литературоведы, как Н.Ашукин, Р.Щербаков, Л.Чмыхов, С.Абрамович, Э.Литвин, М.Гаспаров, И.Поступальский, Н.Хачатрян и др.

Интерес к истории Древнего Рима, особенно IV века нашей эры, сопровождал Брюсова на протяжении практически всей его сознательной жизни. Начало было положено в статьях о жизни и творчестве древнеримских поэтов IV века – Пентадия и Авсония (последнего, кстати, звали так же, как и главного героя романа «Алтарь Победы» – Децим). Довольно много времени Брюсов посвящает переводам из этих и других, менее известных древнеримских поэтов, намеревается создать книгу очерков о латинских писателях «Золотой Рим»: «В дальнейшем плане работ по IV веку В.Я. предполагал составить большую книгу о латинских писателях того времени, под заглавием «Aurea Roma», но это осталось неисполненным» [Ашукин, Щербаков 2006:360]. Неоценимым подарком для исследователя брюсовского творчества стал подробный список использованной автором литературы во время создания романа, а также сопровождающий его обширный комментарий и подробные примечания.

Этот период в истории западноевропейской культуры привлекал Брюсова не случайно. Как отмечают исследователи,

поэт пытался осмыслить современность сквозь призму исторических событий, которые во многом были аналогичны процессам, происходившим в России в первые десятилетия XX века. Гибель великой античной культуры сопровождалась распространением христианского мировоззрения, формировавшегося не только как антитеза язычеству, но и ставшего в определенном смысле наследником традиций своего предшественника. Столкновение христианства с процветавшими в то время многочисленными гностическими сектами, наряду с эсхатологическими предчувствиями, действительно, в немалой степени напоминало события российской истории рубежа XIX-XX веков. В обществе с нарастающей остротой происходили невиданные до тех пор кардинальные изменения, сопровождавшиеся тревожным ощущением fin de siècle и напряженными поисками новых путей дальнейшего культурно-исторического развития страны. Кардинальная перестройка сознания, по мнению Брюсова, часто влечет за собой отказ от величайших достижений прошлого и даже приводит к варварскому уничтожению духовных и материальных ценностей прошлого, но поэт был убежден в необходимости принятия грядущих перемен, несмотря на связанные с ними трагические потери.

Роман Брюсова «Алтарь Победы», события которого разворачиваются в древнеримской империи IV века, печатался на протяжении 1911 – 1912 годов в журнале «Русская мысль». В одной из критических статей, опубликованной после выхода романа в свет, было отмечено, что эпизоды, посвященные одной из гностических сект – офитов, – занимают в произведении значительное место: «Во второй части “Алтаря Победы” автор несколько ослабил драматизм действия, может быть, иногда излишними подробностями о секте змеепоклонников (офитов), с которыми столкнулся герой. Антикварная сторона, правда, рассмотренная очень тщательно, включая и коммунистический образ жизни сектантов, отчасти одержала здесь верх над художественной» [Малеин 1930:189].

Выбор главного героя «Алтаря Победы», Децима Юния Норбана, воспитанного на лучших образцах античной культуры,

был обусловлен событиями, свидетелем и участником которых он стал, а его окончательный переход на сторону христианства показан в неоконченном романе «Юпитер поверженный». Децим становится невольным пособником заговора против императора-христианина Грациана (подробности исторической подоплеки сюжета брюсовского романа достаточно обстоятельно изложены в работах М.Гаспарова и Н.Хачатрян) [Гаспаров 1975], [Хачатрян 2004], против которого выступили не только приверженцы античной культуры, но и объединившиеся представители двух гностических сект. Во главе одной из них стояла девушка по имени Реа, убежденная в своем пророческом даре и возвещавшая о приходе Мессии, членами второй были змеепоклонники-офиты. Влюбленность главного героя в Рею способствует его знакомству с основами гностического учения.

Соглашаясь с М.Гаспаровым в том, что общим композиционным принципом романа является зеркальность или симметрия, уточним, что он не является абсолютным, так как в романе действуют несколько враждебных сил. Во-первых, это язычество, во-вторых, христианство и, в третьих, многочисленные гностические течения, которые по некоторым позициям близки христианству, но имеют также ряд существенных отличий, не позволяющих рассматривать их как единое религиозно-философское явление. Ученый обращает внимание на то, что в «Алтаре Победы» смерть выступает в качестве одной из ключевых категорий, служащей для демонстрации мировоззренческих оснований того или иного вероучения: «после наглядного противопоставления старой и новой культуры в их отношении к смерти (с одной стороны – самоубийство Ремигия и убийство раба заговорщиками, с другой стороны – самоубийство Меробавда и гибель фанатиков-христиан» [Гаспаров 1975:549]. Однако в свете вышесказанного под «фанатиками-христианами» надо понимать отнюдь не христиан, а гностиков.

Рассмотрим, каковы были предпосылки брюсовского увлечения гностицизмом. Надо сказать, что на рубеже XIX-XX веков в России активизировался интерес к различным мистическим религиозно-философским системам, который

объяснялся, с одной стороны, кризисом христианства и попытками его обновления, а с другой – стремлением найти достойную альтернативу официальной религиозной системе. Эта традиция уходит своими корнями в эпоху Просвещения, когда в России, по примеру Западной Европы, начинают появляться масонские ложи, а «торжество гуманистической доктрины сопровождается неслыханным расцветом оккультизма» и спиритизма [Абрамович 2001:47]. Некоторые русские писатели, «как те же Гоголь и Достоевский, чувствуют магическое очарование инфернального» [Абрамович 2001:49]. Об одержимости Д.С.Мережковского «всеуничтожающим духом» Ариманом, олицетворяющим силы зла в зороастризме, упоминает З.Гиппиус [Гиппиус 1951:60]. Сам же Брюсов в определенный момент своей жизни всерьез играл роль скандинавского божества Локи (эта жизнетворческая коллизия, возникшая в отношениях Брюсова и Андрея Белого и превратившаяся в метафизическую дуэль между скандинавскими божествами Локки и Бальдром, изложена в одной из статей С.Гречишкина и А.Лаврова) [Гречишкин, Лавров 2004:48-49]. Об увлечении Брюсова «столоверчением» достаточно подробно, с опорой на дневники самого поэта и воспоминания современников, написано в монографии Богомолова [Богомолов 1999].

Масонство XVIII века и близкое к нему розенкрейцерство, по убеждению некоторых ученых, было «связано с возрождением гностической традиции» [Родин]. Испытывая неудовлетворенность церковным учением, в ряды «вольных каменщиков» вступали наиболее известные представители эпохи Просвещения. К ним принято относить Н.И.Трубецкого, И.Р.Тургенева, А.М.Кутузова и, конечно же, Н.И.Новикова, которые в своих трудах разрабатывали такие масонско-гностические понятия, как «самосовершенствование», «истина», «знание» и др. Художественную форму этические идеи русского масонства получили в поэзии М.М.Хераскова. В творчестве Новикова и Хераскова был заложен прочный фундамент всего последующего развития литературной мысли XIX века, в особенности таких значительных фигур русской культуры, как Н.В.Гоголь, Л.Н.Толстой, Ф.М.Достоевский и В.С.Соловьев.

Красноречивым доказательством рецепции гностических идей некоторыми поэтами XIX века служит стихотворный цикл А.Н.Майкова «Из Аполлодора Гностика». Влияние доктрины гностицизма на творчество русских писателей, в частности Н.В.Гоголя, рассмотрено в фундаментальной монографии М.Вайскопфа «Сюжет Гоголя» [Вайскопф 2002].

В работе одного из исследователей, посвященной преломлению мировоззренческой парадигмы гностицизма на русской почве, подчеркивается, что «исконный гностический антропоцентризм обретает у Достоевского свое логическое завершение: начало человеческой личности становится самым главным определением бытия как такового» [Евлампиев 2001:97]. Известно, что взгляды великого русского писателя на противоречие добра и зла как основную онтологическую проблему, на отношения человека с Богом, на место и роль человека в мировой истории были усвоены его другом и почитателем его художественного дара В.Соловьевым, гностические интуиции которого во многом определили дальнейшее развитие философско-религиозных и художественных исканий представителей Серебряного века. Понимание Соловьевым человека как единственно возможного орудия, с помощью которого только и возможно преображение земного бытия, искоренение его греховности и несовершенства, воплотившееся в его учении о Богочеловечестве, носит, по мнению И.Евлампиева, «безусловно гностический характер» [Евлампиев 2001:97]. Склонность русского философа к гностицизму и мистицизму отмечал К.Мочульский в знаменитой книге «Владимир Соловьев. Жизнь и учение»: «Соловьева нередко считают гностиком и теософом, учившимся “мистике” у Якова Беме, Пордэджа и Парацельса» [Мочульский 1995].

Глубокий интерес к гностицизму укоренился в сознании Соловьева уже в ранней юности. Свидетельством этого является письмо, написанное в 1874 году, в котором будущий философ выказывает намерение посвятить тщательному изучению этого явления свое диссертационное сочинение: «Диссертацию решился писать о гнозисе <…>, исполнение ее может иметь научное значение, тем более что, насколько мне известно, все

общие исследования о гнозисе (разумеется, на западе: у нас еще ничего не было) написаны до открытия книги Ипполита, а в этих книгах некоторые гностические системы, напр., Василида представляются с иным и более философским смыслом, чем у Иринея или Епифания» [Козырев 1992].

Центральным образом, венчающим философскую систему Соловьева, становится Вечная Женственность, София, Премудрость Божия. Разумеется, его софиология не сводится исключительно к гностицизму. Она представляет собой «сложный синтез православного почитания Христа как воплощенной Божественной Премудрости, европейских мистических учений, каббалы, романтизма, немецкой философии и других учений» [Козырев 1992]. Парадоксально, но именно гностический элемент является, пожалуй, наиболее явным и в то же время довольно сильно зашифрованным в трудах философа. Тем не менее, в них прослеживается связь с теми гностическими учениями, приверженцы которых отождествляли Софию со змеей, как это было характерно для наасенов или офитов. Анализируя французскую рукопись Владимира Соловьева «София», А.П.Козырев отмечает такую существенную деталь, как ясно различимую надпись «змея» под словом «София» [Козырев 1992]. Почему появилась такая надпись становится ясно после знакомства со статьей философа об офитах в Энциклопедическом словаре Брокгауза и Евфрона, в которой говорится, что в этой гностической секте верили, будто бы София покинула «горний мир» в образе змеи, «чтобы сообщить истинное знание первым людям, которых ограниченный Димиург хотел держать в детском неведении» [Соловьев 1897:485].

Подобным образом изображаются офиты в романе Брюсова. Во время обряда посвящения в члены этой гностической секты, Реа и Децим оказываются в святилище, где было установлено медное изваяние: «Бронзовая Змея на алтаре словно выгибала и распрямляла свои кольца и все выше подымала свой плоский череп, с высунутым из пасти жалом. Два изумруда, вставленных в ее голову на месте глаз, зловеще сверкали при каждой вспышке огня» [т.V:144]. Здесь, как бы в присутствии божества, верховный жрец Манагим излагает героям

суть офитского учения: «Узнайте же, что не Единый сотворил сей мир. Сын предвечного Хаоса, Иалдабаод, создал солнце, луну и звезды, а духи планет, повинуясь ему, создали, по образу и подобию своему, человека, чтобы тешиться им, как игрушкой своей гордости. Тогда Сущий, по милосердию своему, вдохнул в человека дух божественный. В гневе, Иалдабаод послал Омиоморфа, духа змееобразного, но не подлинного Змея, чтобы лукавыми речами воспретить людям вкушать от древа Познания. Но Верховная София, приняв свой истинный облик Змея, раскрыла коварство вечного Врага. Адам вкусил от запретного плода и, став мудрым, как боги, постиг в себе веянье духа божественного и бессмертного. Страшась с того часа своего собственного творения, изгнал Иалдабаод людей из кущей райских и вселил их на землю, низшее из небесных тел. И чтобы вернуть их к поклонению себе, он воздвиг среди людей Мессию, который должен был учить о величии и славе сына Хаоса. Однако не покинул благой Заступник человеческий род и на земле, но исполнил Мессию духом истины, так что стал он Христом, учителем правды. Телом распятый на кресте, духом вознесся Христос на небо и ныне ведет великую борьбу с злым демоном, чтобы в конце времен лишить его владычества и посрамить вполне. Люди, сотворенные Иалдабаодом на погибель, должны через Христа найти путь последнего Познания и вернуться к слиянию с первым небесным Эолом, верховной Премудростью.<…> Змею и Христу поклонимся, братья, ибо через них явилась нам предвечная София» [т.V:145].

Учение офитов, как его характеризует сам автор романа, представляет собой причудливую смесь гностических представлений о Плероме и эонах, христианских апокалипсических пророчеств, изложенных в заключительной части Нового Завета, и откровений Гермеса Трисмегиста [т.V:145]. Добавим, что в библейской литературе, например, у Исайи и других пророков, постоянно присутствует мотив конца земного мира. В некоторые периоды истории, которые мы бы назвали пограничными или переходными, эсхатологические ожидания усиливаются, как это было в первые века христианства в Западной Европе и в России рубежа XIX-XX веков. На заре

христианства обещания апостолов о скором приходе Мессии и наступлении Царствия Божия зачастую воспринимались буквально. Именно такой пророчицей, сибиллой, возвещающей избранным о наступлении последних дней земного мира, вообразила себя героиня «Алтаря Победы» Реа. На первом свидании она сообщает Дециму, что «Жених грядет и скоро ударит в ворота. Горе, кого Он застанет спящим» [т.V:41]. Ее слова являются аллюзией на первые строки тропаря, который поется в начале утрени в первые три дня Страстной седмицы: «Се Жених грядет в полунощи, и блажен раб, егоже обрящет бдяща…». В образе Реи Брюсов воплотил фанатичку, уверенную в истинности своих видений и, в соответствии с гностическим учением, в том, что «не может Добро прийти в мир иначе, как через Зло» [т.V:41], поэтому в роли Мессии должен выступить не кто иной, как Антихрист. Как танатологический персонаж, Реа втягивает в поле смерти всех, кто ее окружает. Уже на первом свидании с главным героем она пытается убедить его, что в самом имени Децим, т.е. десятый, скрыто предзнаменование его трагической судьбы – он будет «убит, когда десятого постигнет казнь небесная» [т.V:41]. И в конце концов это пророчество сбывается, но убитой будет сама героиня и те, кто последовал ее призывам и восстал против власти римского императора.

Противостояние гностиков и христиан в романе заканчивается победой последних. Юний Децим вынужден признать превосходство христианства над гностицизмом и язычеством. Герой Брюсова выражает убеждение автора романа в том, что необходимо принять новое религиозное учение, так как именно христианство стало духовным и идеологическим основанием грядущей эпохи. Такова мировоззренческая позиция автора «Алтаря Победы», который в 1918 году написал такие строки: «Мне Гете – близкий, друг – Вергилий, Верхарну я дарю любовь... Но ввысь всходил не без усилий – тот, в жилах чьих мужичья кровь». Гибель старой культуры неизбежна, поэтому Брюсов видит задачу русской интеллигенции в том, чтобы сохранить лучшие достижения ушедших культур и свести к минимуму потери, сопровождающие переход от одного культурно-исторического периода к другому.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абрамович С.Д. Богоборчество как сквозной мотив творчества В. Брюсова // Брюсовские чтения 1996 года. Ереван, 2001.
2. Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л. Брюсов. М., 2006.
3. Богомолов Н.А. Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы. М., 1999.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
5. Вайскопф М.Я. Сюжет Гоголя. Морфология, идеология, контекст. М., 2002.
6. Гаспаров М.Л. Брюсов и античность // Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. T.V. М., 1975.
7. Гиппиус-Мережковская З.Н. Дмитрий Мережковский. Париж: YMKA-PRESS, 1951.
8. Гречишкин С.С., Лавров А.В. Биографические источники романа Брюсова «Огненный ангел» // Гречишкин С.С., Лавров А.В. Символисты вблизи: статьи и публикации. СПб., 2004.
9. Евлампиев И. Гностическая мировоззренческая парадигма и ее преломление в русской философии конца XIX – начала XX века // Россия и гнозис: Материалы конференции, 22-23 марта 2000 г. М., 2001.
10. Козырев А.П. Парадоксы незавершенного трактата: к публикации перевода французской рукописи В. Соловьева «София» // Логос. 1992. №2; Эл.ист.: http://krotov.info/history/19/1870/1878kozy.html, 21-05-2014.
11. Малеин А. Валерий Яковлевич Брюсов и античный мир // Известия Ленинградского государственного университета. Т.II. Л., 1930.
12. Мочульский К.В. Владимир Соловьев. Жизнь и учение. М., 1995.
13. Эл.ист.:http://krotov.info/library/18_s/solovyov/mochul_01.html, 21-05-2014.

14. Соловьев Вл. Офиты // Энциклопедический словарь / Под ред. Брокгауза и Ефрона. В 86 томах. Т.XXII-а. С.-Петербургъ, 1897.
15. Родин Е.В. Основатели масонско-гностической традиции в России Эл.ист.: http://gnosticizm.com/articles/mason.htm, 21-05-2014.
16. Хачатрян Н.М. Кризис античности в романах Брюсова «Алтарь Победы» и «Юпитер Поверженный» // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван: Лингва, 2004.

LUDMILA GARMASH – OPHITE MOTIFS IN BRUSOV'S NOVEL "THE ALTAR OF VICTORY": THANATOLOGICAL ASPECT

The article is devoted to the analysis of interaction of ophite and thantological motifs in the Brusov's novel "The Altar of Victory", which focus on the figure of Rea, who was at the head of one of the gnostic sects existing in Rome at the end of the IV century and rebelled against the Roman Emperor together with the ophites.

ГОЗДЕК А.
Университет Марии Кюри-Склодовской

МИФОПОЭТИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ В ПОЭЗИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА. МИФИЧЕСКИЕ ГЕРОИНИ КАК ОЛИЦЕТВОРЕНИЯ СТРАСТИ: АРИАДНА И АФРОДИТА

Ключевые слова: *Брюсов, Ариадна, Афродита, страсть, миф.*
Keywords: *Briusov, Ariadne, Aphrodite, passion, myth*.

Проблема присутствия и роли мифологических мотивов в творчестве Брюсова уже неоднократно была предметом исследований. Стоит здесь назвать прежде всего труды Д.Максимова и других ученых, таких как М.Гаспаров, С.Хангулян, В.Дронов, С.Ильев, К.Петросов и др. Гаспаров акцентирует и частично исследует влияние античности на мировоззрение и творчество поэта, выделяя в нем два основных периода, когда это влияние было наиболее сильным [Гаспаров 1975:543-556]. Петросов, в свою очередь, обращает внимание на эволюцию мифологических мотивов в творчестве вождя русских декадентов [Петросов 1985:93-105]. Изучению «античных рецепций» (*термин автора. – А.Г.*) в поэтическом наследии Брюсова посвящена диссертация Сергея Хангуляна «Античность в поэтическом творчестве Валерия Брюсова: дооктябрьский период». Поэтому проблема роли мифических мотивов в текстах поэта в отдельные периоды его творчества, хотя и очень интересная, не будет предметом нашего анализа. Мы сосредоточим наше внимание лишь на ее одном аспекте, все еще, на наш взгляд, недостаточно исследованном: на обильном применении мифологических женских фигур в поэзии автора «Шедевров», главным образом – Афродиты и Ариадны. Они появляются в его многих поэтических циклах, таких, например, как: «Правда вечная кумиров», «Шаги Афродиты», «Образы святые», «Завес веков», «Перед тобою я», «Повседневность» и представляют собой, парафразируя слова автора, «античные

образы, оживленные, современной душой»[3]. Оживление античных образов Брюсов считал своим поэтическим долгом, свидетельством чего может служить стихотворение «Атлантида», где лирический субъект признается:

Забытое и чуждое предание
В моих стихах я должен оживить
<...>
И вот меня уже влечет оно
В священный край, в античную Элладу,
Где вечный блеск, где жизнь и красота.
[Щербаков 1976:42]

Как можно полагать, здесь сам поэт поясняет, чему служит оживление образов, происходящих из античности – «родины панэстетизма» [Минц 2000:459]: они для него суть воплощения подлинных, настоящих ценностей, которых он не находит в современном мире. «По-видимому, современная действительность не удовлетворяет поэта, кажется ему мелкой, бессильной и скучной», – пишет В.Саводник [Дронов 1976:79]. Пополняя данное замечание, В.Дронов добавляет, что все античные образы (в том числе и женские) воспринимаются Брюсовым в качестве олицетворения определенных сил [Дронов 1976:79]. Если к тому же учесть точку зрения С.Ильева, что, согласно Брюсову, «в античном сознании господствовали две идеи: наслаждения (страсти) и смерти» [Ильев 1976:94], то становится очевидным, почему эти два мотива, страсть и смерть, занимают столь значительное место в творческом наследии символиста, и почему поэт, желая выявить их силу и вездесущность в мире, обращается к античным образам, их олицетворяющим. Самым важным из них (рискнем высказать предположение) является Афродита, как воплощение страсти, которая в мировоззрении поэта ставится намного выше любви. Среди плеяды античных персонажей она занимает особое место в поэзии автора «Шедевров».

---

[3] Эти слова написал Брюсов Г.Чулкову по поводу цикла «Правда вечная кумиров» [Гиршман 2007:231].

В данной статье[4] мы стремимся показать на выбранных примерах, что использование поэтом конкретных (женских) мифических фигур подчинено общей цели: с их помощью Брюсов создает своеобразный «алтарь страсти»[5], выполняя тем самым предназначение поэта-символиста: «страсти вещий ужас – вечно петь!» [т.III:61]. Так, следуя этому призванию, поэт слагает гимны Афродите-страсти. Один из них – «Гимн Афродите» (1912), в котором мраморная фигура богини, помещенная в символическом центре мира, способна выявить поэту тайну существования и истину любви:

Здесь мудрецов откровения, здесь **вещая тайна** поэта,
<...>
Тайное станет мне явным, твоей лишь доверю я власти,
В час, как покорно предамся последней, губительной страсти...
[т.II:103]

Однако тайна, о которой говорится в стихотворении, может быть раскрыта только поэтам или мудрецам. Лирический субъект – это поэт-избранник, восхищающийся красотой идеального тела Афродиты, желающий вслушаться в него, подчиниться власти богини и благодаря этому узреть путь в бесконечность. Именно такую концептуализацию страсти находим в одноименной статье 1904 года; она ассоциируется с надеждой, верой в то, «что будут миги полноты ощущения, в которых все утонет, все перестанет быть, и прямо очам нашего истинного “я” откроется бесконечность» [Брюсов 1904:№8:23]. Подобное контекстуальное значение связывается с Афродитой в стихотворении «В публичном доме» (1905) из цикла «Повседневность» [т.II:413-414]: выявляя лирическому субъекту святую тайну страсти, она говорит о том, что ее созидающую силу могут познать и восхититься ею лишь «посвященные». Так как анализу образа богини любви и страсти в стихотворениях Брюсова (два «Гимна Афродите» – 1912, 1920; «В публичном доме» и др.) мы посвятили отдельные статьи [Гоздек 2009:357-360], [Gozdek 2011:309-316], [Gozdek 2012:297-307], поэтому – в дальнейшей

[4] Статья представляет собой часть более объемной работы.
[5] «Алтарь страсти» – заглавие цикла стихов Брюсова [т.III:483-486].

части текста – мы сосредоточим внимание лишь на тех произведениях, в которых образ Афродиты зашифрован в тексте и появляется в имплицитной связи с образом другой мифической героини – Ариадны. Это: «Тезей Ариадне» (1904) [т.I:389-390], «Ариадна» («Жалоба Фессея» (1917) [т.III:27-28], «Ариадна» (1918) [т.III:29]), и «Ариадне» (1923) [т.III:199].

Греческий миф о Тезее и Ариадне, по словам автора «Венка» – «один из изящнейших во всей эллинской мифологии» [т.III:553]. Известно, что в комментарии к стихотворениям «Ариадна. Жалоба Фессея» и «Ариадна» Брюсов задается вопросом: «почему он (*миф. – А.Г.*) так и соблазняет на новые обработки»? [т.III:553], тем самым предупреждая, что его поэтические тексты, основанные на данном сюжете, являются попытками переосмыслить его. Напомним, что этот миф пользовался большой популярностью среди русских символистов, особенно старшего поколения (напр. Ф.Сологуба), использовавших его для выражения правды о мире-лабиринте и человеческой жизни-блуждании[6]. Как мы увидим далее, Брюсов оставляет в стороне те мифологемы, которые другими поэтами воспринимаются как самые значимые (лабиринт, нить, Минотавр, блуждание и пр.), из которых вырастают символистские мифы.

Обратимся теперь к вышеназванным стихотворениям, весьма показательным в этом плане. К ним примыкает еще одно, более раннее, «Нить Ариадны» (1902) [т.I:275], которое отличается от остальных; представляет собой декадентский монолог мужского лирического «я», как можно предполагать, поэта, миссию которого – разгадать «святые тайны» – выполнить невозможно. В поисках «чудес» он оказывается в безвыходной ситуации, блуждает во тьме, его «нить Ариадны» – вдохновение, покидает его. В остальных четырех текстах экспонируется мифический сюжет покинутости Ариадны Тезеем на безлюдном острове Наксос. Стихотворения «Тезей Ариадне», «Жалоба Фессея» и «Ариадне» – это лирические монологи Тезея,

---

[6] См., например, такие стихотворения Сологуба, как «Ариадна» (1883), «Ариадна» (1886), «Царевной мудрой Ариадной..» (1896) и др.

обращенные к оставленной им возлюбленной. Напомним, что существуют две версии мифического сюжета. Согласно первой, афинский царь, обещавший жениться на очарованной им и влюбленной в него дочери Миноса, после победы над Минотавром и выхода из лабиринта взял ее на свой корабль. Однако по дороге он бросил ее, спящую, на острове Наксос, где вскоре Ариадну нашел Дионис и вступил с ней в брак [Токарев 1980:103]. Согласно второй версии мифа, это сам бог Дионис, влюбленный в женщину, принудил Тезея оставить ее (или же сам ее похитил) [Токарев т.II:503].

Обращаясь к данному мифическому сюжету, русский символист в уже приводимом комментарии пытается найти предпосылки поступка героя или, возможно, дать ему оправдание. Он пишет: «Может быть, Фессей дал Ариадне обещания, которых не мог исполнить, например, сделать ее царицей Афин. Чтобы избавиться от этих обещаний, Фессей тайно “бросает” Ариадну» [т.III:553]. На основании этого высказывания можно предположить, что Брюсов придерживается первой версии мифа, согласно которой победитель Минотавра сам покидает свою избавительницу. Тем более любопытно и интересно, что в двух из названных стихотворений поэт экспонирует мотив любви или, вернее, страсти. Ибо герой бросает свою возлюбленную не только после того, как она спасла его из лабиринта, но и – что стоит подчеркнуть – после любовного сближения с ней. Это существенно, потому что данного элемента нет в «канонической» версии мифа. Приведем соответствующие фрагменты стихотворений Брюсова:

Ариадна.
Жалоба Фессея
И – возлюбленная! тело,
Мне предавшая вполне,
В час, когда ладья летела
По зыбям, с волны к волне! <…>
[т.III:27]

Тезей Ариадне
<…> И сердце в первый раз изведало,
Что есть блаженство на земле
Когда свое биенье предало

Тебе – на темном корабле! <…>

Довольно страсть путями правила, <…>
[т.I:390]

Знаменательно, что неканонический вариант мифа находим в «Героидах» Овидия[7] в письме Ариадны Тесею. Как мы знаем, Брюсов охотно вступал в «диалог» с античными поэтами (Сапфо, Гомером, Овидием). Поэтому целесообразно в таком ключе прочитать и его стихотворение «Жалоба Фессея». Ибо, как нам представляется, русский символист входит здесь в своеобразную «игру» с автором «Метаморфоз», показывая обратную сторону ситуации, описанной в «Героидах». О.М.Савельева, делая попытку интерпретации этого стихотворения, замечает, что ряд риторических вопросов брюсовского Тезея, касающихся судьбы Ариадны («Где ты? С кем ты?», «Принял бог лесной тебя?», «Ах, ждала ль тебя могила, / Иль обжег тебя венец <...>» и пр.) представляет собой лишь «непонятную череду» [Савельева 2010:207]. Однако если учтем скрытую художественную ориентацию на отдаленный культурный источник (а именно поэзию Овидия), то мы обнаружим мотивацию этих вопросов: они могут быть прочтены как своеобразный ответ Тезея отчаянной Овидиевой Ариадне, посылавшей ему свое письмо («Эти строки, Тесей, я с тех берегов посылаю, // Где паруса твой корабль поднял, отплыв без меня <...>» [Публий Овидий Назон 1973:3-4][8]). Ради подтверждения данной мысли сравним несколько примеров из обоих текстов:

Овидий, «Письмо десятое. Ариадна Тесею»	**Брюсов, «Жалоба Фессея»**	**Общий мотив**
К нашему ложу иду – оно нас приняло вместе <...>	И – возлюбленная! тело, Мне предавшая	*любовное сближение*

[7] «Героиды» – одно из первых литературных опытов Овидия. Это любовные послания мифических женщин к своим возлюбленным. Они были созданы ок. 5 года до н.э.

[8] Число после двоеточия обозначает номера строк.

[Овидий 1973:51] Ложу, от пролитых слез моих влажному, я повторяю: «Смяли тебя мы вдвоем, – ложе, двоих возврати! <...> [Овидий 1973:55-56]	вполне <...>	
С тех, где предал меня мой сон, где ты, вероломный, Время сна подстерег, чтоб Ариадну предать. [Овидий 1973:5-6]	Что подумала о друге, Кто тебя, тобой спасен, Предал – плата за услуги!– Обманул твой мирный сон?	*предательство Тезея*
Жду, что вот-вот подойдут оттуда или отсюда Волки, чтоб жадными мне тело зубами терзать; Может быть, рыжие львы на острове водятся этом, Может быть, тигры живут лютые в этом краю, <...> [Овидий 1973:83-86] Всеми покинута я здесь на съеденье зверям. [Овидий 1973:96]	Стала ль ты добычей зверя Иль змеей уязвлена, –	*беззащитность Ариадны*
Словно вакханка, когда Огигийский бог ее гонит, Я одиноко мечусь, не подобравши волос [Овидий 1973:47-48]	Дева мудрая и жрица Мне неведомых богов,	*предназначение Ариадны божеству*
Только когда ты скрылся из глаз, я заплакала горько; <...> [Овидий 1973:43] Волосы я тебе покажу – их уж мало осталось, – Просьбы прибавлю к слезам, пролитым из-за тебя <...> [Овидий 1973:147-148]	Ты клянешь иль кличешь, плача, Жалко кудри теребя? [т.III:27-28]	*плач Ариадны*

Из данного сопоставления следует, что Брюсов несомненно знал текст римского поэта. Это становится очевидным, если учесть интерес символиста к Овидию, заметный на всех этапах

его творчества. Как известно, Брюсов является переводчиком эротических стихотворений автора «Героид» [Брюсов 1917]. Кроме того, имя Овидия упоминается нередко в его творческом наследии, не только в поэзии[9] и прозе[10], но и в критических работах[11]. Эти наблюдения, а также учет вышеназванных аналогий между текстами обоих поэтов, позволяют прочитать стихотворение «Жалоба Фессея» как ответный голос в диалоге с Овидием. Поэтому нельзя не заметить в нем и полемического отношения к «Героидам». Ибо у древнеримского поэта, в согласии с мифическим сюжетом, Ариадна предстоет в качестве земной, нежной и беззащитной женщины (хотя и избавительницы Тезея), у Брюсова же, в воспоминаниях лирического героя, она наделяется сакральными атрибутами (описывается как златоокая, светловолосая, таинственная, с жемчужным венцом). В первом же из названных текстов Брюсова («Тезей Ариадне») она, в сущности (на лексическом уровне произведения), обожествляется («В борьбе меня твой лик божественный // Властней манил, чем дальний лавр <...>»), что, в целом, ассоциируется с ее божественным уделом, о котором говорится в финале стихотворения («А над спящей Ариадной // Словно сонная мечта // Бог в короне виноградной // Клонит страстные уста»). Тем самым поэт ставит Ариадну – земную женщину в один ряд с божественными героинями (Афродита, Деметра, Персефона и др.), что несомненно указывает на значимость этой фигуры в его творчестве, как и в символизме в целом. Отметим попутно, что она наделялась сакральными атрибутами и у других старших символистов, например, упомянутого Сологуба. В поэзии автора «Мелкого беса» Ариадна – это высшее существо, связанное со

---

[9] См. стихотворения «В цыганском таборе» [т.II:266], «Руками плеч*и*» [т.III:72].

[10] См. романы «Огненный Ангел» [т.IV:18] и «Алтарь победы», в котором имя Овидия выступает многократно [т.V:59, 65, 66, 116, 330].

[11] См. статьи «Овидий по-русски» (мы, к сожалению, не располагаем данным текстом), «Владимир Соловьев. Смысл его поэзии» [т.VI:220], «Сергей Соловьев» [т.VI:312], статьи о Пушкине [т.VII:111, 117] Подробнее см. «Алфавитный указатель имен к тт.1-7» [т.VII:511].

сферой света и с «вещей тайной», обладающее волшебными чертами, «силой и мудростью», благодаря чему ей приписывается роль спасительницы и проводника мужчины-Тезея [Гоздек 2006:214-219]. Также в стихотворениях Брюсова Ариадна окутана тайной и порой в воспоминаниях героя появляется словно бестелесное, сверхъестественное существо:

<…> Подошла – светловолосой
Тенью, с тайной на лице! <…>
[т.III:27]

Подобно Сологубу, Брюсов придерживается той точки зрения на женщину-Ариадну, согласно которой она представляет собою олицетворение не только любви, но и мудрости. И не случайно в «Жалобе Фессея» она называется «мудрой девой» (нельзя не заметить в этом библейских коннотаций), что, в сочетании с определением «жрица божества», выявляет ее предназначение: стать невестой «небесного жениха» – Диониса. К тому же, все отмеченные выше атрибуты Ариадны, в особенности «божественный лик» (не лицо), по отношению к земной женщине, также указывают на ее высшее предназначение: как земная царица она должна соединиться с божеством. Это ее доля, судьба. И об этом знают все: и боги, и люди – и Дионис, и Тезей, оба испытывающие страсть к Ариадне. Интересно, что и здесь Брюсов подчеркивает мощь страсти, которой подвластны не только смертные, но и боги, превращаясь под ее влиянием в беззащитных рабов, как в данном случае (в стихотворении «Ариадна») Дионис:

<…> Он же, страстью вдруг обезоружен,
Раб восторга, к деве клонит лик… <…>
[т.III:29]

Эти строки интересны еще и тем, что указывают на имплицитное присутствие в стихотворении фигуры Афродиты, заставляя вспомнить те другие тексты поэта, в которых экспонируется ее (т.е. богини страсти) сила. Приведем лишь один, весьма характерный, фрагмент речи Афродиты – лирической героини «В публичном доме»:

<…> «Всюду я, где трепет страстный
Своевольно зыблет грудь.
Вы бессильны, вы не властны

Тайну страсти обмануть! <…>

[т.I:414]

Хотя имя богини любви не упоминается в вышеназванных текстах об Ариадне, ее присутствие ощущается во всем. Особенно в речах Тезея («А все растет полоска малая // Тебе сужденная земля»; «Но всем судило неизбежное // Как высший долг» («Тезей Ариадне»)) находит свое отражение вопрос, по словам С.Хангуляна, «мучительный для Брюсова: страсть или долг?» [Хангулян 1990:5 и далее]. З.Минц полагает, что страсть в творчестве Брюсова – чувство «страшное, загадочное, манящее», однако кратковременное. И, как ни странно, будучи лишь «мигом кратковременного счастья» и мгновенно кончаясь, оно часто губит влюбленных [Минц 2004:421]. Также в анализируемых стихотворениях акцент ставится на том, что страсть – это прошлое, минувшее. В дальнейшей части «Жалобы Фессея» выясняется, что герой сам отрекается от страсти в пользу долга (героического подвига), значит – Афина, все-таки, оказывается сильнее Афродиты:

<…> Довольно страсть путями правила,
Я в дар богам несу ее.
Нам, как маяк, давно поставила
Афина строгая – копье! <…>

[т.I:390]

Однако, думается, поэт стоит на стороне страсти, показывая, что от нее нельзя освободиться. Она не покидает героя (в финальном фрагменте стихотворения значимыми оказываются его «убелевшие кудри») и словно мучит его, пробуждая в нем горькие воспоминания о возлюбленной и угрызения совести. Стоит в этой связи привести слова З.Гиппиус о самом Брюсове, на наш взгляд, вполне подходящие к ситуации его лирического героя: «<...> он должен безмерно страдать. И в сожженной страстью душе, даже страстью самой страшной и ненасытной, остается способность к страданию» [Гиппиус 2002:340]. Сходства между автором стихотворения и героем замечает и С.Хангулян; ссылаясь на высказывание Андрея Белого, он усматривает в тексте автобиографический подтекст (Тезей – Брюсов, Ариадна – Н.Петровская, Дионис – А.Белый) [Хангулян 1990:85]. Однако экспонируемый в произведении

мотив страсти подсказывает, на наш взгляд, и возможность другой интерпретации. Напомним, что Брюсов неоднократно подчеркивал таинственное, божественное происхождение страсти и убеждал, что «страсть выше нас потому же, почему небо выше земли», страсть – «явление иного порядка», святое и, как таковое, в мире земном проявляется лишь в личинах любви [Брюсов 1904:№8:25-28]. Нельзя ли в этом контексте увидеть в анализируемом стихотворении проявление данной мысли? Ведь чем же является блуждающий человек-Тезей в столкновении со страстной дионисийской стихией (ср.: «А над спящей Ариадной // Словно сонная мечта // Бог в короне виноградной // Клонит страстные уста»)? Может ли земная любовь, называемая человеком лишь страстью, равняться с истинной, божественной, священной и стихийной страстью?

Идеальным олицетворением истинной страсти является в поэзии Брюсова (на что уже обращалось внимание) Афродита, а тайна страсти может быть открыта исключительно поэтам. Именно душа поэта достойна того, чтобы стать ее сокровищем. Однако, чтобы зерна страсти, дремлющие в ней, могли всколоситься и принести плод, необходимо действие божественной, женственной силы. В стихотворении 1904 года, открывающем цикл «Правда вечная кумиров», ее воплощением является Деметра [т.I:383], в «Гимне Афродите» 1920 года [т.III:64] – «Афродита». Оба текста уже на уровне заглавий отсылают к гимнам Гомера и объединены культом Великой Богини (Великой Матери), управляющей и природным миром, и душой человека-поэта (следуя принципу соответствий). В обоих повторяется и мотив страсти. Если учесть замечание Зелинского, что, согласно традиции, Великая Мать – не столько мать, сколько любовница [Зелинский 2010:198], то в образах обеих богинь позволительно узреть воплощение силы оплодотворяющей, созидающей; земля же и душа поэта – это объекты оплодотворения. В случае земли необходимое условие урожая – дремлющие в ее недрах зерна, которые под воздействием божественной силы пробуждаются к новой, совершенной жизни. В случае же души – зерном является страсть, которая, пробужденная Великой Богиней, должна «в движениях метра //

прозвучать и проблистать» [т.I:383]. Таким образом, Брюсов и здесь говорит о предназначении поэта: воспевать мощь страсти, слагать ей гимны и раскрывать перед людьми ее тайну. Осуществляя эту цель, русский символист обращается к тем мифическим героиням, которые воплощают в себе страсть (кроме Афродиты и Ариадны, следует здесь назвать еще Эвридику, «ужаленную страстью из трав» [т.III:201], Лаодамию и др.) или (как Деметра) обладают силой, способной разбудить страсть в поэте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Вехи. 1. Страсть // Весы. 1904. №8.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
3. Брюсов В.Я (пер.) Erotopaegnia. Стихи Овидия, Петрония, Сенеки, Приапеевы, Марциала, Пентадия, Авсония, Клавдиана, Луксория в переводе размерами подлинника. М.: Альциона, 1917.
4. Гаспаров М. Брюсов и античность // В.Брюсов. Собр. сочинений: В VII т. Т.V. М., 1975.
5. Гиппиус З. Одержимый. О Брюсове // Валерий Брюсов. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
6. Гиршман М. Рационализм – ораторство – мастерство («Антоний» Брюсова) // Литературное произведение. Теория художественной целостности. М., 2007.
7. Гоздек А. Женские мифологические образы в поэзии Валерия Брюсова 900-х годов: Афродита // Rossica Olomucensia XLVIII. Ред. O.Richterem, J.Gregor. Olomouc, 2009.
8. Гоздек А. Лабиринт и Ариадна: женский персонаж в лирике Федора Сологуба // Художественный текст: Восприятие. Анализ. Интерпретация. Под ред. В.Гудонене и др. Вильнюс: Vilniaus pedagoginio universiteto leidykla, 2006.
9. Дронов В.С. Книга Брюсова «Третья стража» // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.
10. Минц З.Г. Блок и русский символизм // Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000.

11. Зелинский Ф. Древнегреческая религия // История античных религий. Ростов-на-Дону, 2010.
12. Ильев С.П. Книга Валерия Брюсова «Земная ось» как циклическое единство // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.
13. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
14. Петросов К.Г. Эволюция мифологических мотивов и образов в поэзии В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
15. Публий Овидий Назон. Героиды // Элегии и малые поэмы. Сост. и предисловие М.Л.Гаспарова. Коммент. и ред. переводов М.Гаспарова и С.Ошерова. Перевод с латинского С.А.Ошерова. М., 1973.
16. Савельева О.М. Отношение В.Я.Брюсова к сюжету греческого мифа о Тесее и Ариадне // Античность и культура Серебряного века. М., 2010.
17. Токарев С.А. (ред.) Мифы народов мира. Т.I-II. М.: Советская энциклопедия, 1980 – 1982.
18. Хангулян С.А. Античность в поэтическом творчестве Валерия Брюсова (дооктябрьский период). Дисс. ... к.ф.н. Тбилиси, 1990.
19. Щербаков Р.Л. [публ.] Из неизданных и несобранных стихотворений // Валерий Брюсов. М., 1976. (Лит. наследство. Т.85).
20. Gozdek A. Wizerunek i symboliczny wymiar cielesności kobiecej w poezji Walerija Briusowa. Ciało kobiety mitycznej // Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich. Ciało. Pod red. A. Matusiak i in. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.
21. Gozdek A. Поэзия русских декадентов как голос в диалоге с античностью. Стихотворение Валерия Брюсова "В публичном доме" // Slavia Orientalis. 2012. №3.

AGNIESZKA GOZDEK – THE MYPHOPOETIC TRADITION IN THE POETRY OF VALERY BRUSOV. MYTHICAL

HEROINES AS PERSONIFICATION OF PASSION: ARIADNE AND APHRODITE

This article is devoted to the analysiss of the image of mythical women in the selected poems by Valery Brusov. Based on the examples of Ariadne and Aphrodite we attempt to show that the poet, using mythical female figures, endows them with a new meaning (in his texts this is the essence of personification of passion), subdues them into his poetic perspective. and in this way contradicts the myphopoetic tradition.

ДАНИЕЛЯН Э.С.
ЕГУЯС имени В.Я.Брюсова

СПЕЦИФИКА ВОЕННЫХ КОРРЕСПОНДЕНЦИЙ В.Я.БРЮСОВА

Ключевые слова: *Брюсов, военные корреспонденции, специфика ведения войны, переписка, А.Мануйлов, творческая личность.*
Keywords: *Brusov, war correspondence, warfare specifics, A.Manuilov, correspondence, creative personality.*

Пусть, пусть из огненной купели
Преображенным выйдет мир!
В.Брюсов

Когда 19 июля 1914 года Германия объявила войну России, Брюсов находился на даче под Москвой, в Опалихе под наблюдением врача. Как вспоминает И.М.Брюсова, «он в день разразившейся войны покинул дачу, забыв о лечении; в величайшем возбуждении, потратив минимум времени на сборы, отправился на фронт корреспондентом от “Русских ведомостей”» [Брюсова 1933:138].

Брюсов давно был убежден в неизбежности общеевропейской войны, много думал и писал о ней [Брюсов 2004:341]. Всплеск гражданских мотивов в творчестве писателя связан с его патриотическими переживаниями в годы Первой мировой войны. Однако, надо четко различать его политические воззрения: в годы русско-японской войны он страдал «географическим патриотизмом», хотел видеть Тихий океан в качестве «нашего озера»; по его мнению, у России в 1914 году были благородные задачи: в «старой Европе» она должна освободить «малые народы» («Последняя война») из-под власти «надменного германца».

20 июля в Москве, в Литературно-художественном кружке, чествовали уезжающего на фронт в качестве корреспондента Брюсова, который в ответном слове сказал: «Забудьте обо мне, я еду простым чернорабочим <...> Будем верить в победу над

германским кулаком. Славянство призвано ныне отстаивать гуманные начала, культуру, право, свободу народов» [Голос Москвы 1914:№170].

Брюсов по дороге на фронт на несколько дней задержался в Вильно (Вильнюс), где познакомился с представителями интеллигенции города, а это были граждане разных национальностей: поляки, белорусы, литовцы, евреи и др.

Брюсов был знаком с польским литератором Александром Ледницким, а его сын Вацлав ввел Брюсова в среду писателей и журналистов в Вильно, поэту даже приходилось делать многочисленные визиты. Именно в Вильно Брюсов познакомился с белорусами, о чем пишет в очень важном письме к И.М.Брюсовой (18 августа 1914 года): «<…> видал их поэтов, ученых, филологов, мечтающих о возрождении Белоруссии, фанатиков своей идеи, убежденных, что белорусы – “единственные подлинные славяне” <…>. Видел еще литовцев, тоже фанатиков своего народа, не говорю уже о поляках, которые, конечно, верны себе и своей Польше <…>. Эх, великое дело предстоит России – спаять все это». Брюсов в это время еще не был знаком с белорусской литературой, она еще не была сформирована. Впоследствии Брюсов подружился с белорусами, известны его переводы Янки Купалы. В 1914 году перевод с белорусского на русский язык был исключительно важен для развития белорусской литературы.

Из Вильно Брюсов в августе приехал в Польшу. Варшава стала центром его пребывания в Европе с августа 1914 по май 1915 года, жил он вначале в гостинице «Франция», потом в гостинице «Брюль», позже поселился на частной квартире на Мазовецкой улице №1.

Начало Первой мировой войны очень осложнило отношения России с Польшей, никогда не отличавшиеся спокойствием. 1 августа от имени Верховного главнокомандующего великого князя Николая Николаевича появилось «Воззвание к полякам», в котором русское правительство пообещало восстановить единство Польши и обеспечить свободу языка и вероисповедания. Брюсов в тот же день написал свое знаменитое стихотворное послание – «Польше». Это

стихотворение, прославляющее единство двух народов, в переводе Э.Слонского стало сразу известно в Польше. Вскоре перевод был напечатан на отдельной открытке, причем к началу 1915 года появилось второе издание открытки.

Как известно, это стихотворение вызвало такой интерес, что Общество польских писателей устроило в честь поэта торжественный прием, хотя это было нарушением традиций; Брюсов первым из русских писателей был принят в стенах этого общества. В одной из первых корреспонденций из Польши Брюсов отмечает, что «многие, может быть, не ожидали того энтузиазма, с каким отнеслась Польша к войне с Германией <…>. Народная память не позабыла, что для поляков, более чем для всех других славянских племен, немцы – враг исконный, заклятый <…>. Народ высказался первый. Он высказал своим отношением к мобилизации, которая в Польше прошла с тем же воодушевлением, как и в остальной России» [Голос 1914:№200].

Более противоречивое и сложное отношение между русскими и поляками Брюсов отразил в стихотворении «В Варшаве» (24 августа 1914 года), где он «один впервые проходит по улицам Варшавы», а «Польки раздавали хризантемы / Взводам русских радостных солдат», но поэт помнит о кровавом кошмаре «Темной славы роковых годин» [т.II:149-150].

Корреспонденции 1914 года продиктованы путевыми впечатлениями, писатель сам замечает, что не сразу стал входить во вкус работы корреспондента, не сразу смог «понять это ремесло». В первых материалах много романтических аналогий с романами Стивенсона, Купера, Жюля Верна и др., ощущается эстетизация войны; он сравнивает фронт военных действий с «колоссальным театром».

Большой интерес представляет переписка Брюсова с редактором «Русских ведомостей» Александром Мануйловым, который некоторые статьи Брюсова называет «туристическими описаниями», считает, что они не дают нового представления о войне. В одной из корреспонденций писатель так представляет стоянку войск: «Вот стоят казаки. Их маленькие, но красивые лошади образуют целый табун <…>. Составленные пики ярко

сверкают словно копья римских легионеров» [Рус.ведомости 1914:№287].

В корреспонденции «Фантастика войны» он прямо сравнивает героев Первой мировой войны с героями из романов приключенческой литературы (Ф.Купера, Майн-Рида, Жюля Верна и др.), подчеркивает, что эти «полуисторические фигуры благородных рыцарей» меркнут в дни «великой войны наших дней, новые герои превзошли своим героизмом все, что было известно из романтической литературы» [Рус.ведомости 1914:№261]. В некоторых корреспонденциях он представляет поле битвы как «кулисы гигантской сцены». Особенно театрализовано описаны бои под Ловичем, который несколько раз переходил из рук в руки: «Кулисами служат заиндевевшие леса, задним фоном – дотла сожженные деревни и строения Ловича, среди которых высится старинный костел св. Виктории, покровительницы города <...> Актеры или статисты – это офицеры и солдаты частей, находящихся сейчас в резерве, ожидающие приказа вступить в военные действия. Страшные предстоят им роли, многие останутся лежать на сцене и не встанут, даже когда опустится занавес» [Голос 1914:№274].

Но постепенно характер брюсовских сообщений меняется: они становятся более точными, хотя в них продолжают оставаться пейзажные зарисовки, например, при описании крепости Перемышль.

Отношение Брюсова – военного корреспондента, почти всегда были напряженными с редакцией газеты «Русские ведомости», которая имела на фронте много собственных корреспондентов. В письмах к Иоанне Матвеевне Брюсов жалуется, что «четыре русских корреспондента допущены на “театры”. Меня в этом числе нет» (2 сентября 1914 года). В октябре 1914 года он вновь подтверждает, что «думает о возвращении в Москву, так как у “Русских ведомостей” появились еще новые корреспонденты – Нодо, некий Коньков (и именно в Варшаве). Послал в этом смысле запрос А.А.Мануйлову). Может быть, посылка этого Конькова – намек, что я им больше не нужен?» [Чудецкая 1976:439], переживает, что не все написанные им статьи напечатаны, а иногда просто

резко сокращены или подписаны не его именем. Хочется отметить, что сам автор высоко оценил свою корреспонденцию «Письма врагов к врагам», о чем пишет в письме к Иоанне Матвевне (5 декабря 1914 года): «Отправил 4-ую статью за 5 дней. Была ли напечатана моя статья “Письма врагов”? Я ее очень ценю, а не видел в газете. Досадно будет, если она пропадет, – одна из лучших моих статей» [Чудецкая 1976:441]. Статья была напечатана в номере от 14 декабря, а в следующем письме он вновь обращается к Брюсовой: «Хорошая статья “Письма врагов” не правда ли? И все в ней точная истина». Мнение самого автора очень важно, так как это первый пример, когда в корреспонденцию были включены фактические материалы, изъятые на поле боя. Характерно, что Брюсов сомневается, имеет ли он право печатать в газете частные письма людей, адресованные своим близким. Его размышления очень важны и сегодня, в дни разгула «желтой прессы», автор не чувствует, что он нарушает чьи-то авторские права, так как эти «письма были брошены как бесполезный хлам, им все равно предстояло погибнуть под дождем и снегом». Автор считает, что их публикация поможет понять «немецкую жизнь наших дней без всякой утайки и без всяких прикрас».

Брюсов четко делит письма на две группы, особенно его интересуют письма женщин к своим мужьям и возлюбленным. Конечно, по этим письмам, полненными жалоб на тяжелую жизнь в Германии, на отчуждение людей, на «черствость и формализм» во взаимных отношениях простых людей и власти можно судить о жизни в тылу. В то же время Брюсов выделяет письма некой Фриды, наполненные любовью и надеждой на встречу с любимым человеком. Эти письма, найденные после боев под Ловичем, свидетельствуют о том, как невесело живется немецкому солдату и его семье, оставшейся дома. Брюсов подчеркивает, что ни в одном письме не выражается вера в скорую победу, в них нет ни доли оптимизма, ни уверенности в правоте своего воинского долга [Рус.ведомости 1914:№288].

Прием документализма, введенный Брюсовым в текст военных корреспонденций, впоследствии использовался в русской журналистике, чаще в годы Великой Отечественной

войны, особенно в корреспонденциях И.Эренбурга. Но это были документы другого рода, чаще всего это были письма, которые советские воины или члены их семьи писали самому писателю. И.Эренбург часто использовал их в своих печатных материалах; конечно, несмотря на все тяжести военных лет, они наполнены совершенно иным содержанием, верой в торжество победы над ненавистным врагом.

В начале января 1915 года Брюсов приехал в Москву в краткосрочный отпуск. 13 января в Московском Литературном кружке состоялся «Польский вечер», на котором Брюсов читал свои новые стихи и переводы с польского (Ю.Словацкого «Грустно мне, боже»). Приезд Брюсова и его выступления вызвали большой интерес в Москве. 18 января 1915 года в Литературно-художественном кружке был устроен ужин в честь временно вернувшихся с театра военных действий Брюсова и журналиста С.С.Мамонтова.

Вечер открылся речью А.И.Сумбатова-Южина, приветствовавшего Брюсова от лица Дирекции и характеризовавшего важность и значительность корреспонденций Брюсова, печатающихся на страницах газеты «Русские ведомости». «Эти корреспонденции говорят, что Валерий Яковлевич не только большой поэт, но и вдумчивый наблюдатель жизни, стоящий на высоте переживаемого момента».

Брюсов, отвечая на эту речь, заметил, что Сумбатов слишком преувеличивает значение его корреспонденций, тем более что для него корреспонденции – новая область литературного труда, и до сих пор он еще учился; быть может в будущем он сумеет больше отвечать требованиям, предъявляемым к военным корреспондентам <…>.

Вяч.Иванов напомнил присутствующим, что исполнилось 25 лет литературной деятельности Брюсова, охарактеризовал значение Брюсова и его поэзии в литературе, высказал пожелание, чтобы Валерий Яковлевич скорее вернулся к своей Музе и всецело отдался служению поэзии.

Брюсов в ответной речи указал, что не время говорить о «лицах», о поэтах и поэзии, о юбилеях, когда совершаются

великие события, когда помыслы всех и каждого обращены к будущему, к судьбам народа, «богатством языка и образов которого питается поэт и живет литература». Если бы обстоятельства момента сложились так, что пришлось бы выбирать между поэзией и родиной, то пусть погибнет поэт и поэзия, а торжествует великая Родина, потому что наступит грядущее торжество родины и тогда явится поэт, достойный великого момента [Известия 1915:39]. Случайный ужин, устроенный дирекцией Кружка в честь Брюсова и С.С.Мамонтова, обратился в бенефис Брюсова.

Г.Г.Курнатовский и А.Р.Ледницкий указали на заслугу Брюсова в польском вопросе, на то, что он способствует сближению русского и польского народов. С.С.Голоушев отметил, что путь поэта не был усыпан розами, и ему пришлось преодолевать тернии. Лео Бельмонт с большим подъемом прочел стихотворение «Валерию Брюсову», в котором выразил надежду, что поэт будет одним из звеньев золотой цепи любви, которая соединит два братских народа и заменит железную цепь, сковывающую Польшу.

Было зачитано несколько телеграмм и стихотворение, посвященное Брюсову композитором Скрябиным. В заключение поэт прочел свое новое стихотворение «На Карпатах».

На приезд и юбилей Брюсова откликнулись многие издания: «Голос Москвы», «Утро России», «Русские ведомости», «Биржевые ведомости», «Вечерняя газета» (Вильна) и другие. Особое значение имело интервью поэта: «Валерий Брюсов о военных корреспонденциях» [Голос Москвы 1915:№15:5].

«Наш корреспондент был принят известным писателем В.Я.Брюсовым, на днях вернувшимся с театра войны. В беседе Валерий Яковлевич высказал интересные суждения о военных корреспондентах: “Потребность в военных корреспондентах в настоящее время ощущается очень ярко. Конечно, все мы отдаем должную роль сообщениям штаба Верховного Главнокомандующего: кратким, сжатым и весьма правдивым. Но публика все-таки не может довольствоваться только этим. Прежде всего, сообщения штаба дают лишь фактический материал, тогда как читателю хочется иметь наряду с фактом –

картины! Знать те условия, в которых живет армия и представлять, как проходит разведка, бой, что такое окопы, обстрелы, аэропланы и т.д. Кроме того, читатели интересуются единичными эпизодами, может быть незначительными в общем ходе событий, характерными подвигами отдельных лиц, исключительными положениями и т.д.”».

Большая часть беседы была изъята цензурой. Некоторые исследователи (С.Букчин и др.) считают, что недопущение Брюсова на фронт связано с «неосторожным» интервью. В письмах Иоанне Матвеевне писатель жалуется на то, что «не видит никакой возможности продолжить свою работу для “Русских ведомостей”». Но тут вмешался Н.А.Морозов – «бывший шлиссельбуржец» и попытался дело уладить.

Некоторые публикации Брюсова, освещавшие отдельные события, с точки зрения «Русских ведомостей», страдали аполитизмом, наличием «туристического плана», по замечанию редактора газеты А.Мануйлова. Но редактор не отлучал поэта от корреспондентской работы, он «убедительно просит» не ставить вопросов о возвращении в Москву. «Ваше присутствие в Польше нам абсолютно необходимо». В письме к Брюсову от 25 апреля 1915 года А.Мануйлов вновь пишет о важности его работы: «Боюсь, что вышло недоразумение, если Вы пишете, что прекращаете “Мимоходом”. Напротив, их необходимо продолжить» [Мануйлов НИОР РГБ. Ф.386. К.94. Ед.хр.10].

Несколько январских корреспонденций связаны с описанием благотворительных мероприятий, в которых принимал участие и Брюсов, они были приурочены к рождественским праздникам. Эти небольшие заметки Брюсов объединял в циклы, они интересны тем, что в них отражена реакция воинов: «Солдаты искренне признательны нам за скромный дар. Но, как всегда бывает, стыдно слышать на передовых позициях благодарность от людей, которым, быть может, в тот же день предстоит отдать свою жизнь за нас. Мы не находим, что сказать в ответ» [Рус.ведомости 1914:№268]. В заметке «Неделя о подарках» Брюсов подчеркивает общественную значимость этих «деяний»: «Везде и всем нужен самый факт подарка как знак, что Россия помнит о своей армии, а не повернулась к ней спиной,

послав солдат биться с врагом, а сама занявшись своими обычными делами. “Подарки солдатам” бесспорно, дело нужное и хорошее» [Рус.ведомости 1915:№2].

В очерках сквозит и гуманистическое сочувственное восприятие, описывающее пребывание солдата на войне, Брюсов чувствует неловкость за то, что он живет не в «грязных окопах», не на «голой земле», а ему и его товарищам – журналистам «стыдно приготовленных для нас постелей» [Рус.ведомости 1914:№260].

В ходе войны, которую Брюсов увидел воочию, в его публикациях проявляется тенденция не к возвеличиванию событий, а к более серьезным размышлениям, к точной обрисовке военной действительности. Его очерки наполнены описаниями варварских способов ведения войны, которыми пользуются немцы и австрийцы; он описывает города, сожженные дотла, население, ограбленное до нитки, крестьян, покинувших свои опустошенные дома [Рус.ведомости 1914:№235].

В военной поэзии этого периода Брюсов довольно часто использует героические образы из русской истории («Завет Святослава», «Полно» и др.), и в прозе он сравнивает воинов XX века с героями предшествующих битв. «Слушая эти жалобы, я невольно вспоминал героя лермонтовского “Бородина”, который тоже негодовал <...> Суворовская традиция оказалась живой в нашей армии, и наши солдаты до сих пор “пуле-дуре” предпочитают “штык-молодец”» [Рус.ведомости 1914:№238].

Во многих корреспонденциях Брюсов представляет героизм и стойкость русского солдата на войне. Он рассказывает интересные истории о русских разведчиках, солдатах, не всегда называя их полные имена. Один из них разведчик Т., несколько раз попадал в руки немцев, бежал из плена, проявляя отвагу и находчивость. Подробно представлен подвиг разведчика Порфирия Панасюка, который, попав в плен, был подвергнут жестокой пытке, но не унизился, сохранил человеческое достоинство и даже сумел убежать из плена. Образ именно этого русского крестьянина он сопоставляет с подвигом римлянина Муция Сцеволы [Рус.ведомости 1915:№70].

Героизм воинов проявляется и в боевых ситуациях, так, например, трех казаков бьющихся с целым эскадроном австрийцев, писатель сравнивает с Роландом и Оливье, которые отбивались от полчищ мавров [Рус.ведомости 1914:№261].

Воспевание ратных подвигов русского солдата остается одной из ведущих тем во многих корреспонденциях Брюсова, но, в противовес некоторым другим писателям, он ни разу не восхвалял деяния русских военноначальников, даже не называл их фамилии.

В военных корреспонденциях поэта мы встречаем обращение к одной из его любимых тем – теме труда. И в тяжелые годы войны он видит, «что в поле, где еще недавно горел кровавый бой, крестьяне идут за бороной, засыпая свежеразбросанные зерна. Война проходит над странами, как ураган, как стихийное бедствие – пишет Брюсов – а древний, вечный, исконный труд земледельца, продолжается из года в год, из тысячелетия в тысячелетие» [Рус.ведомости 1914:№238].

В своих письмах к Иоанне Матвеевне Брюсов неоднократно перечисляет свои литературные занятия во время этих месяцев (стихи, которые составили отдельные циклы в сборнике «Семь цветов радуги», рассказы, критические, политические статьи, библиографические заметки, редактирование сборника «Французские лирики XVIII века», издание произведений Каролины Павловой, переводит стихотворений Э.По, Вергилия, белорусских поэтов, Верхарна, Уайльда, Лафорга и др.)

Но еще интереснее обратить внимание на то, что он продолжает работать как критик, анализируя немецкую литературу в оккупированных странах: «Литература немецких окопов» [Рус.ведомости 1915:№46], «Литература в Перемышле» [Рус.ведомости 1915:№88]. Обе эти статьи основаны на фактическом материале. Первая статья дает представление о тех произведениях, которые читали немецкие солдаты, находившиеся в окопах. Брюсов не может не отметить их политическую направленность, намерение воспитать в них веру в непобедимость нации. Очень много сборников патриотических стихов, даже древнегреческого поэта Тиртея, а также

основоположника немецкой патриотической лирики – Кернера. Автор отмечает и наличие религиозной литературы. Это молитвенники, Евангелие, Библия, особенно много сборников Псалмов. Большое количество прокламаций, солдатских песенников определенного содержания должны были сформировать у читателей мнение, что Германия – «оплот мира».

Не менее интересен обзор литературы, издававшейся в крепости Перемышль. Три газеты этого города едины в порыве внушить жителям невозможность сдачи крепости. Брюсов отмечает, что официальная газета «Военные ведомости» выходила на трех языках – немецком, польском, венгерском – отличалась антирусскими настроениями. Эта статья Брюсова, на наш взгляд, может быть опубликована в разных современных изданиях, так как показывает, на каких исторических фактах руководители Рейха смогли воспитать в немцах веру в непобедимость их нации. Брюсов отмечает наличие в крепости нескольких очень интересных музеев. В этой исследовательской статье много места уделено положению «русинов» в Галиции и выражается надежда на их лучшее будущее, когда они войдут в состав России.

Среди корреспонденций Брюсова значительное место занимают его работы о Бельгии, хотя не все, написанное поэтом, было опубликовано. Наиболее известны «Страдание и величие Бельгии» [Рус.ведомости 1915:№8, №9]. В письме к Брюсову редактор «Русских ведомостей» А.Мануйлов в апреле 1915 года пишет: «Статьи о Бельгии очень длинны для нас и поэтому постоянно отменяются более строгим материалом» [Мануйлов НИОР РГБ. Ф.386. К.94. Ед.хр.10].

В первых своих корреспонденциях Брюсов с восхищением писал о том, что поляки приветливо встречали русские войска и объединились перед общим врагом – немцами. Но и среди поляков нашлись личности, вошедшие в состав «войска польского», воевавшего против русских, куда вербовали солдат без особого разбора. В очерке «О Соколах» Брюсов, со слов жителей города Брезины, представляет какие безобразия творили так называемые «соколы – поляки» среди своих соплеменников. Их девизом стала фраза: «кто остается верен москалям, тех мы

щадить не будем». Но очерк заканчивается описанием бесславного бегства «соколов» вместе с немецкими войсками [Рус.ведомости 1914:№284].

Военные корреспонденции Брюсова написаны в короткий промежуток (на театре военных действий он был девять месяцев), но тематика их разнообразна: особенности жизни беженцев («Война и население»), встречи с ранеными («В Варшавских госпиталях»), точное описание настроений русских воинов («На позициях»), победы русских войск в сражениях под Варшавой («Поле битвы», «Основы наших побед»). Во всех корреспонденциях подчеркивается героизм русских солдат, которые не всегда обеспечены всем необходимым («Порфирий Панасюк»). Героем нескольких очерков стал штабс-капитан Гурдов («Штабс-капитан Гурдов», «Памяти мечтателя»), автор подчеркивает, что Гурдов, будучи весьма образованным офицером, разработал новую теорию ведения военных действий, создал «бронированные автомобили», считал, что в войнах XX века главную роль будет играть техника. В корреспонденции о гибели «мечтателя» он представлен как национальный герой, которого любили и ценили солдаты. Такое видение русского офицера контрастирует с устойчивым в довоенной русской литературе весьма негативным собирательным образом русского офицера, как например, в «Поединке» А.Куприна. [Рус. ведомости 1915:№56].

Брюсов не только первым описал применение танков в войне («Ночной бой» и др.), но впервые поставил вопрос о роли авиации в войне, что было дискуссионным в этот период («Летчики» и др.). Сами летчики не вполне представляли роль самолетов в войне. В очерке «Летчики» автор рисует этот «новый мир» людей, которые «привыкли смотреть на землю сверху вниз», но в ответах Брюсову они высказывают мнение о том, что «могут привести пользу почти исключительно при разведках», что «бросание бомб в сущности – вздор», а воздушный бой «почти невозможная вещь». Войны XX столетия опровергли это мнение первых русских летчиков, но Брюсов зафиксировал их сомнения [Рус.ведомости 1915:№28].

Впоследствии Брюсову пришлось писать о варварских воздушных бомбардировках Варшавы, «ведь сразить безоружного – не самая славная победа».

Пребывание на передовых позициях, увиденные разрушения и людские смерти, особенно в период отступления русской армии, развеяли мечту поэта о том, что «война смоет все грязное, пошлое в русской жизни и вызовет силы светлые, бодрые». Особенно драматична его корреспонденция «Вести из-под Шавлей» [Рус.ведомости 1915:№112], в которой рисуются зверства немцев: «добивание раненых, систематический обстрел Красного Креста <...>, употребление разрывных пуль и штыков-пил <...> все это проделывалось немцами день за днем». В нескольких корреспонденциях автор подчеркивает, что «немцы заслужили ту ненависть, которую нелегко возбудить в русском человеке». Корреспонденции Брюсова опровергают установившееся в литературоведении мнение о том, что «пренебрежительных высказываний о Германии Брюсов не допускал даже в письмах и разговорах», что «инвективы Брюсова отличались сдержанным тоном (самые резкие – “Надменный германец”, “Тевтон”) <...> не содержали оскорблений в адрес противника» [Молодяков 2010:456, 457].

Брюсов систематически писал письма к жене, И.М.Брюсовой, в которых жаловался на усталость, высказывал желание вернуться к литературной работе: «Шесть дней мы почти не выходили из автомобиля. Последний день ехали беспрерывно 23 часа, от 5 утра до 4 ночи <...> Скажу тебе, что я подумываю даже вовсе отказаться от своей работы и вернуться в Москву» [Ашукин, Щербаков 2006:432].

Брюсова очень раздражала цензура, которая, как он отмечал, не просто «поцарапала» некоторые его статьи, а «прямо истребила их», «вычеркнула весь смысл», «получилась статья столь глупая, что глупее не придумаешь», «а ведь читатели подумают, что я так писал». Многие его статьи надолго задерживались цензурой, что приводило к потере актуальности, иногда его статьи цензура подписывала придуманными инициалами.

Брюсовские публикации за 1915 год завершаются рецензией поэта на книгу Э.Верхарна «Окровавленная Бельгия». Конечно, это статья не может считаться корреспонденцией, написанной с театра военных действий, но тематически это прямой отзыв на военные события и отношения Брюсова с Э.Верхарном. Книга Верхарна вызвала неадекватные отзывы, считалось, что бельгийский поэт Верхарн «ослеп», стал «провидцем», «пророком», написал «книгу ненависти» (М.Волошин и др.). Появление рецензии Брюсова было не просто поддержкой взглядов Верхарна, а поводом к изложению своих воззрений на терроризм немцев в годы Первой мировой войны. После возвращения в Москву в мае 1915 года Брюсов собирался издать отдельной книгой свои корреспонденции, но издание не было осуществлено. До сегодняшнего дня эти корреспонденции сохранились только на газетных страницах.

К удивлению многих критиков Брюсов довольно неожиданно оказался «исправным газетным военным корреспондентом», он высказывал собственные взгляды по вопросам стратегии и тактики, писал о «духе войск того или другого стана» [Неведомский 1915:267]. Брюсов не стал тем «поэтом войны», каким его хотели видеть представители шовинистического лагеря в литературе. Поэзия и проза, написанная Брюсовым в 1914 – 1915 годах, получили гражданское звучание, его произведения отличает вдумчивое отношение к изображению безотрадных картин жизни народа и армии в тяжелые годы Первой мировой войны.

Корреспонденции Брюсова имели сложную судьбу в литературоведении. В 20-30 годы их не печатали, обвиняя автора в национализме, в воспевании русского империализма. Только в годы Великой Отечественной войны возник интерес к его поэзии и прозе 1914 – 1915 годов, теперь в них нашли высокую оценку героизма русского солдата, воспевание Родины, России; отметили, что Брюсов стал певцом братства народов, оценили патриотические мотивы в его творчестве, умение отразить варварство немцев.

Сразу после возвращения в Москву Брюсов начинает сотрудничать с Горьким, печататься в журнале «Летопись», они

вместе работают над сборниками национальных литератур: «Сборник латышской литературы» (М., «Парус». 1916); «Сборник армянской литературы» (М., «Парус». 1916), «Сборник финляндской литературы» (М., «Парус». 1917). В июне 1915 года Брюсову предлагают возглавить работу над антологией «Поэзия Армении», он создает «армянский» цикл стихов, который, по справедливости, считается проявлением брюсовского интернационализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М., 2006.
2. Брюсов В.Я. Будущее Балканского полуострова // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван, 2004.
3. Брюсов В.Я. Бои под Ловичем // Голос (Ярославль). 1914. №274. 28 ноября.
4. Брюсов В.Я. Варшава в дни войны // Голос (Ярославль). 1914. №200. 31 августа.
5. Брюсов В.Я.
    - В тылу боя // Рус.ведомости. 1914. №268. 20 ноября.
    - Вести из-под Шавлей // Рус.ведомости. 1915. №112. 17 мая.
    - Летчики // Рус.ведомости. 1915. №28. 5 февраля.
    - Литература в Перемышле // Рус.ведомости. 1915. №88. 18 апреля.
    - Литература немецких окопов // Рус.ведомости. 1915. №46. 26 февраля.
    - Мимоходом. Неделя о подарках // Рус.ведомости. 1915. №2. 3 января.
    - Мимоходом. Порфирий Панасюк // Рус.ведомости. 1915. №70. 9 апреля.
    - На театре военных действий // Рус.ведомости. 1914. №287. 13 декабря.
    - На северном фронте // Рус.ведомости. 1914. №235. 12 октября.

- Ночь в мертвом городе // Рус.ведомости. 1914. №260. 5 декабря.
- О «Соколах» // Рус.ведомости. 1914. №284. 10 декабря.
- Памяти мечтателя. (Новые данные из жизни штабс-капитана Гурдова) // Рус.ведомости. 1915. №56. 10 марта.
- Письма врагов и к врагам // Рус.ведомости. 1914. №288. 14 декабря.
- После победы // Рус.ведомости. 1914. №238. 16 октября.
- Фантастика войны // Рус.ведомости. 1914. №261. 12 ноября.

6. Брюсова И.М. Материалы к биографии Валерия Брюсова // Брюсов В. Избранные стихи. М.-Л., 1933.
7. Букчин С. Корреспондент Валерий Брюсов // Неман. 1987. №6.
8. Известия Московского Литературно-художесвенного кружка. 1915. Вып.10.
9. Мануйлов А.А. НИОР РГБ. Ф.386. К.94. Ед.хр.10.
10. Молодяков В. Валерий Брюсов. Биография. СПб.: Vita Nova, 2010.
11. Неведомский М. Что стало с нашей литературой // Современник. 1915. №5.
12. Проводы В.Я.Брюсова // Голос Москвы. 1914. №170. 25 июля.
13. С.Г. Чествование Брюсова // Голос Москвы. 1915. №15. 20 января.
14. Чудецкая Е.В. Из переписки Брюсова 1914 – 1915 годов // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.

ELMIRA DANIELYAN – THE SPECIFICITY OF V.BRUSOV'S WAR CORRESPONDENCE

The article represents the little known layer of Brusov's poetry, i.e. war correspondence. They were not republished for 100 years and remained on the pages of the newspaper. Brusov`s correspondences

are specific. He saw and described the war as a writer. There is no praising of Russian command in his correspondences, but the description of the characters of Russian soldiers who resisted in extremely hard conditions. Brusov's innovations are emphasized in this article, which are: the use of documentary materials, the description of tanks and airplanes, being involved in the fights. The critical attitude towards the German literature of that period is also shown in his essays.

ДУДЕК А.
Ягеллонский университет

КОНЦЕПЦИЯ ВРЕМЕНИ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Ключевые слова: *Брюсов, время, поэтика, поэзия, антропология.*
Keywords: *Brusov, time, poetics, poetry, anthropology.*

Для Брюсова время является одним из лейтмотивов творчества. Поэзия, эссе, письма, дискурсивные высказывания в каждый период литературной активности автора «Снов человечества» насыщены многочисленными хронологическими мотивами, образующими своеобразную модель, положения которой отражаются как в конструкции изображенной действительности, так и в основах развиваемой им литературной антропологии.

Воплощенные в картины литературных произведений размышления о том «что есть время», какие формы его ощущения и измерения доступны человеку, как определить соотношение времени и сознания, проблема объективности времени – это вопросы, ответ на которые эволюционировал, отражая художественные и мировоззренческие перемены в творчестве автора «Urbi et Orbi».

В представленной попытке – характеризовать разработанную Брюсовым концепцию времени, особое внимание уделяется следующим вопросам:

а) форма и категория осмысления времени;

б) рефлексия писателя над ритмом и ходом времени;

г) представление о природе применяемых в культурной практике мер времени;

д) образ начала и конца времен.

Одной из наиболее продуктивных форм осмысления времени как для Брюсова-декадента, начинающего поэта-символиста, так и для зрелого автора сборника «Последние мечты» и других сборников, опубликованных после 1917 года,

являются понятия «мига» и «вечности». Символические и философские значения, придаваемые этим категориям в поэтическом дискурсе, их соотношение друг с другом, доступные восприятию формы их осмысления – это аспекты, образующие смысловую сеть мировоззренческих представлений как о строении вселенной, так и о психологических механизмах внутренней жизни конструированного поэтом лирического субъекта.

Миг

Типичное для декадентской эстетики уныние и отрицание культурной действительности сказывается в ранней поэзии Брюсова, в часто предпринимаемых попытках представить мир, в котором «миг», «мгновенье», «минута» это те исключительно короткие отрезки времени, когда человеку дано узнать истину, открыть правду о будущем, соприкоснуться с вечностью, ощутить ее тайны. Механизм передачи и содержание такой информации непредсказуемы, а природа самого мгновения, как убеждает Брюсов, таинственна. В эссе «Начала и намеки» поэт высказывает существенное для своей антропологической концепции положение, что «не человек – мера вещей, а мгновенье. Истинно то, что признаю я, признаю теперь, сегодня, в это мгновение» [Брюсов 1987:т.II:55]. В приведенном высказывании обращает внимание субъективистская интерпретация природы мгновения: его смысл определяется лишь непредвиденным решением каждого дискретного «я». Для декадента, с отвращеньем воспринимавшего будни, миг становится открытием тайной красоты, неведанного смысла, голоса рока. В связи с этим, те, кто способен в потоке времени различать миги, хотя это умение не постоянно, ожидают наделенных высшим смыслом откровений. Таким образом, для художника, способного чувственно, эмоционально воспринимать вдруг открывшиеся смыслы, миг является священной формой времени, в котором свершается решение рока. Высшая способность воспринимать информацию, передаваемую в мигах, приобретается как личным, так и творческим страданием. Художник, а особенно поэт, убежден, что истина обнаруживается лишь в мгновеньях. Мечта и мгновенье оказываются

наинадежнейшими формами поэтического познания. В стихотворении «К.Д.Бальмонту» читаем: «<…> Будь поэтом, // Верь мгновенью и мечте» [т.I:349]. Самая способность выделять и замечать мгновенья уже знаменует незаурядные качества личности как в плане психологической восприимчивости, так и в готовности открывать свою душу для метафизических проблесков истины: «Каждый миг есть чудо и безумие» («Каждый миг» [т.I:225]). Мечта в изображенной действительности стихотворений Брюсова часто представляется как материя, из которой сотканы миги. Высокая ценность поэзии в этом контексте оказывается результатом творческого процесса, в котором поэтический язык приобретает форму хранилища, способного беречь миги, как проблески правды бытия: «И дорог нашему бессилью // Отдельный стих, отдельный миг» *(*«Мы к ярким краскам не привыкли…» – [т.I:174]).

Вечность

С мгновеньем неотъемлемо связана в поэзии Брюсова категория вечности. В приводимых Брюсовым символических намеках на вечность и в картинах, являющихся попыткой ее конкретизации, поэт чаще всего указывает на нескончаемость, неузнаваемость и высшую ценность вечности, которая испокон веков сосредоточивает внимание, мечты и стремления людей. Для обыкновенного человека предчувствие существования вечности появляется в момент осознания неизбежности смерти: «И смерть предстанет нам с разгадкой // И бросит вечное – “пора!”» [т.I:221]. Для художника, поэта и пророка познание вечности доступно в форме мигов и мгновений, как в случае греческого художника – автора эгейской вазы, который в своем творении «на миг все тайны вечности постиг» [т.II:321]. Вдохновленный поэт как Ю.Балтрушайтис «всюду видит вечность». Благодаря нечеловеческой способности к прозрениям поэт и пророк вечны в своих виденьях: «Вечен лишь тот, кто поет и пророчит // Вечную тайну нездешних высот!» [т.II:226]. Для автора «Девятой камены» примером такого пророка является св.Иоанн. В стихотворении «Патмос» Брюсов пишет, что единственный раз в истории произошло чудо: волею Провиденья человек был исторгнут из времени и на миг получил возможность

увидеть бездну, описанную им позже в форме Апокалипсиса. Одновременно, святой Иоанн в момент пророческого прозрения вечности «стал мгновеннее мгновенья» [т.I:394].

Существование вечности может быть осознано также в итоге наблюдения за природой. Две метафорические ипостаси натуры вдохновляют Брюсова на размышления о приметах вечности. С одной стороны, это камень, не подвергающийся влиянию времени, подсказывающий, что признаком вечности может быть постоянность, устойчивость, непреходящий характер форм бытия: «Вы ли пребудете вне воскресенья» [т.I:345]. Строители пирамид, руководствуясь мечтами, смогли создать строения, выдерживавшие уничтожающее влияние времени. Таким образом, как убеждает Брюсов, мечта, направляющая деяния человека, является залогом создания земных знаков вечности: «И вечные знаки воздвигли, // Мечтами в грядущем паря» [т.II:318]. С другой стороны, организм как ипостась природы живущей, циклически обновляющейся в постоянном ритме рождения и смерти, указывает на то, что признаком вечности может быть также незамирающая органическая жизнь: «Все, что было, будет снова, – // Зелень луга, щебет птиц. // Все былое будет ново // В белых отсветах зарниц» [т.II:42].

Очень часто внимание автора «Me eum esse» сосредоточивается на трех дискретных формах времени: прошедшем, настоящем и будущем. Выстраивая поэтическую хронологию, Брюсов не придерживается единого мнения о соотношении выделенных аспектов времени, иногда предлагая не совпадающие друг с другом, а бывает, и противоречивые установки и определения. Это отражение сознательно принятой поэтом в начале девяностых годов плюралистической установки, опирающейся на концепцию множества истин: «Истин много, и часто они противоречат друг другу <…> Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре, и Адонису, Христу и Дьяволу», – писал Брюсов в 1899 году в письме к М.Кринцкому [Помирчий 1987:т.II:522].

Прошедшее время

В многочисленных текстах, даже таких, как «Urbi et Orbi», которые были созданы в тот же период, былое явится в широком

диапазоне интеллектуальных оценок, поисков смысла прошедшего и описаний эмоциональных реакций человека, обращавшего взор назад. В произведениях Брюсова осуществляются две формы постижения прошлого: личная, психологическая и сверхличная, квази-объективная, историософская.

Раскрывая механизмы личного отношения лирического героя к прошлому, поэт указывает на мнемотехнические аспекты припоминания, воспроизведения пережитых ситуаций, которые вновь предстают перед глазами, благодаря услышанным звукам, отрывкам музыкальных пьес или увиденным произведениям искусства («Этот вальс, этот зов, эти звуки // Возвращают и годы и дни» [т.II:51]. Таким образом, Брюсов анализирует механизм психологической реконструкции отдельных фрагментов личного прошлого, восстанавливаемых благодаря памяти тела [Connerton 2012:145] и его органов чувств. Указанная русским поэтом работа механизма личной памяти напоминает описанное в то же самое время в романе «À la recherche du temps perdu» явление «чуда аналогии» [Fuchs 2006:170] или так называемого «феномена Пруста» [Вайнштейн 2010:7].

Взгляд назад, особенно в стихотворениях, написанных в девяностые годы, убеждает в безумии жизни, обреченной на растление и забвение. Воспроизведенные образы прошлого вызывают чувство ужаса: «И в ужасе я оглянулся назад…», [т.I:131]. Вследствие отрицательных впечатлений, воспроизведение прошлого оказывается источником неблагоприятных переживаний. Человек начинает мечтать об избавлении от бремени прошлого, забыть о былом, жить вне времени, без прошлого и будущего («О, если б все забыть, быть вольным, одиноким, <...> Без будущих и прошлых дней» [«L’ennui de vivre...», [т.I:294])[12].

---

[12] Заглавие является цитатой из стихотворения Верлена: Bonheur: L’ennui de vivre avec les gens et dans les choses. (Счастье*:* Скука жизни с людьми и среди вещей...) [т.I:610].

Желанье отрицать и отвергать былое как ненужный багаж человечества, занятого созданием новой цивилизации, появится также в позднем творчестве Брюсова, положительно воспринявшего большевистскую революцию: «Прошлого – нет! День встающий – зовет!» [т.III:88].

В произведениях, написанных в начале XX века, обращает внимание стремление объективизировать образы прошлого, воспроизводить их с научной позицией ученого, историка, археолога, филолога. Старинные тексты, книги, библиотеки, музеи, предметы, обнаруженные при раскопках, тела и артефакты, добытые из-под пепла Помпеи, оживляют память человечества, подтвержают принцип связи времен как основы человечности и человеческой идентичности в преходящем времени: «С давним сердце близят снова: / Нить жемчужная в веках!» [т.II:315].

В стихотворении «Кому-то» (1908) прошлое воспринимается в качестве источника полезной, надежной, оптимистической информации о будущем. Подтверждая принцип преемственности, указывая на заложенные в прошлом фундаменты настоящего, лирический герой убежден в том, что накопленные в прошлом знания и опыт – это зерно, урожай которого придется собирать в современности и в будущем. Таким образом, история предстает лирическому субъекту в качестве надежного учителя жизни («<…> мы смеем // Ловить пророчества в былом, // Мы зерна древние лелеем, // Мы урожай столетий жнем» [т.I:537]. Прошлое становится орудием, с помощью которого объясняется настоящее, что способствует осознанию хода времени [Le Goff 2007:37]. В этом ракурсе, все творцы, благодаря созидающей активности, с одной стороны, являются людьми, действующими с установкой в будущее, с другой стороны, – они одновременно «хранители тайн» и знаний прошлого. В брюсовской поэзии художники и пророки как носители памяти и созидатели нового являются звеньями, соединяющими времена.

Положительное, исполненное интереса и уважения отношение к прошлому знаменует проведенный Бюсовым выбор литературных форм и жанров, возникших за последнее десятилетие девятнадцатого века. Очень часто подражание

становится для автора «Снов человечества» способом проникновения в прошлое, воспроизведения духа минувшей эпохи, воссоздания ее образа и способа мышления, проблем и норм интимности людей прошедших веков. Заглавия и подзаголовки текстов указывают на стремление поэта воспользоваться памятью жанра [Бахтин 1963:61] и шире – памятью культуры [Halbwachs 1969:431] с целью найти смысл современности путем интерпретации прошлого: («В духе Петрарки», «В манере Петрарки», «В духе 16 века», «Франция 17 века», «Подражание труверам»). В подражаниях формам, характерным для прошлого, и в попытках воспроизвести образы прошлого Брюсов руководствуется принципом метонимического строения представлений о минувшем с помощью подборки характерных для него деталей и фигур, распознаваемых представителей культуры данного периода, которые становятся носителями синтетической информации о своеобразии анализируемой эпохи в целом.

Совпадение установки на выделяющую, характерную подробность, с одной стороны, и обобщающее, синтезирующее воспроизведение картин прошлого, с другой, – знаменуют брюсовское стремление актуализировать и удостоверить изображенную действительность прошлого. Данте, блуждающий вечером по улицам Венеции, в каналах видит тропы, манящие в вечность, а в призрачных строениях предстают перед ним тайны минувших веков: («Данте в Венеции» [т.I:155]). В эссе «Данте современности» (1913), посвященном творчеству Эмиля Верхарна, читаем: «Данте, в значительной степени, – синтез прошлого, высшее выражение средневековья, которое, в его дни, было уже на исходе в Италии, подступившей к своему первому Возрождению. Верхарен – весь в будущем; он стремится угадать то, что только наступает, во всем ловит первые проблески того, что осуществится в полноте только после нас, всю жизнь носится с мечтой написать книгу, в которой не было бы “ничего современного, а лишь будущее”. Но Данте и Верхарен сходны в одном, все же очень существенном: в своем значении для их века. Верхарен и Данте, оба, воплощают в себе весь свой век, отраженный у великого итальянца в идеях и образах “прошлого”,

у великого фламандца – в идеях и образах, выхваченных из “будущего”» [Брюсов 1987:т.II:382-383].

Большое количество опытов в жанре подражания древним, а с другой стороны, – выбор разных мест, разных культур, эпох и столетий, образы которых воспроизводятся Брюсовым с установкой на правду детали и правду обобщающего суждения, создают впечатление существования отдельных потоков времен, параллельно направляющихся к исходу во всеобъемлющей вечности.

Будущее время

В двух стихотворениях, написанных в девяностые годы и посвященных образам будущего, находит отражение упомянутый Брюсовым принцип многих, противоположных истин. В «Воспоминании о малюточке Коре» [т.I:63] будущее наполняет страхом и возбуждает желание смерти. В «Будущем веке» [т.III:258], в свою очередь, появляется апофеоз прогресса, замечаемого в ускорении движения времени. Восхищение темпами ведет к безоговорочно положительной оценке будущего: «Я грядущее люблю, // Я грядущему молюсь» [т.III:258]. В поучении «Юному поэту» [т.I:99] появится мысль – «Только грядущее область поэта». Это объяснение и три завета, провозглашенные наставником начинающему стихотворцу («не живи настоящим», «никому не сочувствуй», «поклоняйся искусству»), конкретизируют образ будущего как действительности, в которой прошлое забыто, а эгоисты-художники, оторванные от действительности, отдаются культу искусства, ставшего высшей ценностью. Почитание будущего, эгоизм художника и взгляд его, как замечает Эдит Клюз – это следы брюсовской инспирации идеями Ницше в трактате «Так говорил Заратустра» [Clowes 1983:75].

В очередной раз восприятие будущего в творчестве Брюсова меняется в начале XX века. В написанном в 1911 году стихотворении «Смерть Александра» грядущее неясно, даже в случае великих людей прошлого. Трудно предсказать, как время обойдется со славой героев после их смерти: «В прошлом – яркость, в прошлом – слава, впереди – туман и мгла» [т.II:73]. Категория будущего становится также ключом для попыток

предугадать судьбу России во время I мировой войны. В «Освобожденной России» [т.II:218] появляется идея вызова России со стороны будущего. Как убеждает Брюсов, такой вызов вставал перед русскими несколько раз в прошлом. С точки зрения отдельного, обыкновенного человека связь времен выстраивается на чувстве личной ответственности за будущее. Смысл времен зависит, по мнению Брюсова, от способности людей замечать вызовы, намеченные судьбой, и отвечать на них. Русские предстоящие им вызовы сумели разгадать как в прошлом, так и в современности: «Как те, и наше поколенье // Свой долг исполнило вполне». Сохраненная связь времен стала источником идентичности «воплощенных снов вековых» в освобожденной России.

В пропагандистских стихотворениях послеоктябрьского периода будущее воспринимается Брюсовым как эпоха преобразованного человечества, к которому ведет мир советская Россия («Красное знамя», [т.III:133]).

Настоящее время

Способ репрезентации настоящего времени в исследуемом материале тоже неоднозначен. В ранней лирике повторяются образы смуты, хаоса тумана, состояния потерянности, бессмыслицы. Лирический герой, погруженный в повседневность, бессознательно осуществляющий ее ничтожные квази-ритуалы, не видит наделенных смыслом явлений, его сознанию доступен лишь круговорот мелких, будничных дел.

В текстах, созданных после 1907 года, замечаются следы брюсовского увлечения урбанистскими мотивами в творчестве Эмиля Верхарна [Горюцкая 2012:55], названного им «Данте современности», и положениями так называемой «научной поэзии», разработанными французским критиком и поэтом Рене Гилем. Своеобразие поэзии Верхарна Брюсов определил так: «Лирика Верхарена вправе сказать о себе: “Я – вся современность, и ничто современное мне не чуждо”» [Брюсов 1987:т.II:388]. В письме Рене Гилю от 13.01.1907 года русский поэт констатировал: «<...> я вижу, что я дошел до пределов Вашей “Научной поэзии”. Ее принципы кажутся мне все более и более неколебимыми, и, без сомнения, в один прекрасный день я

удивлю своих друзей своим неожиданным превращением» [Рене Гиль – Валерий Брюсов 2005:202][13]. Оба источника вдохновения повлияли на образование новой эстетики современности в творчестве Брюсова. Ее характерными показателями стали удивление обликом модернизирующегося города, исполненного электрического света, шума моторов, быстрого передвижения людей, познавательного оптимизма, веры в могущество числа и в надежность знаний, опирающихся на открываемые научные законы: «Сеть проволок, рельс перевивы, // Незримый ток в лучи антенн: // Мы в них сильны, в их вере живы, // И нет пределов! и нет стен!» [т.III:170].

Важным элементом Брюсовской антропологии времени являются определения таких мер как «час», «день», «век» и «тысячелетие». В анализируемых текстах замечается выразительно установленный принцип помещать названия трех мер времени в отдельных семантических полях, характеризующих разные формы человеческого постижения времени.

Особым значением наделяется «час». Это понятие является составной частью таких фраз как: «час магический», «час ужасных боев», «час творческий», «час сомнений», «заветный час», «час молений», «час совершений», «час распятий», «час последний». Таким образом, брюсовский «час» получает значение очень важного, смыслообразующего отрезка времени. Его значение связано с личным, историческим или

---

[13] В письме Рене Гилю от 11/24 мая 1907 года Брюсов очередной раз подтверждал свое увлечение теорией научной поэзии: «Вам уже известно, что я публично в своей лекции говорил о Вашей теории Научной поэзии, излагая перед всей аудиторией то огромное значение, которое я придаю этой теории. Конечно, мне предстоят большие размышления и изучения, прежде чем я начну распространение этой теории со свойственным мне пылом. Но, быть может, эта эпоха, не столь уж отдалена от нас, так как я дал согласие новоучрежденному в Москве обществу „Конференции XIX века", где я буду выступать в 1907 – 1908 гг. с целой серией лекций по истории эстетики, для этого мне надо будет остановить свое решение на определенной теории» [Рене Гиль – Валерий Брюсов 2005:218].

моментальным в жизни человека, народа или культуры. Смысл часа часто подчеркивается указанием на голос судьбы или проявление рока. Интересно, что в брюсовской поэзии рок обнаруживает свой суд не в день, не в столетие, а именно в час. Придавая такое значение часу, Брюсов уподобляет его древнегреческому кайросу – надлежащему моменту удара судьбы и выполнения предсказания рока [Lloyd 1987:209][14].

День в поэтическом мире автора «Снов человечества» функционирует в двух исключающих друг друга контекстах. В первом – день это ничтожная, лишенная значения, искусственно установленная человеком единица времени, составляющая его недискретный повседневный поток преходящих явлений («И дни и годы, словно воды, // В просторы вечности текут» [т.I:346]; «Дни для меня не замысловатые фокусы, // В них стройность математического явления» [т.III:418]. Реже день появляется в другом контексте – в предсказаниях наступающего конца времени («дни последних запустений» («В дни запустений» [т.I:223]), «дни огня и крови» («Лик Медузы» [т.I:431]).

Век и тысячелетие, как искусственные, выстроенные человеческим умом меры времени наделяются смыслом благодаря гениям, в мысли и деятельности которых отразились фундаментальные для эпохи идеи и системы ценностей. Приведенное выше мнение Брюсова о Данте и Верхарне как выразителях своих эпох указывает, с одной стороны, на убеждение русского поэта в том, что ход времени наделен особым смыслом. Время, особенно рассматриваемое в крупных отрезках эпох и столетий, не является безразличным и бессмысленным чередованием преходящих явлений. Если посмотреть на происходящее из дальней перспективы, смысл становится доступным синтезирующему взгляду ученого. С другой стороны, художник-гений, провидец ловит в становящейся действительности значения, еще не раскрытые для обыкновенного человека, плывущего в потоке будней. Таким

---

[14] Такая же тенденция наделять термин «час» особым кайротическим значением замечается в поэзии Вячеслава Иванова [Dudek 1998:34].

образом, смысл настоящего и будущего может быть разгадан лишь благодаря творческой способности к трансцензусу становящегося и художественному проникновеннию в форму, которая предстанет в будущем[15].

Брюсов замечает, что выразители духа столетия («горящие в веках иероглифы» – «Гарибальди» [т.II:185]) не всегда распознавались и не всегда были понимаемы своими современниками, а кроме того, их мысль и наследие часто подвергались переоценке. Примером может служить Лейбниц, которому его столетие дивилось, а очередное над ним глумилось («К портрету Лейбница» [т.I:195][16]).

Лирический герой Брюсова выбирает перспективу веков для размышлений об эволюции и диффузии цивилизаций. В этом ракурсе конъюнктуры, замечаемые в столетиях, свидетельствуют об извечной борьбе Запада и Востока, а также о вызовах, стоящих перед Россией накануне XX века. Ответы на эти вызовы будут определять культурный облик России. Именно благодаря культурному контексту век становится смыслообразующей перспективой восприятия времени: «Столетия – фонарики! о, сколько вас во тьме, // На прочной нити времени, протянутой в уме!» («Фонарики» [т.I:435]). Без установленного человеком культурного контекста век является лишь абстрактной, однообразной, стандартной единицей хронологии, способной доставить лишь информацию о текучести времени на фоне продолжающейся жизни.

Ритм и ход времени

Развивая свою поэтическую теорию хронологии, Брюсов много внимания уделяет вопросам ритма и хода времени. Среди

---

[15] В эссе «Синтетика поэзии» (1924) Брюсов подчеркивает, что искусство и наука – это два равноправных пути познания истины. Свое мнение русский поэт обосновывает ссылкой на Томаса Карлейля: «„Наука и искусство равно стремятся к познанию истины", говорил еще Карлейль» [Брюсов 1987:501].

[16] Брюсов очень ценил монадологическую концепцию Лейбница: «Лейбниц стал моим любимейшим философом, после того как разочаровался в Спинозе» [Помирчий 1987:597].

факторов, влияющих на ощущение скорости времени, указываются, с одной стороны, артефакты, связанные с созидающей активностью человека, а с другой – внешние, совершенно неподконтрольные силы.

К первой группе обстоятельств и предметов, созданных человеком и вызывающих ощущение замедления хода времени, принадлежат библиотеки и города, а среди них – Венеция, торжествующая над смертью, как кажется лирическому герою. Установленным человеком обстоятельством, способствующим придать смысл ходу времени, является праздник. Праздник отнюдь не только свободное от работы время, но имманентное отражение системы ценностей празднующего человека и созданной им культуры [Гужова 2006:93]. Праздник – своеобразная «метафизика в действии» [Duvignaut 2011:211]. В изображенной действительности текстов Брюсова отмечаются годовщины рождения лирического героя, церковные праздники (в текстах, возникших до 1917 года) и отражающие ценностные ориентиры большевистской культуры дни: Первое мая и очередные годовщины Октябрьской революции. Благодаря системе праздников, как убеждает Брюсов, весь год получает эстетическую окраску: он становится красивым с точки зрения живущего в окультуренном времени человека.

Среди факторов, не подвергающихся контролю человека и влияющих на ритм и ход времени, Брюсов в 1905 году в стихотворении «Грядущие гунны» указывает на «играющий Случай» [т.I:433]. В 1922 году, комментируя теорию относительности Эйнштейна, писатель задастся вопросом о доказанном физикой непостоянном и неабсолютном характере времени: «До чего, современники, мы дожили: // Самое Время – канатный плясун!» [т.III:136].

В последних стихотворениях поэта появляется мысль о том, что коммунистическая идеология уже переменила восприятие времени у половины человечества и позволила ей овладеть будущим. В мире появились две породы людей: «Они» – дряхлые, слабые обремененные прошлым – и «Мы» – юные, бедные, но добившиеся успеха и поэтому способные овладеть будущим: «Мир раскололся на две половины: // Они и мы! Мы –

юны, скудны, – но // В века скользим с могуществом лавины, // И шар земной сплотить нам суждено!» [т.III:162].

Начало времени

В брюсовской рефлексии над поэтической хронологией уделяется внимание также проблеме начала времени. Брюсов судит об этих проблемах косвенно, с установкой на определение первопричины бытия или изначальной его формы. Его высказывания отражают этапы мировоззренческой эволюции писателя. В декадентский период творчества, на первоначальный акт создания мира трансцендентной силой указывает убеждение в том, что код человечности записан в прообразе человека («На всей земле прообраз наш единый») «Данте» [т.I:155]. В стихотворении «Патмос» говорится «о первых сущностях» [т.I:394]. В этот период, согласно брюсовскому принципу гносеологического и онтологического плюрализма, в качестве создателя мира предстает Люцифер [т.I:231]. Когда же писатель увлекается лозунгами «научной поэзии», идея начала времени вписывается в понятие протоплазмы («Сын земли» [т.II:97]) и биологической эволюции от простейших форм жизни к более сложным («Я брат зверю, и ящерам, и рыбам» – «Земле» [т.II:99].

Конец времени

Очень продуктивной в лирике Брюсова была идея конца времени, в чем отразились как апокалиптические настроения русской культуры рубежа XIX и XX веков, так и связанные с ними чаянья новой эпохи преобразованного человечества. Брюсовские тексты конструируют, главным образом, два типа картин конца времени. Знаками конца в первом типе является всеобщий хаос, бешенство, массовые миграции, вызванные недостатком воды и пищи, а также междоусобные брани, в которых «<…> все умрут, грызясь, в борьбе» «Предвещанье» [т.II:100]. Другой тип картины конца времен – более оптимистический. Конец времен это скорее кризис культуры, а не ее катастрофа. Хотя регулирущие механизмы культуры не работают, вызывая у людей ощущение хаоса и чувство растерянности [Brozi 1993:6], но случившиеся бедствия оказываются поворотным моментом, открывающим возможности выхода из трагического, на первый взгляд, положения. Брюсов

строит предсказание, в котором после первоначального хаоса появятся новые пророки, способные возглавить племена, указывая им золотой век в будущем («В.И.Прибыткову. Застольная речь» [т.I:355], «Последний день» [т.I:359]. В наставшей после конца новой культуре восторжествует всеобщая радость и братство).

Подводя итог проведенному анализу, можем прийти к следующим выводам:

1. часто затрагиваемая Брюсовым тема времени оказывается очень продуктивным способом передачи многих идей, свойственных творчеству автора «Снов человечества».
2. вербализованная и имманентная поэтика времени является показателем мировоззренческой эволюции писателя.
3. брюсовские мнения о природе времени позволяют выделить 3 основных этапа формирования его поэтической хронологии:
   a. декадентский – продолжавшийся до начала XX века;
   b. этап научной поэзии – продолжавщийся до конца жизни поэта;
   c. этап увлечения большевизмом.
4. положения о времени, интенсивно проявляющиеся в данный период, отнюдь не исчезают в произведениях, созданых на очередном этапе художественной эволюции писателя, но, вступая в диалог с основными для эпохи идеями, вводят элементы диссонанса, отражающего брюсовский принцип о множестве истин.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1963.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
3. Брюсов В.Я. Сочинения: В II т. М., 1987.

4. Вайнштейн О. Грамматика ароматов // Ароматы и запахи в культуре. Кн.I. Сост. О.Б.Вайнштейн. М., 2010.
5. Горюцкая Н. Валерий Брюсов и Эмиль Верхарн // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2012. №1 (12).
6. Гужова И. Целостная модель праздника как феномена культуры // Вестник Томского гос. пед. университета. Серия: Гуманитарные науки, вып.7 (58). 2006.
7. Помирчий Р.Е. Комментарий // Брюсов В.Я. Сочинения: В II т. Т.II. М., 1987.
8. Рене Гиль – Валерий Брюсов. Переписка 1904 – 1915, публикация, вступительная статья и комментарии Р.Дубровкина. Санкт-Петербург, 2005.
9. Brozi J. Ludzie i kryzys cywilizacji w perspektywie antropologii kulturowej. Lublin, 1993.
10. Clowes E. The Nietzschean Image of the Poet in Some Early Works of Konstantin Bal'mont and Valerij Brjusov // The Slavic and East European Journal. 1983. vol.27, №.1.
11. Connerton P. Jak społeczeństwa pamiętają, przekł. i wstęp M. Napiórkowski, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2012.
12. Dudek A. Viacheslav Ivanov's Concept of Time, [в:] Neo-Formalist Papers. Contributions to the Silver Jubilee Conference to Mark 25 Years of the Neo-Formalist Circle, ed. by J. Andrew and R.Reid, Studies in Slavic Literatures and Poetics, vol. 32, Amsterdam-Atlanta: Rodopi, 1998.
13. Duvignaut J. Dar z niczego. O antropologii święta. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
14. Fuchs T. Pamięć ciała i historia życia. przeł. U.Schrade // Pamięć w filozofii XX wieku, pod red. Z.Rosińskiej, Warszawa: Uniwersytet Warszawski, 2006.
15. Halbwachs M. Społeczne ramy pamięci. przeł. M.Król. Warszawa: PWN, 1969.
16. Le Goff J. Historia i pamięć. przeł. A.Gronowska, J.Stryjczyk. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
17. Lloyd G.E.R. Czas w myśli greckiej // Czas w kulturze. Warszawa: PIW, 1987

ANDRZEJ DUDEK – CONCEPT OF TIME IN THE POETRY OF VALERY BRUSOV

Special attention is given to the analysis of the notions of “moment” and “eternity” in the poetry of Brusov, conceptualizations of the aspects of the past, the present and the future the notion of time dimentions adopted in culture (an hour, a day, a century), the image of the beginning and ending of the time and the notion of its rhythm. A topic of time is a very productive way of transmission for many ideas peculiar to the works by the author of the “Dreams of Humanity”. Immanent and worded poetics of time in the poetry of Brusov is the indicator of the writer’s worldview evolution.

ЙОЖА Д.З.
Дебреценский университет

ПОДТЕКСТ СЮЖЕТА ДРАМАТИЧЕСКОГО ЭТЮДА В.БРЮСОВА «ПИФАГОРЕЙЦЫ»

Ключевые слова: *подтекст сюжета, символистская драматургия, Брюсов, пифагорейство.*
Keywords: *subtext of the plot, symbolic drama, Brusov, pythagoreans.*

Наследие Брюсова – драматурга мало исследовано за исключением скрупулезной монографии О.К.Страшковой и нескольких статей других авторов. С появлением издания, запланированного к выпуску в этом году благодаря усилиям Брюсовского научного центра в Ереване, тексты многих драматических произведений, дошедших до нас в рукописях, станут доступными. Драматический этюд Брюсова «Пифагорейцы», впервые опубликованный в 1920 году, выделяется как средоточие многочисленных проблем, которыми Брюсов был одержим на всем протяжении своего творческого пути и которые в данный период исторического катаклизма привели к попытке синтезировать понятие и потенциал интерпретации феномена культуры.

Произведение «Пифагорейцы» гармонизируется с сакральным кодом символистской драматургии: через подтекст сюжета Брюсов апеллирует к мистериальным корням рода драмы, включая путь инициации, и инкорпорирует философскую призму автора.

Свое тяготение к метафизике Брюсов отрицал не раз, однако его высказывания ставят под вопрос наличие нескольких фактов: он сотрудничал в спиритическом журнале «Ребус» и тщательно изучал традиции эзотеризма. Американский исследователь М.П.Райс, сосредоточившийся на формальных аспектах эволюции творчества поэта, свидетельствует о противостоянии мистицизму раннего Брюсова: «<…> Briusov had very little inclination towards metaphysics *in the beginning*» (*курсив*

мой. – Д.З.Й.) [Rice 1975:110]. Согласно мемуарам Г.Чулкова, интерес к спиритизму заставлял Брюсова знакомиться с мистическими сочинениями Агриппы Неттесгеймского, Парацельса, Сведенборга, и «у него на столе можно было найти книжки Шюре, Кардека, Дю-Преля» [Чулков 1930:93]. Упоминание имени Шюре имеет принципиальное значение, ибо описание практики посвящения в пифагорейских общинах, данное в его сочинении «Великие посвященные», инкорпорируется в текст одноактной драмы «Пифагорейцы» Брюсова. Хотя Шюре принято считать учителем, мистиком, русские символисты оценивали его произведение как источник для оформления теоретических подоснов своих эстетических взглядов. Соответственно, в статье «Театр и современная драма» (1908), безоговорочно декларируя драму как sine qua non культуры («драматическая культура и есть культура»), Андрей Белый ставит имя Шюре наряду с именем Рихарда Вагнера. Хотя подход Шюре к интерпретации феномена культуры не достигает уровня концепции Ницше, – говорит Белый, – но, видно, что его фигура заслуживает внимания: Ницше «осознал [культуру] более правильно, чем Вагнер или, например, Шюрэ»[17] [Белый 1997:156].

Антецеденты драматического этюда, намеки на тему пифагорейства появляются в текстах Брюсова начиная с раннего периода. Доказательство тому – эпиграф из Пифагора в стихотворении «Числа» (1898) (где «свободные, бесплотные» числа, в качестве сакрального совершенства, постигаемы лишь «запретными» «путями» и прикреплены к поэтическому «вдохновенью» [т.I:133]). Пифагорейские доктрины двукратно затрагиваются в романе «Огненный ангел». Вопреки иронической полемике с Андреем Белым, воплощенной в романе, здесь вызывание духов зависит от «магического значения числ», а графа Генриха Рупрехт в торжественной речи приветствует как

---

[17] Оригинальное правописание фамилии Щюре (так теперь пишется) у Белого редакторы издания «Символизм как миропонимание» по-видимому решили сохранить, и там фамилия фигурирует как «Шюре».

знатока «таинственных орденов» и человека, проникшего «во все секретные учения от Пифагора до Плотина» [т.IV:144]. Пифагор фигурирует как «учитель», понявший и передававший своим ученикам «идею, воплощенную в пирамидах», в произведении «Учители учителей» [т.VII:364], которое комментаторы, не совсем обоснованно, склонны называть «научным». Драматическое произведение, относящееся к последнему периоду творчества, киносценарий «Карма», первоначально получивший название «Оккультная драма в 5 частях» [Страшкова 2002:46], свидетельствует о возобновленном в послеоктябрьский период интересе Брюсова к сфере эзотерического. К.Мочульский в конце монографии о Брюсове, страстном «коллекционере культурных ценностей», с досадой констатирует «бесконечные исторические справки» «вялого» последнего периода, однако, в каталог имен, наряду с именами Данте и Нотр-Дама он включает и имя Пифагора [Мочульский 1962:180].

В ракурсе анализа драматического этюда «Пифагорейцы» мы должны обратить внимание на проблему «книжного» versus «устного» аспектов культуры. Она представляется как источник конфликта: свиток атлантов в конце концов становится причиной смерти героя. Замысел драмы актуализирует как раз квинтэссенциальную специфику доктрины Пифагора, заключавшуюся в отказе от письменности. Как замечает автор статьи в «Новой католической энциклопедии», отсутствие письменного наследия в случае Пифагора и практика общины (члены были обязаны клятвой молчания хранить учения) прямо внушают тенденциозное противостояние идее о книжной традиции, они «препятствовали возникновению и развитию письменной традиции» [Blackwell 1967:XI,105].[18] Эта идея акцентируется Брюсовым включением в список действующих лиц Филона – основоположника аллегорической интерпретации священных текстов. Учения Пифагора сохранились в форме

[18] “[Pythagoras] wrote nothing”. “Moreover the members of the society were supposedly sworn to secrecy on their doctrines, which, if true, would militate further against the development of a written tradition.”

устных наставлений, их можно установить лишь по пересказам Аристотеля, Филолая, Платона, Эмпедокла. Итак, истинное знание передается посредством устного сообщения, выделяется принцип диалогичности, который ассоциируется и с древним жанром диалога-посвящения, и – на уровне генетической детерминированности, – с родом драмы.

Пифагорейство как слово-эмблема в драме Брюсова осложняется проблемой поисков исконного источника культуры: из речи драматических персонажей ясно, что культура восходит к утонувшей Атлантиде, Египет является только ее наследником. Брюсов докапывается до самых архаических форм культуры, как бы проецируя таким образом стремление докопаться до самой глубины человеческой души.[19] Этот поэтический идеал о назначении рода драмы формулируется уже в посмертно опубликованной статье «К истории символизма» (1897), содержащей теоретические выводы Брюсова касательно писательской техники, характерной для последней драмы автора мистерий Метерлинка. Брюсов здесь акцентирует, что слова, произнесенные действующими лицами – «бессильны», их смысл нуждается в *расшифровке*: «Они *почти* обладают иными средствами сноситься друг с другом кроме бессильного слова. Их диалог – *только намек на разговор их души*» (*все курсивы мои. – Д.З.Й.*) [Брюсов 1937:274].

Трагический финал драматического этюда, который вписывается в символистский канон одноактных пьес,[20] можно соотнести с представлением о смерти как пути посвящения и

---

[19] На проблемы стилизации и «археологического метода», соотнесенных с проблемами женского и мужского принципов у Брюсова, впервые обратила внимание в своей статьей Л.Силард [Силард 1982:324].

[20] В своем анализе пьесы Брюсова «Путник» Карабегова, обращаясь к жанру одноактных пьес, показывает, что они «получили широкое распространение. Достаточно будет упомянуть пьесы А.Блока “Балаганчик”, “Незнакомка” и “Король на площади” (все три были созданы в 1906 году), центральной темой первых двух, так же как и у Брюсова, становится приближение и ожидание Смерти» [Карабегова 2007:289].

самопознания. Эта модель, реализованная в драме «Пифагорейцы», в некоторой степени соприкасается с ранним представлением Брюсова об ультимативной цели художества. Изолированность индивида преодолевается посредством искусства: всякий по-своему воспринимает окружающий мир, – комментирует слова Брюсова Райс, – в результате чего душа изолируется, единение возможно через путь, предлагаемый искусством [Rice 1975:73].

Наряду с инициационными аспектами, имплицированными историей о секретной общине, трагическая пьеса перевоплощает античный жанр трагического действа, который берет свое начало от маски авторской интенции изображения конфликта между индивидом и коллективом. Острый конфликт предвещает трагический финал, и тем мотивируется напряженность действия. Драматический этюд Брюсова, несмотря на стилизованность и достоверную реконструкцию реалий мира древности и вопреки явной актуальности содержания диалогов, позиционируется на грани диалога адепта с посвящающим, мистагогом и древнегреческого философского диалога. В этом стремлении Брюсов, «Маг», как его некогда прозвал Андрей Белый, приурочивает свой жанр критериям, которые предопределены изображаемой им духовной атмосферой эры пифагорейства. Ритуал маскируется конфликтом Синарета с собратьями, мнимым бунтом против иерархии.

Кроме систематизированного переосмысления стадий человеческой культуры, Брюсов в сущности находится в поисках ответа на вопрос о назначении искусства и старается уточнить свое поэтическое кредо. Вместо изучения процесса возникновения произведения здесь акцент делается, – как и столь часто в случае «метра» символизма, – на будущей судьбе завершенного артефакта. Точнее, драматурга тревожит конкретный вопрос об онтологии письменности. Согласно же развязке, Синарет, лишившись рукописи, которую он обнаружил и взялся истолковать, умирает со словами: «Утратив рукопись, я все утратил. / К чему мне жить теперь?» [Брюсов 2000:442]. Как утверждает О.Страшкова, этюд «Пифагорейцы» следует рассматривать как продолжение проекта завершения

драматического произведения «Гибель Атлантиды» [Страшкова 2002:40]. В этом плане главный конфликт, заключающийся в дилемме протагониста о правильном прочтении текста, не только предвосхищает русский вариант современной нам науки Rezeptionsästhetik, но и ставит эрудицию как sine qua non культуры в центр сознания как драматурга, так и адресата. Смерть героя – утрата интерпретатора. Брюсов касается вопроса о читателе как соавторе. Общеизвестно, что русские символисты смотрели на процесс восприятия как на творческий процесс со стороны читателя. Собратьями трагического героя Синарета, Прогностом и Горгием, приверженцами эзотеричности знания, анкцентируется исключительность инициационного пути, ритуал мыслится как необходимое условие для права интерпретации текста. Ритуальное и иррациональное как доминанты в разнообразных драматургических вариантах Блока, Вяч. Иванова, Андрея Белого, в теоретических сочинениях Брюсова прямо не воплощены, однако в ракурсе этой проблемы мы считаем особенно важным указать на противостояние Брюсова миметическому принципу, получившее формулировку в словосочетании «пошлый реализм» [Страшкова 2002:20]. Его увлечения мистицизмом разных родов и оккультизмом и доскональное их штудирование внушают мысль о собственном варианте теургической драматургии. В центре этой концепции – мистический реализм.

Тематизирование герменевтической проблемы, которая и для читателя среднего уровня явствует из эпического сюжета этюда, осложняется проблемой утверждения культуры как памяти с намеком на мысль Платона об идеальном процессе словесного творчества, который должен руководствоваться безупречным функционированием писательской памяти. Данная идея, вызывающая противоречащие ассоциации с ортодоксальной теорией Вяч. Иванова о поэте как «органе народной памяти», выступает на первый план благодаря включению главной деятельности протагониста, – декодирования текста атлантов. Код для расшифровки утрачен. Присутствие этого герменевтического принципа моментально перемещает мир произведения в символическое пространство. Фразы,

произнесенные устами действующих лиц, в связи с этим надо воспринимать на уровне их эзотерического и анагогического значений. Несмотря на архетипические черты драматической ситуации, потенциальные коннотативные значения постигаемы лишь через усваивание религиозно-философского контекста произведения. Не случайно, что проблема того или иного прочтения текста или устного сообщения кодируется уже «профессией» героя, который считает себя способным найти ключ к наследию Атлантиды. Драматический герой одновременно исполняет и роль зеркального образа адресата, т.е. зрителя или читателя, тоже находящегося в ситуации расшифровывания через восприятие драмы. Смерть героя в финале действия, однако, обозначает поворотный пункт, актуализирующий ряд коннотативных значений, которые ассоциируются с отзвуками современности об угасании духа Серебряного века. Мотив его смерти наделяется, среди прочих, – значением гибели понимающего, эрудированного читателя. Найти адекватный код становится задачей и привилегией, которые принадлежат верховенству братства пифагорейцев, т.е. обладающим властью в иерархии. Здесь налицо мысль о том, что власть уже предопределяет ценностные ориентиры, на базе которых может совершиться процесс интерпретации.

В драме Брюсова, с учетом недавних авангардных экспериментирований в русской литературе, проблема вербальности и книжности культуры получает особый акцент. Недаром, согласно высказыванию Набокова, бумага есть средство коммуникации дьявола, – так Набоков суммирует свои взгляды на живую-мертвую традицию русской словесности, – представители которой без исключения обязаны чем-то Гоголю, наверняка причисляемого Брюсовым тоже к кругу «путешественников по загробью». «Великая теорема» Брюсова о развитии культуры, – идея, разработанная позже в романе У.Эко «Имя розы» (у Эко речь идет об утраченном трактате Аристотеля о комедии), – по сути, сосредотачивается на моменте уничтожения, укрывания или утраты манускрипта кардинального значения. С этого мига закономерно осуществляется сдвиг, изменение культурной парадигмы, полная или частичная утрата

вербальности, забытье равняется смерти, как это внушает и судьба протагониста драматического этюда. *(NB. Брюсов пророчески предвидел судьбу творений Серебряного века в рамках советского канона).* Весьма любопытно, что венгерский классик-филолог К.Кереньи в своей работе о пифагорейской мысли тоже не упускал из внимания факт, что данный тип культуры представляет собой особый вариант, когда переакцентируется именно роль письменности. Согласно его оценке, плоть орфической религии «бумажная». С другой стороны, в противоположность религии пифагорейцев, орфизм отдавал предпочтение почитанию «священных книг» [Kerényi 1940:33]. Соответственно модели Брюсова, хотя трагический конец героя преподнесен либо как гибель верного исследователя, либо как наказание за тщеславие и самоуверенность наивного или невинного героя, концепт культуры как таковой неотъемлем от вербальности, ведь культура сохраняется в виде письменном, как и создается Священным Логосом. Элитизм и элитарность, определившие сферу высокой культуры как в допетровскую эпоху, так и в XVIII, и в XIX столетиях, заставляют нас задуматься о дилемме монополизации versus демократизации культуры или знания. Разрешение судьбы героя становится парафразой проблематики определения творческого кредо всякого русского писателя и поэта. Подобным образом, развязка доступна лишь понимающему адресату.

В финале малого драматического произведения, воспроизводящего образец, вызывающий в памяти творения Пушкина, звучат загадочные слова Прогноста, который в общем выражает свое недовольство, но предрекает и главное, которое начинается только теперь, в другом измерении и в сознании читателя или зрителя, только за кулисами, – загробное путешествие героя:

«Умер. *(Подумав.)*
Я почитал его достойней.
Да будет милостив к нему суд Ада».

[Брюсов 2000:442]

Как правило, брюсовские развязки отличаются загадочностью, например финал «Протесилая умершего» многие

исследователи интерпретируют совершенно по-разному. Мысль об ответственности или собственное наивное тщеславие, самоуверенность эгзегета убивает Синарета, который хотел отказать собратьям? Трактовка Шюре пифагорейского представления о смерти в описании как раз «третьей ступени» инициации отражает мировоззрение, сходное с гностическим: «Что происходит во время смерти? При приближении агонии, душа обыкновенно предчувствует свою скорую разлуку с телом. <…> Если это святая и чистая душа, то ее духовные чувства уже пробудились. Перед смертью у нее так или иначе, хотя бы проникновением в свою собственную глубину, уже появилось сознание иного мира. Под влиянием безмолвных призывов и занимающегося невидимого света, земля уже потеряла свою власть над душой, и когда она наконец покидает холодный труп, восхищенная своим освобождением, она чувствует, как ее несет волна великого сияния к братьям по духу, к которым она принадлежит» [Шюре 2013:187-188].

Как мы узнаем из уст Прогноста, Синарет находится «в преддверии заветных тайн», а Ареомах уже «давно прошел все степени уставных посвящений», которых, соответственно священной тетрактиде Пифагора, четыре. Символика числа четыре, получившая термин в аналитической психологии К.Г. Юнга «божественная тетрасомия»,[21] фигурирует как

[21] В трактате «Древо философов» *(Der philosophische Baum)* Юнг, излагая интерпретацию символической алхимии, перечитывает семантические слои символики числа «4» и, среди прочих, указывает на его связь с изготовлением философского камня, которое мыслится как соединение двух противостоящих начал (из четырех стихий): «Es handelt bei der Tetrasomie um die Reduktion respektive Synthese eines Gegensatzquaternios zum Einen» [Jung 1978:13, 299]. Число четыре есть знак Бога («Zeichen des Gottes») [Jung 1978:302], целостность человека и целительный эффект единения (синтеза) символизируется четырехконечным крестом. Юнг тоже утверждает, что традиция уходит своими корнями в учения пифагорейцев и в египетскую древность [Jung 1978:305]. Через включение символа в трактат «Айон», Юнг

тенденциозно конкретизированный конструкционный принцип в драматическом этюде Брюсова: кроме раба, действующих лиц четверо, нумерация сцен показывает, что драматическое действо состоит из 4-х частей. Число четыре, как знак Божества, символизирует обожествление смертного. Синарету, прошедшему вторую ступень посвящения, о котором упоминает Горгий, предстоит именно третья, та, которая у Шюре отождествляется с «сознанием иного мира». Здесь, разумеется, имеется в виду не «победа любви над смертью», как интерпретирует слова хора в финале трагедии «Протесилай умерший» в своей статье Андреасян [Андреасян 1985:132].

Период, представленный в истории духовности существованием пифагорейских общин, наверняка близок Брюсову и по другим причинам. Формирование учений Пифагора – результат странствий, посвящений и жизненных опытов: как пишет Шюре в книге «Великие посвященные»: «Его видение показывало ему человечество, угрожаемое величайшими бичами: невежеством священников, материализмом ученых и отсутствием дисциплины у демократии» [Шюре 2013:142]. Период после основания академии пифагорейских учений славился и поэтом Эмпедоклом, ставшим предателем общины, воспевавшим секретные пифагорейские учения в своих стихотворениях [Kerényi 1940:14]. Если Пифагор, синтезировавший – по свидетельству книги Шюре – мораль, религию и науку в единую систему, выражает по этой же причине идеал русских декадентов и символистов, – в особенности Брюсова – отвергавших сатаническую раздробленность, которая реализована в конфликтующих началах сциентизма и духовного, художественного, то своей фигурой Эмпедокл воплощает именно дилемму символистского художника, границы магической эстетики, прием «недосказанности», идею о преображении мира способом художественных творений. Индивидуальным богоискательством и своими попытками создать объединения и

показывает, как он ассоциируется с процессом достижения глубинного сознания, Selbst.

собратства, – символические и несимволические, русские символисты несомненно взглянули в лицо этой дилемме.

Семантическое поле образа легендарной Атлантиды в драме Брюсова закономерно расширяется ввиду болезненности исторического опыта и возвышается в ранг философемы: данный образ трансформируется в символ вечно изменяющихся парадигм, – личных и общественных. Потеря рукописи означает, что, опять-таки, роковым образом в гармонии с философемой «вечного возвращения» повторяется та же самая схема: Атлантида тонет. Брюсов не только переистолковывает миф о Золотом веке, но в то же время своим интерпретированием предлагает читателю путь к познанию, гносеологический вариант, представленный искусством. В свете такой направленности замысла драматического этюда вскрывается и момент служения «общему», христианская солидарность.

Концепция о магическом типе искусства усиливается и тем фактом, что судьба героя завершается нисхождением и утратой физической сущности, которые предвосхищают перерождение. Согласно выводам исследований Кереньи, психогония [Kerényi 1940:24], рождение души в доктрине пифагорейцев мыслится как результат постижения гармонии. Перерождение путем посвящения в этюде Брюсова совершается процессом утраты земной плоти, это представление соответствует учению неопифагорейца Филолая, утверждавшего, что тело есть могила и тюрьма для души [Kerényi 1940:28]. Недаром к их религии исследователь применяет эпитет «аполлоническая», в том смысле, что главенствующий принцип пифагорейства стоит выше души и выше жизни.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андресян Н.Г. Драматургия В.Я. Брюсова (Пред-шественники и современники) // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
2. Белый А. Символизм как миропонимание. Сост., вступ. ст. и прим. Л.А. Сугай. М., 1999.
3. Брюсов В. Заря времен. М., 2000.

4. Брюсов В. К истории символизма. Публ. К.Локса // Лит. наследство. Т.27/28. М., 1937.
5. Брюсов В.Я. Собрание сочинений: В VII т. М., 1973–1975.
6. Карабегова Е.В. Пьеса В.Я. Брюсова «Путник» в контексте западноевропейской одноактной драматургии // Брюсовские чтения 2006 года. Ереван, 2007.
7. Мочульский К. Валерий Брюсов. Paris: YMCA Press, 1962.
8. Силард Л. Античная Ленора в XX в. // Studia Slavica Hung. 1982. T. XXVIII.
9. Страшкова О.К. В.Брюсов – драматург– экспериментатор. Ставрополь, 2002.
10. Чулков Г. Годы странствий. М. 1930 // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн.1 М., 1991. (Лит. наследство. Т.98). С.326.
11. Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. М., 2013.
12. Blackwell J. Pythagoras // New Catholic Encyclopaedia. New York: Mac GrawHill, 1967.
13. Grossmann J.D. Valery Bryusov and the Riddle of the Russian Decdence. Berkley – Los Angeles – London: University of California Press, 1985.
14. Jung K.G. Gesammelte Werke. Bd.13. Freiburg: Walter Verlag, 1978.
15. Kerényi K. Pythagoras und Orpheus. Amsterdam: Akademische Verlaganstalt, 1940.
16. Rice M.P. Valery Briusov. Ann Arbor: Ardis, 1975.

GYÖRGY ZOLTÁN JÓZSA – THE IMPLICATIONS OF THE PLOT OF V.BRUSOV'S DRAMATIC SKETCH "THE PYTHAGOREANS"

The article is devoted to the implications of V.Brusov's dramatic sketch entitled "The Pythagoreans". The work is harmonized with the sacral code of the symbolic drama. Via the plot's subtext Brusov appeals to the mysterial roots of drama's nature, including the way of initiation, and incorporates the author's philosophical prism.

КЛИНГ О.А.
МГУ имени М.В.Ломоносова

В.Я.БРЮСОВ: ОТ ИДЕИ ЖИЗНЕТВОРЧЕСТВА К ПЕРЕСОЗДАНИЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И ТВОРЧЕСКОЙ ЛИЧНОСТИ В ДУХЕ БОЛЬШЕВИЗМА

Ключевые слова: *Брюсов, символисты, жизнетворчество, творческая личность, большевики.*
Keywords: *Brusov, symbolists, ideas on the creation of life, creative personality, bolsheviks.*

Русский символизм, несмотря на разгоревшуюся еще в 1910 году дискуссию о его «конце», оказал огромное воздействие не только на постсимволистские школы в поэзии (акмеизм, футуризм, имажинизм), не только на дореволюционный реализм, но и на сторонников Пролеткульта, другими словами, спущенного по указке свыше после Октябрьской революции пролетарского искусства. Механизм этого воздействия был примерно таков: лишь в первый послереволюционный год бал правили на большевистском Олимпе лефовцы и другие уже сторонники авангарда. Уже в 1918 году наметился резкий поворот В.И.Ленина и большевистской верхушки к классическому канону.

Под классическим искусством в литературе понимались произведения реалистов, причем крайне выборочно. Л.Н.Толстой, но не Ф.М.Достоевский и даже А.П.Чехов далеко не весь, а тоже выборочно «с купюрами». Можно вспомнить послереволюционную постановку чеховского «Вишневого сада» (1928) во МХАТе, осуществленную В.И.Немировичем-Данченко. Как указывал А.П.Скафтымов, на первый взгляд здесь, в отличие от премьерной постановки в 1904 году «Вишневого сада» К.С.Станиславского, который поставил пьесу против воли автора не как комедию, а как драму (полное следование за Чеховым) – выбран жанр комедии. Все дореволюционное изображалось в духе марксистского понимания комического – смех помогает проститься с изжившим себя прошлым. Но оказалось, что и такой

режиссерский подход неадекватен природе чеховского «Вишневого сада», по определению А.П.Скафтымова, особой комедии – лирической, с драматическим подтекстом. Не случайно вскоре последовал призыв «Назад к Островскому!» (А.В.Луначарский), который однозначно перечеркнул доминирующую роль авангарда в послереволюционной культуре и установил на уровне декрета реалистический канон (Г.А.Белая) [Скафтымов 1972:339-380].

Однако сам реалистический канон того времени (независимо от воли даже всесильного в те годы А.В.Луначарского) сильно изменился и никак не мог походить на реализм А.Н.Островского. Уместно вспомнить парадоксальное суждение А.П.Чехова, зафиксированное И.А.Буниным: «Никаких декадентов нет и не было <…> Откуда их взяли? <…> Во Франции Мопассан, а у нас – я стали писать маленькие рассказы, вот и все новое направление в литературе <…> Жулики они, а не декаденты! Гнилым товаром торгуют <…> мистика и всякая чертовщина! Это они все нарочно выдумали. Вы им не верьте. И ноги у них вовсе не бледные, а такие же волосатые, как у всех <…>» [Бунин 2000:69]. «Бледные ноги» – явное указание на Брюсова, стоявшего у истоков коренного обновления русской литературы. Во многом именно с Брюсовым (хотя его предшественниками на этом пути были и др. «старшие символисты» – Д.С.Мережковский, З.Н.Гиппиус, Ф.К.Сологуб) связано представление о коренной ломке всего строя русской поэзии, а затем и прозы. Брюсов в многочисленных манифестах (а нередко ими были статьи и рецензии) во главу угла ставил принцип новизны. Слово «новое» в разговоре о литературе было самым частотным у Брюсова. Именно Брюсов не только поставил перед русской литературой, но во многом осуществил проект по созданию новой творческой личности.

Не случайно Б.Л.Пастернак в стихотворении «Брюсову», написанном в связи с 50-летним юбилеем старшего поэта, однако не юбилейном по духу («Вас чествуют. Чуть-чуть страшит обряд»; «Что мне сказать? Что Брюсова горька // широко разбежавшаяся участь? Что ум черствеет в царстве дурака? // Что не безделка – улыбаться, мучась?»), отмечая исключительную

роль Брюсова в русской поэзии и говоря от лица поэтического поколения 1910-х годов, писал:

<…> Что вы дисциплинировали взмах
Взбешенных рифм, тянувшихся за глиной,
И были домовым у нас в домах
И дьяволом недетской дисциплины?

Что я затем, быть может, не умру,
Что, до смерти теперь устав от гили,
Вы сами, было время, поутру
Линейкой нас не умирать учили? <…>

[Пастернак 1989:244]

От одной статьи к другой, от одной рецензии – к другой (порой критик обозревал в рамках одной рецензии до 50 новых поэтических книг) Брюсов создавал в России не только новый статус, но и новый облик, новое естество поэта. Казалось бы, случайно, но закономерно для судеб русской культуры этот, по выражению Пастернака, «домовой» русской поэзии, «дьявол недетской дисциплины» сыграл особую, можно сказать, исключительную роль в послеоктябрьской литературе. Во-первых, он вымуштровал целых два поэтических поколения – 1900-х годов (А.Блок, Андрей Белый, Вяч.Иванов, др.) и 1910-х годов (Н.Гумилев, А.Ахматова, О.Мандельштам, В.Маяковский, С.Есенин, Б.Пастернак, Вл.Ходасевич, др.), которые к 1917 году определяли лицо русской поэзии. У этих двух поколений, помимо «старших» и того же Брюсова, училось послеоктябрьское поэтическое поколение. Во-вторых, на первых порах пролетарские поэты именно к Брюсову обращались как к высшему авторитету. Самому Брюсову и им, новым, пролетарским поэтам казалось, что можно пересоздать по брюсовскому, не раз проверенному рецепту на голой культурной почве принципиально новую поэтическую личность.

В определенной степени сама идея пересоздания поэтической личности корреспондировалась с концепцией жизнетворчества «младших» русских символистов. При всем том, что символизм Брюсова был французского толка (создание новой поэзии), в эпоху создания журнала «Весы» (1904 – 1905 годы) Брюсов проникся идеей жизнетворчества своих младших

современников – Андрея Белого, А.Блока, Вяч.Иванова. В конце программной статьи 1905 года «Священная жертва» в духе теургического понимания назначения искусства Брюсов призывал: «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь» [т.VI:97], что подтверждает, что диалог с «младшими» символистами шел порой драматично. В стихотворном послании «Младшим» Брюсов писал не без горечи: «Они Ее видят! Они Ее слышат! // <…> А я безнадежно бреду за оградой // И слушаю говор за длинной стеной» [т.I:353]. В послании «Младшим» не столько неверие в жизнетворчество, сколько сомнение в постижении Ее – небесной гармонии, экстраполируемой на землю, сомнение в вере. Конечно, наиболее ярко идея «теургического» назначения искусства была представлена в теоретических изысканиях младших символистов – в первую очередь Андрея Белого, а также Вяч.Иванова, А.Блока и др.

Но и сам Брюсов был еще с 1890-х годов одним из первых создателей практики жизнетворчества, которая наиболее зримо проявилась в истории создания «Огненного ангела» (1907). Прежде чем изобразить в этом романе коллизии литературного мистического любовного треугольника, Брюсов разыгрывал их в «тексте жизни» (З.Г.Минц): Брюсов – Нина Петровская – Андрей Белый. Собственно, в этом он видел один из пунктов своей литературной программы. В «Современных соображениях» 1905 года в контексте событий первой русской революции и даровании свыше свободы слова Брюсов писал: «Чем свободнее формы общественной жизни, тем решительней может искусство предаваться исключительно своему назначению». И далее утверждал еще более определенно: «Свобода слова окончательно снимает с искусства прямое служение общественным вопросам. В свободной стране искусство может быть, наконец, свободно» [т.VI:111]. Забегая вперед, можно предположить, что и после Октября 1917 года на определенном этапе Брюсов испытывал сходные иллюзии. И тем тяжелее было отрезвление.

Критики были поражены, что еще на события русской революции 1905 года первыми откликнулись символисты, а среди них особенно ярко – Брюсов. Он, который ассоциировался в сознании современников с «башней из слоновой кости», создает

целые циклы страстных гражданских стихов: «Кинжал», «Грядущие гунны», «Довольным». Идея пересоздания жизни, творческой личности (Брюсов как учитель младших поэтов) корреспондировалась с другой, зародившейся у Брюсова еще в 1910 году идеей – о «научной поэзии» (Рене Гиль). Уже после Октября в одной из своих последних статей «Синтетика поэзии»; 1924) Брюсов повторял: «Поэзия, вообще искусство, как и наука, есть познание истины <…>» [т.VI:558]. Он развивал свою мысль: «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» [т.VI:558]. От идеи «научной поэзии» один шаг до будущей ленинской идеи о том, что художник – колесико или винтик в некоей машине глобального процесса познания мироздания, что было близко послереволюционному пониманию назначения культуры. Правда, Брюсов на страницах журнала «Весы» еще в 1905 году открыто полемизировал со статьей В.И.Ленина «Партийная организация и партийная литература». Но нередко крайности самым непредсказуемым образом сходятся. Кстати, если говорить о журнале «Весы», то там дисциплина была почти партийная: можно говорить о «партии Брюсова».

Но обратимся к послеоктябрьской эпохе. Вопреки расхожему мнению Брюсов далеко не сразу перешел на сторону большевиков. И сам процесс насильственной подгонки своего поэтического и эстетического естества был не так уж прост. Это видно по архивным материалам, в том числе по переписке Брюсова 1920-х годов (опубликованной лишь частично). Период конца 1917 и начала 1918 годов был наиболее сложным в общественном настроении Брюсова. В феврале 1918 года в одном из писем Брюсов не без фрондерства так сформулировал свою литературную позицию: «<…> я почти исключительно читаю по латыни, чтобы в руках не держать газет» [Брюсов 1926:46]. Вскоре, однако, Брюсов осознает, что большевистский режим установился надолго. По свидетельству видного большевистского деятеля А.В.Луначарского, поэт осознал, что никакого разрыва между интеллигенцией с ее традициями и совершившейся

революцией нет. Сам Брюсов это суждение из речи Луначарского «Памяти П.Н.Сакулина» (1931) не мог оспорить: его уже не было в живых. Мы можем только предположить, что в 1918 году Брюсов видел свою благотворную роль в устранении разрыва, зазора между «старым» и «новым».

Правда, Брюсов не сразу мог понять, что на смену периоду ассимиляции новой властью символизма с 1918 по 1921 годы скоро придет период сознательного уничтожения символизма. Это была одна из первых организованных акций большевиков по уничтожению литературных противников; методы этой акции потом будут распространены на других. Но тогда, в 1918 году, в отношениях Брюсова (еще недавно вождя символизма) и Луначарского (вождя «новой» культуры) царила некоторая идиллия. Луначарский реконструировал покаянный визит Брюсова к нему как встречу полноправного представителя новой власти и полноправного (не считая М.Горького) представителя русской интеллигенции. Луначарский хотел организовать Литературный отдел Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса) и поставить во главе его М.Горького или Брюсова, но, как установил Н.А.Трифонов, писатели – участники совещания (К.Бальмонт, Г.Чулков, И.Новиков, др.) – предложили в качестве заведующего Лито Андрея Белого. Брюсов не попал даже в список членов совета. Это был бойкот Брюсову за его вступление в партию большевиков. И только через год (1919) в газете «Известия» появилось сообщение об организации Лито и о назначении Брюсова заместителем заведующего литературным отделом (на первых порах заведующим был сам Луначарский, затем эта должность перешла к Брюсову) [Трифонов 1973:232]. Это была реализация директивы В.И.Ленина в брошюре «Успехи и трудности Советской власти». В ней впервые был поставлен вопрос о сотрудничестве с интеллигенцией.

Брюсов в 1920 году надеялся на создание некоего объединительного центра, который сплотил бы вокруг себя все литературные группы и направления. Эту задачу Брюсов пытался реализовать в журнале «Художественное слово» (1920). И хотя вышло всего два его номера, он оказал значительное воздействие на литературный процесс. В редакционной статье журнал был

объявлен изданием для всех направлений. Подчеркивалось, что главный критерий в отборе литературного материала – художественность. Такая позиция вызвала критику, в первую очередь со страниц журналов «Пролеткульта»: «Пролетарская культура», «Горн». Б.Арватов писал: «В наше время стать не холодным, а горячим надо. А – А (или или) – такова формула современности» [Арватов 1920:92].

Несмотря на неприятие позиции Брюсова со стороны «Пролеткульта», он разрабатывает свой рецепт создания новой, пролетарской культуры, в котором многое от прежних, дореволюционных идей о пересоздании действительности, брюсовского понимания воспитания поэтов. Центральной в журнале «Художественное слово» стала статья Брюсова «Пролетарская поэзия». В ней он спорит с эстетическими декларациями «Пролеткульта» – книгой П.Бессалько и Ф.Калинина «Проблемы пролетарской культуры», а также выступлениями теоретиков «Пролеткульта» в журнале «Пролетарская культура», работой марксиста В.Фриче «Пролетарская поэзия».

Брюсов пишет: «Чем должна и чем хочет быть пролетарская культура, – таким видоизменением или коренной перестройкой? Ответ на последний вопрос, нам кажется, может быть только один. Пролетарская культура, по своим предпосылкам, по своим заданиям, должна быть *коренной перестройкой* всего культурного уклада человечества последних веков. Новое мировоззрение отвергает именно то, что лежало в самой основе всей новоевропейской культуры XV – XIX вв.: капитализм, и ставит себе идеал, противоречащий всей этой культуре: коммунизм. Пролетарская культура должна отличаться от капиталистической по существу. Следовательно, в области культуры должно ожидать переворота, аналогичного тем, каким отмечены грани античного мира и средних веков, Европы феодальной и новой» [т.VI:461]. Здесь повторяется наиболее частотное по употреблению в языке Брюсова слово «новое». Однако затем Брюсов делает неожиданный, казалось бы, вывод: «Возникновение новой культуры – процесс медленный, требующий если не столетий, то ряда десятилетий <…> Не

должно ли вырасти, по меньшей мере, целое новое поколение в новых условиях, чтобы могли коренным образом видоизмениться все те стороны жизни (в том числе литература), совокупность которых, в их особенностях, и образует культуру; данного народа, данной эпохи?» При таком раскладе и возникает необходимость в «переделке» творческой личности: «Положим, современность имеет средства воздействия, которые были недоступны прошлому: это – наши радиотелеграфы, телефоны, синематографы, скоропечатные машины, автомобили, аэропланы и т.д. Но как бы ни было сильно влияние этих факторов, оно не может мгновенно, – скажем, в несколько лет, – искоренить культурные навыки, усвоенные годами жизни и даже, больше того, наследственно, атавистически воспринятые всеми, в том числе и самими носителями пролетарской идеологии» [т.VI:461-462].

Ставя затем вопрос о том, кто же может и должен строить новую культуру, Брюсов утверждает: «Первоначальный ответ ясен сам собою: пролетарии, люди этого “нового” класса, принесшего новую идеологию. Но они одни ли? – Нам кажется, на этот дополнительный вопрос должно ответить: нет! не одни» [т.VI:462]. Затем Брюсов отстаивает свою мысль о том, что для строительства новой культуры нужны и ее старые мастера: «<…> для подобного синтеза необходимы взаимодействие, согласная работа представителей нового, пролетариата, и старого, прежней культуры» [т.VI:462].

Именно на старую интеллигенцию Брюсов возлагает задачу по созданию новой творческой личности и новой культуры. Пока же он весьма скептически оценивает достижения пролетарских поэтов: «<…> они еще не дали (и не могли дать) ничего такого, что по существу отличалось бы от всей прошлой поэзии, – отличалось бы не как оригинальность данного поэта, а именно *как продукт иной культуры*». Говоря о работах теоретиков пролетарской культуры, Брюсов заявляет: «Но во всех этих работах говорится о таком “новом”, которое не превосходит новизны “новой литературной школы”» [т.VI:464]. Под новой литературной школой имеются в виду модернисты и, в первую очередь, символисты.

И на первых порах, как и со «спецами» из других сфер деятельности, с Брюсовым считались. Он организует сначала Литературный техникум, затем – Литературный институт, который должен был наладить массовый выпуск поэтов новой эпохи. Но уже в 1920 году был закрыт журнал «Художественное слово», а Брюсов все больше и больше оказывался в одиночестве. Большевики совсем по-другому понимали перековку творческой личности – не по символистским рецептам жизнетворчества.

Большевики многое взяли от символистов, но принципиально изменили методы. Важнейшим стало выкорчевывание с нового поля культуры «сорняков» – многих представителей старой культуры. Даже сегодня мы до конца не осознаем последствия этой губительной политики. Кстати, до сих пор нет мартиролога погибших от репрессий писателей и поэтов. И неизвестно еще, как сложилась бы судьба самого Брюсова, не умри он в 1924 году – вскоре после своего 50-летия. Не был бы ли он репрессирован?! Не случайно Б.Пастернак считал послеоктябрьскую судьбу Брюсова трагической по своему существу. Морфий Брюсова, о котором пишут многие мемуаристы, – это только внешний, поверхностный слой драмы поэта.

Не стоит, однако, винить Брюсова и других символистов во всех смертных грехах – чуть ли не в самой Октябрьской революции. На самом деле большевики в первую очередь уничтожили символизм как старую школу, а в своих опытах по селекции деятелей новой культуры весьма далеко отошли от рецептов символистского жизнетворчества. И нет вины русских символистов в том, что их идея по пересозданию творческой личности на самом деле обернулась в СССР уничтожением в первую очередь самой личности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арватов Г. Художественное слово (Временник Лито НКП) // Горн, 1920. №5.
2. Брюсов. В.Я. Десять писем к П.П.Перцову // Печать и революция. 1926. №7. (40-47).

3. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
4. Бунин И. Собр. сочинений: В VIII т. Т.VII. М., 2000.
5. Пастернак Б. Собр. сочинений: В V т. Т.I. М., 1989.
6. Скафтымов А. Нравственные искания русских писателей. М., 1972.
7. Трифонов Н. Луначарский и Брюсов // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1973.

OLEG KLING – VALERY BRUSOV: FROM VITAL AND CREATIVE IDEAS TO RECREATING REALITY AND THE CREATIVE PERSONALITY IN THE SPIRIT OF BOLSHEVISM

We don't need to blame Brusov and other symbolists for all the deadly sins almost including the October revolution. In fact, the Bolsheviks first destroyed symbolism as an old school, and their attempts in selecting figures of the new culture went far beyond Symbolistic ideas on the creation of life. After all, it is not the fault of the Russian Symbolists that their idea to reshape a new creative personality resulted in the destruction of this very personality in the U.S.S.R.

КОШЕМЧУК Т.А.
Санкт-Петербургский государственный аграрный университет

О БРЮСОВСКОМ ПУТИ В ДАМАСК: ОНТОЛОГИЯ СТРАСТИ

Ключевые слова: *символические образы, библейский контекст, онтологические аспекты, христианская традиция.*
Keywords: *symbolic image, biblical context, ontological aspect, Christian tradition.*

> <…> в эротике Брюсова есть глубокий трагизм, но не онтологический, как хотелось думать самому автору, – а психологический: не любя и не чтя людей, он ни разу не полюбил ни одной из тех, с кем случалось ему «припадать на ложе».
>
> В.Ходасевич «Некрополь»

> <…> в понимании любви он не может стать выше центуриона, приехавшего в Рим из далекого лагеря <…>
>
> М.Волошин
> «Валерий Брюсов. “Пути и перепутья”»

«Пути в Дамаск так разнообразны и неожиданны <…>» [Волошин 2008:т.VI:кн.II:699] – эту фразу можно найти среди незаконченных фрагментов записей М.Волошина; в ней тот же образ, что и у Брюсова в одном из стихотворений, ключевом в предлагаемой теме: «Вот он, от века назначенный // Наш путь в Дамаск!» [т.I:311]. Здесь не диалог поэтов, хотя и в этом совпадении можно усмотреть некий смысл. Волошин говорит о том, что отталкивание часто есть скрытая возможность приятия, подразумевая ситуацию превращения Савла в Павла, гонителя в апостола. И из разнообразных путей русского символизма, пожалуй, самый неожиданный – брюсовский. Пути же эти, все, по Волошину, вели от реализма – к мистике, представляя собой

лишь разветвления единого «теософского пути Богопознания» [Волошин 2008:т.VI:кн. II:659].

Но можно ли в случае Брюсова говорить о религиозном прозрении, пути в Дамаск, – со всей ответственностью, которую налагает образ? Речь ведь идет о поэте – скептике, рационалисте, атеисте. И не странно ли связывать этот путь – с темой страсти? Ситуация более чем своеобразная.

Знаток жизни и творчества поэта Э.С.Даниелян пишет о Брюсове в статье «Христианские образы в поэзии В.Брюсова», посвященной религиозности поэта, вполне определенно: «отсутствие религиозного начала у него очевидно» [Даниелян 2002:61], и в другом месте – о его «специфической религиозности» [Даниелян 2002:63], о том, что есть многое, о чем Брюсов мог не говорить. В названной статье речь идет о том, что Брюсов сказал о христианстве в прямых и точных словах. Ведь он, в качестве поэта, всегда искал именно точных слов, так что и сам опыт переживания важен для него едва ли не в первую очередь (а опираясь на стихи, можно было бы сказать: важен только как…) – как властный императив к выражению переживаемого – в слове, к творческому претворению. Это относится и к страсти: « <…> Что думал ты в такое время, когда не думает никто?» – спрашивает пушкинский Мефистофель у Фауста. Брюсову было бы ЧТО ответить, ибо он – думал, и думал о многом. Из этих самоотчетов и рождалась брюсовская онтология страсти, воплощенная в ряде символических образов, сопряженная с неожиданными порой христианскими темами, которые, рождаясь непреднамеренно, отражают духовную личность автора, его специфическую религиозность.

Итак, на первом этапе анализа в названной статье Э.С.Даниелян было зафиксировано: у поэта есть христианские мотивы и образы. И оказывается, что их много, а ведь Брюсов из числа тех поэтов, о ком заранее это утверждать вряд ли было бы возможно. Однако обнаруживается около пятидесяти образов, тематически связанных с христианством, – и они выдержаны, в общем, вполне корректно в рамках и в духе традиции, при единственной чрезвычайно рискованной трактовке – пути в Дамаск. В этих, «христианских», стихах Брюсова

обнаруживаются, как это ни неожиданно, едва ли не все основные религиозные мотивы, обычно варьируемые поэтами. Брюсов и здесь охватывает существенные аспекты темы, ибо экстенсивности его устремлений во всем присуща основательность. Однако это вовсе не дает оснований для выводов о христианском самосознании автора – у него есть совсем иные стихи, говорящие о другом. И пока еще не предпринята попытка описать полноту и сложность картины как целого. Отмеченные же стихи подтверждают лишь, что всеотзывчивость присуща каждому большому поэту, ибо он сам есть прежде всего –отзывчивость, эхо, отзвук всех сущностей мира – когда он призван Аполлоном. И у Брюсова в обширный ряд источников для вдохновения, подчиняющегося творческой воле, непременно встают и Библия, и христианство.

При этой брюсовской целенаправленной поэтической экспансии во все залы, комнаты и закоулки того здания, которое есть культура, каково же место религиозно-христианского в отраженной постройке, в замысленном им ПАНТЕОНЕ? Брюсов говорит Волошину, что Библия не дала ему ни одного стихотворения [Волошин 2008:т.VI:кн.I:121] (хотя это уже было не так – к тому моменту, когда слова были сказаны, Брюсов явно преуменьшил значение для него библейских тем). А в конце пути в грандиозном проекте «Сны человечества», в этом лирически-прихотливом странствии всеотзывчивой поэтической души по огромному зданию человеческой культуры (поиск логики в этих блужданиях, то есть скрытой историософии, – отдельная задача), христианству уделено всего несколько строк! – оно, увы, лишь незначительная боковая пристройка этого странного сооружения.

О личном же пути, о Дамаске поэта мы почти ничего не узнаем из его прямых, тематически и сюжетно христианских стихотворений, из этих более или менее удачных переложений, порой снабженных размышлениями, порой украшенных психологическими (уместными и не очень) углублениями христианских мотивов. Но существенное личное и глубинное (а оно неизбежно и религиозное) проговаривается порой как бы неумышленно – в главной теме поэта. Ведь не философия и не религия правили этой жизнью, но – слово это обнаруживается

каждым внимательным читателем: страсть, страсть любовная (Волошин говорил о страсти завоевателя, страсти к власти). Именно она определяет все в брюсовском поэтическом мире, и нет в русской поэзии более сгущенной и экстатической страстности, чем у Брюсова, подробнейше исследовавшего эту стихию, давшего ее детально разработанную (нередко и безвкусную) феноменологию в разных аспектах – телесной обнаженности, душевной растерзанности и духовной пронзенности. Именно духовное в страсти, своего рода онтология ее, выявленная, осмысленная и выраженная в стихах поэта, станет темой этой статьи. С Брюсовым в интенсивности названной темы сопоставим разве что Блок [Свасьян 1984], который не случайно так истово отреагировал на «Urbi et Orbi», восприняв, вероятно, именно эту стихию – страсть в ее духовной «возогнанности», уже созревшую и ждущую выраженности в его собственном творчестве, захватившую его далее в период второго тома.

Любопытно, что, касаясь этой главной брюсовской темы, и Волошин, и Ходасевич отказывают Брюсову в глубине, а Ходасевич – и впрямую уличает его именно в отсутствии онтологии. Волошин – в силу личностной вертикальности, Ходасевич – в силу личностной сухости и презрительности. Невзирая на эти мнения, приведенные в эпиграфах, непосредственное чтение убеждает: в брюсовских исследованиях страстей есть именно стремление к бытийному их постижению, к созерцанию за властвующей стихией страстей – действия высших сил, духовных существ, то есть к своего рода онтологичности. Брюсов в этой теме, конечно, отнюдь не римский центурион на отдыхе. В ней дышит религиозное, оно дается без умысла и задания, острыми всплесками чувства и – звучит подлинно, не как переложение мотивов традиции, но как опыт собственного проживания и размышления. Тайна страсти связывается с земной воплощенностью духа, тема прорастает именно в эту сферу – к тайне плоти мира, в которой нуждается дух для своих земных путей. Тема в этом ракурсе созревает у Брюсова на рубеже веков, в период «Tertia Vigilia», и будет звучать далее, являя те или иные грани, проследить их стоит не хронологически, но в трех

основных смысловых аспектах, в трех лейтмотивах. Развитие же темы – страсть в ее онтологическом выявлении – в контексте лирики можно описать как усиление темного и угашение светлого в ее звучании, рождение религиозного порыва из тьмы переживаемого, затем общее угасание.

«Juvenilia»? Нет, в ранних стихах эти аспекты темы не выражены, даже предвестия основных линий вряд ли можно обнаружить, но звучат привычные поэтические мотивы, общие места. Так, крест противопоставляется «символу любви человека» в оппозиции небесное – земное. Простейший, свойственный многим поэтам платонизм, порой лишь риторика, лишь прием: «<…> уступает земное // Звездам небесной любви» («Вечером перед церковью», 1893) [т.I:41]; «Этот мир – иного мира тень» («Каждый миг», 1900) [т.I:226]. Подобные мотивы пройдут через все творчество поэта, здесь несложные мысли о жизни иной, подобной этой (у Брюсова это именно так упрощенно: будущая жизнь утверждается им как подобная здешней); останутся в стихах и «жажда ведать неземное», окрашиваемая порой как будто в христианские тона, и вера в мгновенные проблески иного, в эфирные колыханья духа, и готовность смело встретить их, взглянуть в расторгнутую тьму («Устои», 1900) [т.I:226-227].

Первые подступы к тематически христианскому: ноты католической, искусительной темы, своего рода духовная экзотика, – грешная любовь монахини и к монахине («К монахине», 1895; «Анатолий», 1894), нюансом – женское мученичество с его телесной обнаженностью («В прошлом», 1894). Еще один католический образ этих ранних лет – «Звезда морей» (1897): герой стихотворения «проклятием Богу исполнен» после кораблекрушения. Но в миг смерти: «В сиянье предстала мне Дева Мария, // Звезда морей» [т.I:216]. И тогда же на русском бытовом фоне звучит тема поруганной женственности: московские церкви перед тремя пьяными женщинами в московских переулках («Подруги», 1895): «И горестно церкви туманные // Пред ними крестами склоняются» [т.I:79].

На начальном этапе первая, как кажется, глубокая и подлинная нота религиозной темы уже связывается с

переживанием страсти, оно разрешается – отречением от страсти ради Бога в стихотворении «Рассвет» (1896):

День рассветает, встречая мечту…
В сумраке дня я молитву прочту.

Мутной зарей озарилось окно…
Господи! сердце тебе отдано.

Женская тень на постели бледна…
Нет! я не знаю недавнего сна!

[т.I:108]

Но этот отказ отнюдь не прочное обретение. Более характерное брюсовское переживание ранних лет, отзывающееся во всем творчестве, есть утверждение, а не отрицание; так, из немногих предвестий, из ранних удач – слишком страстная благодарственная молитва святой Агате («В день святой Агаты», 1897), просьба к ней, непорочной, принять молитву страстной души:

<…> Строгой подвижницей, к высшему счастью
Стремилась ты,
Эти же строфы подсказаны страстью,
Вином мечты <…>

[т.I:190]

И дерзкое утверждение правды страсти перед девственной чистотой:

<…> Верю, – простишь ты и нас, дерзновенных,
В свой светлый день!

[т.I:191]

То же и в двух первых брюсовских молитвах – нарочито простодушных молитвах грешниц («Одна», 1895; «Величание», 1898) с немудреным противопоставлением любви – греху и стыду, с мольбой к Божьей Матери о помощи в любви, которая есть «искра рая» [т.I:80].

Далее – усиливается этот аспект темы, разворачивается первый из намеченных лейтмотивов, божественность страсти. И не в тональности риторического восторга, но впрямую и буквально. Так, поэт перечисляет в стихотворении «Отрады» (1900) «радости» жизни, их четыре: способность сознавать,

поэзия, любовь, наконец, предчувствие, «что за смертью есть мир бытия» [т.I:228]. Об этих «таинственных» отрадах, «снах совершенства», в том числе и о восторге любви, сказано:

<…> Эти восторги – предвестие Бога,
Это – молитва на лоне Отца.
[т.I:229]

Здесь звучит из глубины брюсовский голос: восторг любви как предвестие Бога и как молитва, и не в ожидании, но уже в причастности божественному, – рискованная мысль, речь ведь идет не о платоническом восхождении, но о любви в ее самой сгущенной плотскости, и уже с оттенком неизбежности и устрашающей глубинности (этим мотивам, первым наброском обозначенным, предстоит усиление в дальнейшем):

<…> Связаны, скованы словом незримым
Двое летим мы над страхом глубин. <…>
[т.I:228]

«Ведать» подобное – именно это есть молитва и предвестие, причастность божественному. Здесь первая оформленность личной темы у Брюсова, который обретает к началу 900-х годов вместе с тем и насыщенность, интенсивность стиля, самобытность стиха.

Одна из кульминаций его лирики – стихотворение «Отрады» – вообще исполнено мыслей, требующих проникновения и духовного истолкования: «Птицы, и тучи, и призраки – рады, // Рады на миг и для вечности быть» [т.I:228]. Тварное (включая и призраков) через осознание человека, в человеке, радостно приобщается к вечности. Эта брюсовская мысль о связи слова поэта с бытием земных сущностей – она же и волошинская (более поздняя) идея: поэт должен назвать всех духов, узников, увязших в веществе, и тем самым освободить их. У Брюсова в стихотворении из цикла «Мы»: безмолвные тени, обманутые и отвергнутые, названы словом поэта, «все упомянуты» («Безмолвные свидетели…», 1899) – и тогда «И слезы – не отчаянье! // И стон – не символ мщенья! // О благостное чаянье // Всемирного прощенья!» [т.I:235]. Волошину, чтобы так понять дело поэта, несущего спасающее слово всему тварному, нужно было стать учеником антропософии, а потом

подойти к миру со своими, личными плодами проживания христианского опыта антропософии. А также и к православной теме, к русской святости[22] – в поздние годы. Брюсову же это дается в ранний час, но поэтические прозрения, высказанные им в слове, не обрели воплощения в реальности жизни.

Увы, Волошин не узнает в этом раннем брюсовском – своего будущего, проходит мимо, а самим Брюсовым властвует идея пантеона, и он творит свое многобожие, множит истины, лики, мечтания, любови, страсти – а стояние перед Крестом остается лишь возможностью. Ведь оно было им же самим себе предсказано – в поэме «Краски», в диалоге поэта с собой же – отроком 15 лет, атеистом и позитивистом: этого отрока пытается разубедить герой поэмы, теперь «измененный», предсказать ему, что все изменится через годы. Напрасно: отрок лишь «бреднями» считает такие мысли, как: «Вселенная жива лишь духом единым и чистым» [т.I:237]. И вот ключевое признание:

<…> «Безумец! – воскликнул я – знай, что ты будешь
верить!
Будешь молиться и плакать пред Знаком креста, <…>».
[т.I:238]

Да, было бы опрометчиво решить, что приведенные брюсовские мысли о плоти мира и ее спасении или его мгновенное предвидение возможности религиозного обращения будут определять строй его творчества. Тем не менее, Распятие и иные христианские образы Брюсов будет самым органичным образом использовать, вне намерений написать на христианскую тему, как символы в его… онтологии страсти, в утверждении ее божественности (опять же, в опережение Вяч.Иванова, для творчества которого этот аспект темы будет первостепенным).

Причастность страсти как таковой, и вне какой бы то ни было вертикальности, божественному началу, вне зависимости от сопутствующих чувств, Брюсов утверждает и впрямую, причем

---

[22] Имеется в виду поэма Брюсова – переложение из Пролога о Петре-разбойнике, об обращении коварного разбойника, ставшего святым. Этот язык и эту мысль православного духовного стиха Волошин обретет лишь через два десятилетия.

нарочито дистанцируясь от привычно поэтической возвышенной любовной темы самим названием стихотворения – «Эпизод», (1901), где речь идет именно об «эпизоде», пусть и романтизированном:

<…> И страсть, как посланницу божью,
В горящей мечте узнаю? <…>

[т.I:317]

Еще ярче дается то же в образной ситуации уже названного ключевого стихотворения – «В Дамаск» (1903):

Губы мои приближаются
К твоим губам,
Таинства снова свершаются,
И мир как храм. <…>

[т.I:311]

Страсть – обряд «в великой обители» (это же позднее и у Волошина: «обряд любви»), соучастники ее – «как священнослужители», вместо хора – «Ангелы, ниц преклоненные, // Поют тропарь». В этой ситуации священнодействия та же неизбежность, которая влечет, «как сталь магнит», но – «взор закрыт» [т.I:311]. Итог нарастания подчеркнут рифмой, неожиданным, возможным лишь у Брюсова сопоставлением: ласк – Дамаск.

<…> Водоворотом мы схвачены
Последних ласк.
Вот он, от века назначенный,
Наш путь в Дамаск!

[т.I:311]

Здесь кульминация страсти – возможность и путь к переживанию божественного, более того, в соответствии с символическим смыслом образа, – это ожидание неимоверного видения, мгновенно преображающего жизнь. Но здесь лишь путь, лишь предчувствие, что «закрытый» взор откроется в высшей точке «водоворота», что очи будут распахнуты в иное и предстанет Тот, Кто и может явиться на пути в Дамаск. Ожидаемое в ситуации стихотворения не свершается, а другие стихи засвидетельствуют явление – Другого.

В сами миги переживания страсти, на грани жизни и смерти, поэт «ищет слова» – осознания и выражения сути происходящего. Так, в стихотворении «Свидание» (1901):

<…> И я, встречая смерть, искал поспешно слова,
Чтоб трепет выразить последних в мире грез. <…>
[т.I:310]

Здесь мысль поэта предстоит перед свершением едва ли не космическим, перед сбывшейся последней и высшей точкой земного – речь идет всего лишь о свидании в доме разврата, она же – смерть: после стремительного течения потока, несущего челн буйными волнами, – «Ладья летит быстрей… и рухнул водопад» [т.I:311] – совершается бытийное осуществление:

<…> И мне пригрезилось: сбылась судьба земного.
Нет человечества! Ладью влечет хаос! <…>
[т.I:310]

И если «страсти яростный язык» [т.I:376] противопоставлен иногда любви (страсть – лишь снящийся сон, пробуждение – любовь, ее вечный свет), то глубже и подлинней у Брюсова – утверждение божественности самой телесной и страстной природы человека, что обосновано в развороте повторяющегося, важнейшего образа в постижении темы – это библейский Рай, в нем Адам и Ева с их первой райской страстью; с трагедией в Раю связано рождение сладострастия (а признак Рая – отсутствие его), сорванный и «раздавленный» плод – утрата невинности, и красный сок его – «знак Святого Гнева» («Адам и Ева», 1905) [т.I:385]. Многие оттенки образа даны у Брюсова лишь как намеки (не случайно ведь символизм устами Брюсова утверждает свою поэзию изначально как поэзию намеков), которые, для полноты понимания, нуждаются в глубоком погружении в различные духовные традиции, причем если для теоретических интересов поэта существенны – разные, все включены в его пантеон, из многих рождаются стихи, то в стихах любовных первостепенны личное переживание и проблески личного гнозиса, а не готовая идея религиозного контекста. Например, варьируемая брюсовская мысль: природа страсти – это влечение к утраченному Раю, где она впервые была испытана. Здесь не поэтическое преувеличение чувств, не просто банально-

поэтические райские блаженства любви: земной душе Рай, как духовная реальность, дан в ее собственной глубине, Рай предстоит и влечет к себе с неизбежностью в страсти, в ней предчувствуется, и в нем – не только блаженство, но бесконечная мука. Рай предстоит неизменно в мечте, и – пишет поэт: «За ней влекусь к предсказанному раю!» («К Пасифае», 1904), в этом страстном влечении – «воплощенье тайны мировой» [т.I:476]. А потому, по мысли поэта, чувства (речь идет о чувствах земных, об эмоциях души) – любовь ли это, отсутствие ли ее, или даже насмешка, вражда, – это все лишь внешнее и несущественное – в страсти, перед ее непостижными глубинами. Потому упрек Ходасевича, что Брюсов не полюбил никого, – просто слова в пустоту. У Брюсова есть иное вместо этого, морализаторского: глубокое сострадание друг другу двоих, обреченных жаждать рая, схваченных неизбежностью и мукой; она, героиня, – как нежная сестра, он, герой, – как сострадающий брат. И это звучит в стихах многократно – в сюжете и глубокого чувства, и купленной любви.

Страдание двоих и в необретении Рая, в итоговой призрачности мечты: в стихотворении «Благословение» (1908) звучит благодарность за все (поэтически традиционная), и –

<…> За то, что влекся за тобою к Раю,
За то, что стыну у его дверей!

[т.I:479]

Проникновение в Рай предвкушается в сбывшемся осуществлении страсти, страсть снова и снова открывается в этой врожденности влечения, в ее райской божественности, в ней обретаются «святые миги» [т.I:318], в этой стихии дышат высшие силы. Но в обретаемом райском – всегда и нечто иное: в теме Рая изначально соединено божественное и демоническое; и в названных стихотворениях звучали уже темные ноты – они нарастают и сгущаются порой в безысходный мрак. Так, рок встает за самой неизбежностью страсти, уже здесь открывается и пересиливает второй, полярный, темный аспект темы. В страсти правит

<…> не случайность, не любовь, не нежность, –
Над нами торжествует – Неизбежность.

[т.I:475]

И за ней – «Бог или Рок, не все ли нам равно!», «не нами наша близость решена» («Неизбежность», 1909) [т.I:475]. Предопределенность сковывающей двоих «неотвратимой боли» дает возможность уловить сверхземной и сверхличный, не в воле человека лежащий источник переживаемого. Отсюда особенное, брюсовское: УЖАС, медленный и вещий ужас сладострастья.

Это – второй лейтмотив в теме страсти, часто вплетающийся в первый, часто звучащий и отдельно, порой доминирующий: в страсти, в ее ужасе и безнадежности, в самодовлеющей телесной материальности, ариманической плотскости, открывается демоническое, холодное и умерщвляющее, гибельное: смертный холод, боль, пытка, гибель, смерть. Эти контрасты божественного и демонического как ни у кого напряжены у Брюсова, полярность эта дана в подробнейше описанных различных проявлениях страсти.

Так в стихотворении «Призрак неизбежный» (1908): «неспешный ужас сладострастья» благословляется «стоном счастья», и в нем же:

<…> смертный холод лезвия,
Вбирает жадно жизнь моя. <…>
[т.I:478]

«Жгучий уголь» страстных переживаний оборачивается холодом и смертью. Холод охватывает и тело, и душу, встает в страсти, пронизывая все мироздание: «Все во мне – лишь смерть и тишина, // Целый мир лишь твердь и в ней луна» («Холод», 1906) [т.I:482].

Мука страстных «радений» еще и в том, что в миги, «жизни чуждые, святые» [т.I:318], сквозь окно страсти («Таинства ночей», 1902) прорывается в сознание глубина низин: «<…> этот бред, мучительным отливом вскрывающий души нагое дно», в страсти являет себя «мир <…> // Бесформенный, безобразный, иной <…>» [т.I:318], высказывают себя существа миров иных, «тени бестелесные» [т.I:482], умершие, – таково еще одно таинственное переживание поэта, исследующего природу страсти и изумительным образом открывающего ее глубины, которые вряд ли мог бы объяснить его собственный дневной и трезвый

рассудок. Рассудок говорит: это – «запретное», но для рассудка ужасны не сами воспоминания, но их «оскверняющая» разделенность «соучастницами», которые «слышали запретные слова» [т.I:318]. Эти темные переживания поэта нуждаются в духовном, даже в оккультном обосновании и, если смотреть на высказанное поэтом сквозь учение антропософии, то можно лишь изумляться: поэту дано многое высказать в своих смутных образах. Прожитое в поэтическом вдохновении вслепую угадывает здесь то, что может дать гнозис сознательного проникновения.

У Брюсова в ряду темных образов страстной муки: клинок, стрелы, гвозди, казнь, плаха, кровавая пытка, «кубок с влагой черной», «взнесенный меч» («Кубок», 1905) [т.I:399], «Где же мы: на страстном ложе // Иль на смертном колесе?» («В застенке», 1904). Кульминируют же: крестные муки – «сораспятие на муку» [т.I:401]; «Счастье распятья // Душит меня» [т.I:493]. Итогом страстных свершений в этом образном ряду становится – Ад («Обряд ночи»,1907):

<...> Чу! красных крыльев взмахи!
Голгофа кончилась. Свершилось. Мы в аду.
[т.I:494]

Ад – после Голгофы страстей, умирание в ад, смерть без воскресения: образы сведены здесь в немыслимое, но достоверное и потрясающее единство.

Но – далее! – порой встает и разворачивается в мысли поэта о страсти за этой полярностью – РАЙ (данный глубокими, но немногими воплощениями) и АД (как один из грозных, варьируемых лейтмотивов), в их многообразных смешениях – еще один глубинный, третий лейтмотив у Брюсова: страсть предстает как царство Люцифера. Так что и любимая брюсовская идея пантеона, многобожия, уже в час «третьей стражи» воплощается как люциферическая; в этом узнании Брюсов опережает своих соратников по символизму, возводя идею духовной всеядности к библейскому искусителю, говорящему (во множественном числе, «станете как БОГИ»): «Есть много богов»; «К совершенству путей есть много» [т.I:231]. О том же – «благая весть» от Люцифера:

Я вам принес благую весть,

Мечты былых веков:
Что в мире много истин есть,
Как много дум и слов. <…>
[т.I:256]

Люциферическую инспирацию у Брюсова стоит воспринять в том именно смысле, который вкладывает Блок в свою статью «О современном состоянии русского символизма»: нельзя понять русский символизм, не принимая сообщения поэта о вторжении лиловых миров. Первой же их жертвой, и притом отнюдь не незрячей, был Брюсов. Различие в том, что Блок в этой люциферической стихии стал поэтом страсти как страдания и гибели, а Брюсов – поэтом страсти как страдания, познания, воли, завоевания, торжества, поэтом пантеона, порой же, и это поразительно, – проживающим глубоко христианские порывы, рождающиеся из УЖАСА наличного опыта. Уже само трезвое понимание люциферического источника страстей есть, как таковое, возможность преодоления.

Поразительны брюсовские описания как бы с точки обзора Люцифера, зовущего в свои духовные миры – из косного земного града, который кажется безнадежно замкнутым, – туда, где страсти, «воля», «поле», «солнце», «высота степей!», с его заповедями – «сделать мир единой дрожью», «упиться истиной и ложью», «бросаться в пропасти греха» [т.I:262]. Отсюда исключительно напряженное самочувствие, ощущение себя – носителем некой миссии, новой человечности, разомкнутости – в замкнутом мире, возможности преодолеть земные границы – в видениях. В стихах они нередки, это, прежде всего, ангелы, являющиеся в торжестве страсти («Серафимов вереницы…», 1905):

Серафимов вереницы
Наше ложе окружили.
Веют в пламенные лица
Тихим холодом воскрылий. <…>
[т.I:408]

Они же – «<…> крылами гасят свечи» [т.I:409]. И еще их явление в страсти («Когда мы бывали…»,1905):

<…> Строгие свечи –
Отсветы рая –

В небе мерцали
Перед иконами,
Ангелы пели
Гимны хвалений <…>

[т.I:409]

И над «открытой бездной», «пред соблазном тьмы» – видение двоим («Видение крыльев, 1904):

<…> Что твои усилья
Разорвать сплетенья
Наших рук и глаз!
Крылья! крылья! крылья!–
Яркое виденье
Ослепило нас.

Страшен и неведом,
Там Крылатый Кто-то
Озарен огнем.
Следом! следом! следом!
В чаяньи полета
Бросимся вдвоем!

[т.I:402]

Подобное явление Люцифера в стихии страсти мог бы описать пятилетием позже Блок второго тома. Или дать такую кульминацию завораживающего и гибельного демонического в «Яростных птицах» (1901):

Яростные птицы с огненными перьями
Пронеслись над белыми райскими преддверьями,
Огненные отблески вспыхнули на мраморе,
И умчались странницы, улетели за море.

Но на чистом мраморе, на пороге девственном,
Что-то все алелося блеском неестественным,
И в вратах под сводами, вечными, алмазными,
Упивались ангелы тайными соблазнами.

[т.I:338]

Упоение сладострастьем, гибельность его – нигде, вероятно, не описаны ощутимей, чем в лирических поэмах «Город женщин» (1902) и «Последний день» (1903), когда и неведомый город, и вся земля последнего дня в видениях поэта оказывается отравленной этим веяньем сладострастия –

«блаженством земным» в разлившейся безбрежной стихии, когда благодарения за него поднимаются «До божьих подножий, до ангельских ликов, // Мирам славословя блаженство земное» [т.I:361]. И в миг этого разлива вострубит ангел, призывая к суду, – весьма странная фантазия, но захватывающая сила стихотворения не в его смысле, а в самом стихийном потоке.

В ряде стихотворений, в частности «В пустынях» (1911), опознан и описан лик Люцифера, «соблазнителя», «бесстрастного учителя // Мечты и гордыни» [т.II:22]: «Прежний, Юный, Прекрасный, // В огненном Маке, // Царь Мечты» [т.II:23]. Он говорит о выполнении обещаний, данных в Раю, – он дал, как и обещал, – восторги, виденья, сладость – и в итоге его пленники, тени пустыни, – восхваляют его: «Слава, Учитель // Мечты и гордыни! <...> // Да будем в пустыне // Верны нашей судьбе!» [т.II:24].

В начале творческого пути Брюсов, варьируя библейский образ, говорил от лица Люцифера в одноименном стихотворении (1898):

Я – первый, до века восставший,
Восставший до начала веков.
Я – первую заповедь давший:
Есть много богов. <…>
[т.I:231]

И в поздние годы он возвращается к изначальной для него легенде, к этому завету Люцифера, описывая страсть:

<…> Ветер вьет одеяние жреческое,
Слабнут плечи, и руки, и ноги,
Исчезает из душ человеческое…
«Будете вы, как боги!»
[т.II:290]

Именно в переживании страсти осуществляется это «как боги» – в человеке дышит не человеческое (здесь, разумеется, не просто мораль), но то, что выводит человека в духовное. Об этом изумительное стихотворение «Качели» (1917): страсть уносит двоих в иные, закрытые для нашего мира области:

<…> То – запретные сферы, означенные
В нашем мире пылающей гранью…
И сердца, содроганьем охваченные,

Отвечают безвольно качанью.

[т.II:289]

И здесь стихи Брюсова выговаривают одно из его изумительнейших переживаний: то, чем схвачены сердца двоих в пароксизме страсти, это таинственное содрогание оказывается общим у человека с существами миров иных, с высшими, и светлыми и темными духами, отсюда, из соединения в нем божественного и демонического, и сам УЖАС его:

Лики ангелов, хор воспевающие,
Вопиющие истину Божью,
Созерцают виденья сверкающие
С той же самой мистической дрожью.

И, свидетель их светлой восторженности,
Робко взор уклоняя незрячий,
Содрогается, в муке отторженности,
Падший дух в глубине – не иначе! <…>

[т.II:289]

В этой общности человека, ангелов и демонов видит Брюсов разгадку библейских слов: будете как боги, в этом и заключается, в конечном итоге, глубинная тайна, вещий УЖАС страсти. Только вот не тем же ли люциферическим ангелам, неопознанным, дана эта дрожь «сверкающих видений», не они ли стояли и над ложем в доме свиданий? Ответ, идущий из глубины христианской традиции, однозначен. Или о том же из разговора русских антропософов: «<…> обсуждали люциферическую любовь. О том, как Люцифер стремится надеть маску на чувственную любовь, старается низменную земную любовь представить в поэтическом облике и тем ввести в обман <…>», – с отсылкой к словам Р.Штейнера: «Нигде в наши чувства Люцифер не вмешивается так, как там, где люди, исходя из своих страстей, вожделений, стремятся к Божественному, не осветив этого Божественного лучами сознания» [Кананова 2013:№46:248].

Но из ветхого УЖАСА этого «страшного, страшного сна», с его повторяемостью, с его «пламенным жгутом» («Снова», 1907) [т.I:482], из нестерпимости его – поэт обретает порой

исход: душа взывает к Богу! Из умерщвляющей стихии страсти рождается со всей ее подлинностью молитва:

<…> Боже сильный, власть имеющий,
Воззови нас к жизни вновь, – <…>

[т.I:482]

Спасением становится обращение к новому, христианскому, подлинные религиозные порывы поэта, опытно, через страшный сон страсти постигающего прикосновения к мирам иным. И за этими прозрениями дана возможность обретения – в поздних стихах. Это тонко намеченная христианская тема: угаданы суть удавшегося искушения и обреченности на муки, и выступает новое чувство, кажется, впервые в стихотворении «Звезда» (1906):

<…> И все спокойней, все покорней
Иду я в некий Вифлеем.

[т.I:557]

Или глубокие и подлинные ноты – цикла «Близ милых уст» (1914 – 1917). «Это – надгробные нении…» (1916) – оплакивание угасших любовей и снова благодарение за все, вновь благословение, подытоживающее жизнь:

<…>Благо вам, ложь и мучения, трепет смертельный в алькове,
Руки в святом онемении, болью сведенные брови!
Благо! Вы мчали, в течении, жизни поток до низовий…
Но океан в отдалении слышен в торжественном зове.

[т.II:286]

И – новое:

Сердце окрепло в борении, дух мой смелей и суровей;
Ныне склоняю колени я, крест мой беру без условий…
Так колебался все менее ангелом призванный Товий. <…>

[т.II:286]

Казалось бы, сбылось предсказанное в 1898 году: «<…> ты будешь верить! // Будешь молиться и плакать пред Знаком креста». Но: «крест мой беру без условий» – здесь едва ли не в последний раз прозвучала тема креста; лишь в неопубликованном можно найти две молитвы поэта того же времени, 1916 и 1917 годов: «отрекаюсь… осуждаю… Ты же, Отче, дай мне покой и оживи в восхождении Твоего Солнца» («Молитва»). И во второй «Молитве» «перед распятьем» [т.III:528] в свободном

переложении «Отче наш» – прошение о свете творчества. И можно лишь упомянуть, для полноты выявления религиозной темы у позднего Брюсова, загадочное стихотворение о неназванном им Христе – «Быть может, у египетских жрецов…» 1922 года, обращение к Нему (на «ты», с маленькой буквы), написанное от лица ненавистника-разоблачителя, от которого ни одним звуком поэт здесь не дистанцировался...

Итак, последние, послереволюционные годы в жизни поэта религиозно не дали ни одной кульминации. И связь здесь просматривается явственно: в эти годы из любовных стихов уходит онтологическая напряженность страсти. Сама страсть (а она остается едва ли не главной темой и этих лет) сводится к феноменологии, пусть даже порой пронзительно-утонченной, душевно-наполненной (например, в цикле 1920 года). Стоит подчеркнуть: именно это угасание и сопровождается религиозным остыванием – поразительное явление, характерное именно для Брюсова. В эти годы страсть в его лирике предстает как стихия на фоне космических просторов, всеобъемлющих пространств и времен: двое захвачены страстью, объединяющей всех страстных любовников всех эпох, Афродита остается единственным не умершим божеством. Лишь по инерции звучит слабое подобие прежнего: райское «сладкое миро» (в пронизанном тончайшим эросом стихотворении «Две вазы» 1920 года); «ночные распятия» («Заклятье эроса», 1920) [т.III:62], «казнь любовная» («Рассвет», 1920), [т.III:62] «прерывный вздох за гранью кругов земных» и «страсти вещий ужас» (выход за здешние пределы в страсти стихотворения «Вещий ужас», 1920) [т.III:61]. Но это лишь отголоски былого.

Самое яркое в этот период – попытка итога в теме страсти: поэт дает финальный обзор в цикле, само название которого есть повтор – «Алтарь страсти» (1918), и обобщающая концепция, акцентируя начальный, светлый лейтмотив темы, дает ряд повторов. Во-первых, божественность, святость страсти: «Свят от вечности алтарь страстей, и Афродита // Божеским названием святит поныне плоть.» [т.III:484], «Страсть, святыня вечная, // Страсть, священный зов, <…>», «древний жезл чудес» [т.III:485];

во-вторых, отделенность страсти, «истинного сладострастия» [т.III:484], от чувств – мысль дана в отточенной формулировке:

<…> Ни любовь, ни сострадание, ни красота,
Не должно ничто соперничать с порывом тела:
В нем одном на миг – вся глубина, вся высота! <…>
[т.III:484]

Здесь есть и новый акцент, он… платоничен и… люциферичен – это вознесенность «истинного сладострастия» в мир вечных идей и искаженность его в земных преломлениях:

<…> Истинное сладострастие – за гранью чувства,
В мигах ласк изменчивых всегда искажено,
Как религия, как смысл наук и как искусство,
В сфере вечных мировых идей царит оно!
[т.III:484]

Земные же страстные миги, сколь бы совершенны ни были в своем «искусстве», – лишь «отраженья» «страсти неземной», «слабый лепет» [т.III:484], как музыка – не земные звуки, которые «лишь – отраженья, приближенья», «созерцанья сквозь туман» неведомых напевов, «только бледный список» [т.III:484]. Удивителен этот платонизм: земная телесная конкретика сладострастия отнюдь не преодолевается в восхождении духа к самой красоте, а прекрасная душа вовсе отвергнута – здесь само сладострастие возводится в мир вечных идей! Брюсов не говорит здесь о космическом Эросе или двух Афродитах, земной и небесной, отнюдь не относит сладострастие к сфере земного и низкого. Но подтверждает, тоже с четкостью и однозначностью формулировки, вечную идею сладострастия еще одним повторением своей прежней, самобытнейшей идеи – единства страстной стихии для человека и ангелов: страсть,

<…> связь бесконечная
Зиждемых миров <…>

<…> Нас во мгле роднящая
С глубями небес, <…>

<…> Ты – во всех тождественна,
В ангелах и в нас! <…>
[т.III:485-486]

А потому страсть есть приобщение к вечному и познание мировых тайн: «Нас вселенским истинам // Тайно причасти!» [т.III:486]. Люцифер ли здесь незримый – в этих последних столь превознесенно-патетических и одновременно рассудочно-выверенных мыслях поэта о его главной теме в этом сугубо теоретическом цикле стихотворений, – в утверждении итоговой верности поэта своим концепциям, лишь с поправкой: демоны не входят в ряд «тождественных» проявлений страсти – или входят под личиной ангелов.

Когда-то, еще в «Сне пророческом» 1896 года Брюсов предсказал себе как судьбу призрачность всего прожитого – в рефрене стихотворения: «<…> будет все лишь тенью, лишь обманом!» [т.I:138], – в страстях, в стихах, в поиске Бога; и даже в итоговом: «Поверишь ты, что стал над Иорданом…» [т.I:138] – предвидел поэт ту же призрачность и в этой готовности к окончательному обретению. Стояние над Иорданом, трансформация образа пути в Дамаск и созидание Пантеона – своего рода первообразы брюсовской духовной ситуации: первое – возможность христианства, второе – неотменимая идея всей жизни, сознательная самоотдача ей. Не случайно оба ключевых христианских образа, Иордан и Дамаск, выявляют в этой ситуации один и тот же смысл: стремления без обретения – и в стоянии над Иорданом и на пути в Дамаск; и то и другое – лишь путь и ожидание; и нужен призыв, знак, голос… Но его нет. В Дамаск ведь стремился тот, кто не служил, но и не гнал, хаживал и иными путями, и втайне ждал – почему бы и нет, на всякий случай – неимоверного виденья… напрасно. Не одно, непостижное уму, но многие видения посылал Люцифер, а Пантеон предстоял как цель, к которой устремлялась доминанта воли, деятельное напряжение жизни. И не изначально ли было ясно, не стоило ли сделать вывод на первой же странице, что выбранный путь в Дамаск был путем ветхим и ненадежным, что в нем есть неразумный анахронизм и что на нем – действительно все будет тенью и обманом? Но не получивший без заслуги тем не менее опытно постиг во властвующей им страсти грозное дыхание высших сил, различил в них и божественный свет, и люциферическое сияние и сгущено-плотскую тьму ада, и жизнь в

безбрежности, и смерть во тьме, и жажду христианского исхода – все это в самых причудливых и драматических сплетениях. И воззвал же к новому! Именно в этом читатель и может обрести отраду после скитаний – вместе с поэтом – на его неверных путях. Стремление к Дамаску не стало судьбой и правдой поэта, а значит, не создало НОВОЙ ТЕМЫ, и, при зрелости мастерства, Брюсов остался поэтом страсти, поэтом без истории, пленником своего недостроенного Пантеона.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
2. Волошин М.А. Валерий Брюсов. «Пути и перепутья» // Волошин М.А. Собр. сочинений. Т.VI. Кн.I. М., 2008.
3. Волошин М.А. Наброски, фрагменты // Волошин М.А. Собр. сочинений. Т.VI. Кн.II. М., 2008.
4. Волошин М.А. Символизм // Волошин М.А. Собр. сочинений. Т.VI. Кн.II. М., 2008.
5. Даниелян Э.С. В.Я.Брюсов и З.Н.Гиппиус // Даниелян Э.С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества. Ереван, 2002.
6. Даниелян Э.С. Христианские образы в поэзии В.Брюсова // Даниелян Э.С. Валерий Брюсов. Проблемы творчества. Ереван, 2002.
7. Кананова З.Д. Из фрагментов дневника Зои Дмитриевны Канановой // Toronto Slavic Quarterly. 2013. №46.
8. Свасьян К.А. Александр Блок // Свасьян К.А. Голоса безмолвия. Ереван, 1984.

TATIANA KOSHEMCHUK – ABOUT BRUSOV'S WAY TO DAMASCUS: ONTOLOGY OF PASSION

One of the main Brusovs' themes, passion, is dealt with in this article, the originality of which in the poetry of Brusov is described in its ontological aspects as opposed to the divine and demonic. Passion in Brusovs' poetry appears in the imagery of the biblical context as "the way to Damascus" and as the gift of Lucifer, as a result of overcoming

the secular and entering the spiritual domain without reaching a stable religious position.

ОРЛИЦКИЙ Ю.Б.
Российский государственный
гуманитарный университет

СВОБОДНЫЙ СТИХ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Ключевые слова: *поэзия Брюсова, свободный стих, теория стиха.*
Keywords: *Brusov's poetry, vers libre, theory of verse.*

В современной науке о стихе господствует понимание свободного стиха (верлибра) как самостоятельной системы стихосложения, характеризующейся принципиальным отказом от силлабо-тонической метрики, тонической, силлабической и строфической урегулированности и рифмы [Орлицкий 2002:322]. Однако сложилось это понимание не сразу, в том числе и потому, что практика разного рода освобожденных форм стиха долгое время была достаточно противоречива и хаотична.

Не будет преувеличением сказать, что именно Брюсову принадлежит исключительная роль в освоении русской поэзией свободного стиха. Так, в области филологии ему принадлежит безусловное первенство в теоретическом осмыслении верлибра. Насколько нам известно, он впервые употребил и сам термин «верлибр» в 1900 г. в своей статье «О русском стихосложении» (в предисловии к книге стихов А.Добролюбова), где он пишет: «Стихи... замечательны и своим складом. В них сделана попытка освободиться ото всех обычных условий стихосложения. Иногда в них чувствуется тонический размер, потом он исчезает, иногда возникает рифма, иногда ее нет. Стих повинуется только внутреннему размеру настроения, а не внешним правилам. Этот склад скорее всего напоминает вольные стихи (vers libre) современных французских поэтов. А.Добролюбов читал некоторых из них, но стоит обратить внимание, что он... любовно и внимательно изучал и русские народные стихи» [Брюсов 1900:14].

На следующий год в статье «Ответ г. Андреевскому» в критическом отклике на статью известного критика и поэта «Вырождение рифмы» Брюсов заявляет, что новая поэзия «окончательно освобождает поэта от уз “стихотворных правил”. Современный стих должен подчиниться вибрации души художника, а не счету стоп. Каждый стих, а не целое стихотворение, должен иметь свой размер, в зависимости от того, что выражает. Слова, сходство которых достаточно отмечает конец стиха, уже признаются созвучием, не обращая внимания на то, “точная” ли это рифма или только “ассонанс”. Наиболее совершенные образцы этого нового “свободного стиха” (vers libre) можно найти в творчестве Верхарна, Вьеле-Гриффина, Эверса, Делиля» [Брюсов 1901:247].

Вслед за этим в «Весах» одна за другой появляются несколько статей и рецензий Брюсова, посвященных русским и западным поэтам, использующим свободный стих в своей практике. Так, в 1904 он, под псевдонимом Аврелий, отмечая рост поэтической культуры у Ивана Рукавишникова, называет среди его «интересных попыток» и «пробы свободного стиха» [Брюсов 1904:62-63]. В том же году в рецензии на книгу стихов Э.Верхарна Брюсов называет его «бесспорно величайшим мастером “свободного стиха”» и отмечает: «У Верхарна каждый стих по ритму соответствует тому, что в нем выражено. Во власти Верхарна столько же ритмов, сколько мыслей» [Брюсов 1904а:55].

В 1904 и 1905 гг. Брюсов публикует в «Весах» «Письма о французской поэзии» Рене Гиля, в которых комментируется дискуссия французских поэтов и теоретиков по поводу «свободного» и «освобожденного» (vers libéré) стиха и пересказывается теория свободного стиха Густава Кана [Гиль 1904:19-32]. На страницах журнала появляются две рецензии Гиля на книги, написанные преимущественно верлибром: Шарля Ван Лерберга, который в своей «Песне о Еве» «подчиняет самым утонченным настроениям все обновленные и вновь созданные размеры французского стиха, начиная от его классических форм до “свободного стиха”» [Гиль 1904а:56-58], и «Интермедии» Марии Крысиньской, в которой утверждается ее первенство

перед Г.Каном в публикации произведений, написанных свободным стихом, т.е. многообразными сочетаниями стихов разных мер, от односложных до пятнадцатисложных, в которых развиваются, сменяясь, всевозможные ритмы, подчиняясь только движению поэтической мысли. Рассматривается также путь к верлибру во французской поэзии и утверждается, что в стихах М.Крысиньской «графика решительно преобладает» [Гиль 1904б:49-52]. Как пишет об этом современный исследователь Дубровкин, «в пространной рецензии на сборник Марии Крысиньской (1864 – 1908) «Интермедии» («Intermedes», 1903), Гиль практически отказался от анализа самой книги, уделив основное внимание возникшей вокруг нее полемике. «Стихам Марии Крысиньской, – начинался отзыв, – несомненно, занимающей самостоятельное место в ряду поэтов “символической” школы, предпослано предисловие, в котором она, как бы предъявляя законное требование на свое имущество, доказывает еще раз, на основании документов и точных дат, что создание “свободного стиха”, vers libre, принадлежит не Гюставу Кану, а ей. Доказательства г-жи Крысиньской достаточно убедительны. Действительно, с 1882 года, в двух-трех журналах, печатались ее произведения, написанные стихом, получившим позднее название “свободного”, т.е. многообразными сочетаниями стихов разных мер, от односложных до пятнадцатисложных, в которых развиваются, сменяясь, всевозможные ритмы, подчиняясь только движению поэтической мысли. В тех же ранних опытах появились впервые и некоторые другие более мелкие нововведения, принятые позднее целым рядом лиц, совершенно забывших, откуда они их заимствовали» [Дубровкин 2004:49]. Заметив в скобках, что он «лично» считает «эти нововведения бессмысленными и нестерпимыми», Гиль перевел дискуссию в иное русло, подчеркивая, что противник Крысиньской Гюстав Кан «обогатил и углубил» практику верлибра, «вдохновляясь, по-видимому», «теорией Словесной Инструментовки». К теме приоритета в области изобретения верлибра Гиль вернулся снова в пятом «Письме о французской поэзии», посвященном Танкреду де Визану, и с еще большей настойчивостью подчеркнул, что «Кан совершенно незаконно

приписывает честь создания “свободного стиха” себе, тогда как этот стих вышел из школы “словесной инструментовки” и был пересоздан Вьеле-Гриффином, наложившим на него печать своей личности» (Весы. 1905:№3:50). [Дубровкин 2004:50].

Интересно, что в письме Брюсову от 4 апреля 1904 года Гиль писал: «Последняя (Крысиньская) любопытна предисловием, в котором поэтесса претендует на право считаться изобретательницей *верлибра* и приводит тому доказательства, выступая тем самым против Гюстава Кана. Это проясняет довольно темный момент. Для ближайшего номера я вышлю Вам отзыв о Крысиньской и о Ван Лерберге – этого достаточно по объему, а в следующем месяце – критические материалы о двух других» [Гиль 2004:78].

В 1909 году Брюсов в предисловии к книге «Французские лирики XIXв.», которую он перевел, оценивая вклад символистов, пишет, что «они ввели в поэзию и разработали особый прием творчества – “свободный стих” (vers libre), при котором в одном стихотворении сменяется целый ряд ритмов, подчиняющихся только ходу мысли и смене выражаемых чувств» [Брюсов 1909:XXII-XXIII].

В 1918 г. выходят в свет знаменитые брюсовские «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам», в которых приведены три примера, соотносимых Брюсовым со свободным стихом: это «Ночная песнь странника» (Свободный стих Гете), «Друзья» (Ритм) и «Дождь» (Свободный стих Верхарна). Соответственно, в комментариях поэта дается краткая характеристика свободного стиха разных зарубежных авторов, от Гете до Верхарна, и русских поэтов, использующих этот тип стиха; о двух типах верлибра идет речь и в комментариях к стихотворению «Дождь» [Брюсов 1918:72-75, 181].

Краткие замечания о свободном стихе, высказанные в «Опытах», развернуты затем в книге «Наука о стихе. Метрика и ритмика» (1919), в которой делается первая в России попытка научного истолкования свободного стиха. Поэт относит его вместе с дольником к числу «смешанных метров», выделяя свободные стихи «немецкого строя» (в которых «каждый стих

является элементом ритма и сам по себе может быть метричен или неметричен: ритм образуется последовательностью стихов, так что отдельный стих приравнивается стопе стихотворной речи»; примеры из А.Белого и А.Фета и «французского строя» (vers libre), в которых «каждый стих метричен, но может быть образован сочетанием произвольных стоп в произвольной последовательности» (примеры – собственные переводы). Общее определение таково: «Свободные стихи называются метры, образуемые сочетанием произвольных стоп в произвольном количестве» [Брюсов 1919:118-119].

В 1922 году Брюсов в статье «Вчера, сегодня и завтра нашей поэзии» называет стих Маяковского «особым видоизменением “свободного стиха”, не порывающее резко с метром, но дающее простор ритмическому разнообразию» [Брюсов 1922:156]. Наконец, в 1924 году появляется его курс «Основы стиховедения», в котором существенно конкретизированы положения, выдвинутые в «Науке о стихе»: дается определение свободного стиха, как «системы метров», в которой отдельные метры образованы сочетанием произвольных стоп в свободной последовательности»; уточнено разграничение свободного стиха «французского типа» («на практике есть система метров, разделенная на части (строфоиды), где каждая часть имеет самостоятельный метр, чисто-тонический или дольниковый» (Маяковский, Крайский, Герасимов) и «немецкого типа», который «суть вольные дольники» (Фет, Мариенгоф) [Брюсов 1924:119-128]. Проводится также разграничение свободного стиха и вольной белой силлабо-тоники, логаэдов, раешного стиха.

Особо выделяются Брюсовым «смешанные стихи» т.н. «смыслового склада», построенные «не на основе звуков слов, а их значения, смысла», в которых «стопу стиха образует каждое значимое выражение, т.е. одно слово или несколько слов, тесно связанных между собой как одно понятие или один образ», а «каждый стих имеет и свое тоническое строение, но произвольное, т.е. не подчиненное общим условиям единого метра, а лишь согласованное со строением других стихов, чтобы не являлись в системе резким нарушением звуковых

последовательностей». Говорится о близости стихов «смыслового склада» (*т.е., верлибра в современном понимании. – Ю.О.*) к дольникам, с одной стороны («провести между ними точную границу невозможно») и к художественной прозе – с другой (последняя «большей частью может быть разложена на стихи смыслового склада» – пример, естественно, из Н.Гоголя [Брюсов 1924:132].

Через год, в очередном обзоре «Среди стихов», посвященном пролетарским поэтам, Брюсов обращает особое внимание на испытываемое поэтами «Кузницы» влияние поэтов-верлибристов: «в их наиболее своеобразных поэмах – прямое влияние Уота Уитмена и Э.Верхарна, из русских – Маяковского, иногда имажинистов; в менее своеобразных – символистов» [Брюсов 1990:650]. При этом характеризуя верлибр М.Герасимова, Брюсов утверждает, что «его последние поэмы все больше приближаются к ритмизованной прозе, только искусственно разбитой на стихи» [Брюсов 1990:652], а вот Семен Родов, по его мнению, «применяет охотно "свободный стих" (так же весьма не чуждый символистам)» [Брюсов 1990:653].

Таким образом, приветствуя свободный стих как безусловное литературное новшество, Брюсов вместе с тем исходит в определении его природы и возможностей из представлений своего времени, по сути дела относя к нему достаточно широкий круг разнообразных отклонений от силлабо-тонического канона, в том числе и достаточно робких: так, в разряд верлибра попадает у него и то, что позднее стало определяться как дольник и литературный раешник. Собственно же свободный стих в современном понимании (то есть, принципиально отказавшийся от метра, рифмы и других традиционных механизмов создания ритма) Брюсов определяет как «ритмизованную прозу».

М.Гаспаров в известной работе «Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец» писал об этом: «Так, Блок чувствовал разницу между дольником и более свободными метрами, а Брюсов ее не чувствовал: стихотворений, написанных правильным дольником, у него очень мало, его дольник все время сбивается в тактовик и затем в акцентный стих. Это – следствие

стиховой культуры, стихового воспитания брюсовского вкуса: он был воспитан на классической русской силлабо-тонике, чувствовал в ней тончайшие оттенки, но все, что находилось за ее пределами, смешивалось для него в хаос «смешанных метров». Он пытался разобраться в этом хаосе, но опять-таки подходил к нему с меркой силлабо-тоники: неклассические размеры представлялись ему теми же классическими, только расшатанными путем «иперметрических» и «липометрических» ипостас, т.е. произвольного наращивания или убыли слогов в любом месте стиха. По-видимому, он сам ощущал неадекватность такого подхода; поэтому-то в «Науке о стихе» и «Основах стиховедения» «смешанные метры» задвинуты в самый конец книги и изложены с минимумом подробностей и обобщений, как набор конкретных примеров с комментариями. Отсюда же – странное на первый взгляд разделение свободных стихов «французского типа» и «немецкого типа»: если ограничить поле зрения одной строкой, а не всем метрическим контекстом произведения и если ограничить средство измерения стиха стопой, а не подсчетом колеблющегося числа слогов между иктами, то, конечно, разница между стихами, отдельные строки которых укладываются то в один, то в другой силлабо-тонический размер, и стихами, отдельные строки которых не укладываются в силлабо-тонику, а уже расшатаны «иперметрией» и «липометрией», окажется для исследователя делом первостепенной важности: эту разницу и хотел отметить Брюсов малоудачными терминами – «французский» и «немецкий» тип. Собственные стихи Брюсова в несиллабо-тонических размерах представляют собой обычно классические трехсложные размеры, расшатанные «иперметрией» и «липометрией» вполне произвольно; лишь изредка они удерживаются в рамках дольника» [Гаспаров 1997:408-409].

По мнению же С.Кормилова: «Брюсов, представитель более старшего поколения, исходивший из теоретических представлений о стихе, всегда придавал решающее значение метру и в своих многочисленных опытах, казалось бы, ориентированных преимущественно на современный ему свободный стих, по существу, так и не создал подлинного

верлибра XX в.» [Кормилов 1995:139]. Приведем и предельно идеологизированную характеристику современного исследователя Арватова: «Что касается до ритма Брюсовских стихов, то огромное большинство их написано метрами (из 56-ти – 49); имеются 2 гекзаметра и одно подражание Верхарну; остальные – паузники, т.е. опять-таки стихи с установкой на метр.

Живой социальный язык, язык практический никакого метра, разумеется, не знает; метр существовал и, как видим, продолжает существовать у Брюсова, несмотря на происшедшую уже ритмическую революцию, – в поэтическом языке. Естественно, что навязанный языку метрический шаблон неизбежно подчиняет себе языковый материал, превращая и его в соответствующий шаблон (как я уже указывал, акт творчества един: синтактическая и ритмическая формы слиты). Отсюда ритмо-синтаксические каноны (впервые установлено О.М.Бриком*)*, которые эволюционировали и разнообразились до тех пор, пока метр органически жил в поэзии. С того же момента, когда новейшее движение разрушило метр, когда эволюция поэтических форм оказалась возможной лишь вне метра, когда, следовательно, метр исторически отжил, – тогда реакционное сохранение его стало гарантией против всякого развития и поэтому превратило ритмо-синтаксический канон в еще один штамп.

Брюсовский метр свелся к языковому шаблону, т.е., к реакционному искажению русского языка. Поскольку языковым элементом метра является слог, посколько реальный язык стоит из разносложных и разноударяемых слов, – постольку неизбежно противоречие между словарными ударениями, словарным ритмом и ритмом метрострочным, т.е. слоговым.

Метр не только извращает ритм живой речи, но и ее порядок (последовательность слов в предложении). Раз поэт заранее предопределяет ритмическую структуру языка, безотносительно к его материалу, раз он при этом только повторяет уже использованные каноны, – ему ничего не остается, как подгонять порядок слов под готовую схему, т. е., не считаться с реальными потребностями языковой композиции. Т.н. инверсия существует у всех поэтов без исключения.

Что же касается до Брюсова, то и тут он только копирует, архаистически копирует давно узаконенные, эстетно-фетишистические формы» [Арватов 1923].

Интересно, что в своей собственной поэтической практике Брюсов оказывается все-таки несколько решительнее, чем в теории, и создает несколько образцов русского верлибра. Однако в «Опытах», как уже говорилось, в качестве образцов двух типов свободного стиха он помещает все-таки упоминавшиеся уже переводы из Гете и Верхарна, которые в современном понимании свободным стихом не являются – прежде всего, потому, что они рифмованные.

То же касается и большинства других опубликованных переводов Брюсова: почти все они выполнены традиционной силлабо-тоникой с редкими отступлениями, например: смешение строк разных трехсложников и дольников и использование холостых строк в переводе стихотворения Ж.Мореаса «Инвеститура»; неупорядоченное чередование метров и стопностей в переводах лирики Метерлинка; нерифмованная тоника в переводе фрагмента из «Песни Иова» (с французского перевода Ренана и русского и церковнославянского источников) [Зарубежная поэзия 1994:385, 537-545, 752-753, 869]. Вполне традиционный стих – нерифмованный хорей – использовал Брюсов и в своих переложениях японских миниатюр [Орлицкий 2008:331-332].

Однако в некоторых других своих переводах – например, из армянской поэзии – Брюсов приближается к настоящему верлибру. Так, в переводе «песни» «О построении Вардгеса» он использует белый акцентный стих, ориентированный на стих русских былин; примерно таким же стихом переведена сказка «Владыка Аслан», а в переводе «Давида Сасунского», в силу его размеров, встречаются как более урегулированные (за счет частичной рифмовки), так и менее урегулированные (за счет колебания в тоническом объеме строк) фрагменты; такие же колебания, даже еще более значительные, можно заметить в переводе «Песни на Воскресение Христово» Григория Нарекаци, ориентированном в русской традиции тоже на более свободные по ритмической природе русские духовные стихи, вполне

допускающие подобные колебания [Поэзия Армении 1987:96, 131-152, 162-163].

Наконец, «Вступление» к поэме А.Исаакяна «Абул Ала Маари» переведено, в отличие от вполне регулярного стиха основной части произведения, стихом, написанным на трехсложниковой (в основном – дактилической) основе, однако нерифмованным, с произвольным чередованием стопности (белым) и допускающим ряд нарушений метрической основы – своего рода переходной ритмической формой на пути к настоящему верлибру:

Абул Ала Маари,
Поэт знаменитый Багдада,
Прожил три-раза десять лет в великолепном граде калифов,
Прожил в усладах и в славе;
У вельмож и богатых садился за стол,
С учеными и с мудрецами вступал в разговор,
Друзей любил и изведал,
В землях разных народов бывал, смотря, наблюдал и
людей и законы,–
И его проницательный дух постиг человека, постиг и глубоко
возненавидел.
И, так как он не имел ни жены, ни детей,
Нищим он роздал богатство,
Собрал караван из верблюдов, взял несколько старых
испытанных слуг,
Взял припасы в дорогу, и, ночью, когда,
Под сладострастные шелесты пальм, в сон погрузился
Багдад, на брегах, кипарисами убранных, Тигра
Тайно из города вышел.

[Поэзия Армении 1987:380]

Подобного рода попытки преодолеть единообразие (гомоморфность) стиховой структуры, приводящее к появлению переходной, гетероморфной формы, можно заметить и в оригинальном брюсовском стихотворении 1895 года «Три свидания»: многие строки (в том числе первая) вполне вписываются в силлабо-тонические метры (первая – четырехстопный дактиль, вторая и третья – двустопный анапест, четвертая – двустопный хорей, пятая – двустопный амфибрахий), некоторые – нет (в начальной части текста – шестая строка),

однако это различные метры, не создающие единый метр всего стихотворения); две строки из шестнадцати связаны рифмой (доносятся – просятся); аналогичные «островки упорядоченности» находим и в двух остальных частях текста:

1

Черное море голов колыхается,
Как живое чудовище,
С проходящими блестками
Красных шапочек,
Голубеньких шарфов,
Эполетов ярко-серебряных,
Живет, колыхается.
Как хорошо нам отсюда,
Откуда-то сверху – высоко-высоко, –
С тобою смотреть на толпу.
Красивая рама свиданий!
Залит пассаж электрическим светом,
Звуки оркестра доносятся,
Старые речи любви
К сердцу из сердца восторженно
просятся.
Милая, нет, я не лгу, говоря, что
люблю я тебя.

2

В зеркале смутно удвоены
(Словно мило-неверные рифмы),
Свечи уже догорают.
Все неподвижно застыло:
Рюмки, бутылки, тарелки, –
Кресла, картины и шубы,
Шубы, там вот, у входа.
Длинная зимняя ночь
Не удаляется прочь,
Мрак нам в окно улыбается.
Глазки твои ненаглядные,
Глазки, слезами полные,
Дай расцелую я, милая!
Как хорошо нам в молчании!
(Нам хорошо ведь, не правда ли?)
Стоит ли жизнь, чтобы плакать об ней!

Улыбнись, как недавно,
Когда ты хотела что-то сказать
И вдруг покраснела, смущенная,
Спряталась мне на плечо,
Отдаваясь минуте банально-
прекрасной.
А я целовал твои волосы
И смеялся. Смеялась и ты, повторяя:
«Гадкий, гадкий!»
Улыбнись и не плачь!
Мы расстанемся счастливо,
У подъезда холодного дома,
Морозною ночью.
Из моих объятий ты выскользнешь,
И вернешься опять, и опять убежишь,
И потом, наконец,
Пойдешь, осторожно ступая,
По темным ступеням.
Мать тебя дожидается,
Сидит, полусонная, в кресле.
Номер «Нивы» заснул на столе,
А чулок на коленях…
Как она вздрогнет, услышав
Ключ, затрещавший в замке!
Ей захочется броситься
Навстречу тебе, – но она,
Надвинув очки, принахмурится,
Спросит сурово:
«Откуда так поздно?» – А ты,
Что ты ответишь тогда, дорогая?

3

Холод ранней весны;
Темная даль с огоньками;
Сзади – свет, голоса; впереди –
Путь, во мрак убегающий.
Тихо мы идем по платформе.
Холод вокруг и холод в душе.
«Милый, ты меня поцелуешь?»
И близко
Видятся глазки за тенью слезинок.
Воздух разрезан свистком.

Последний топот и шум…
«Прощай же!» – и плачет, и плачет,
Как в последней сцене романа.
Поезд рванулся. Идет. Все мелькает.
Свет в темноту убегает.
Один.
Мысли проносятся быстро, как тени;
Грезы, спускаясь, проходят ступени;
Падают звезды; весна
Холодом дышит…
Навеки…

[т.I:92-94]

Отчетливую трехсложниковую основу имеет и стихотворение 1905 г. «К народу», однако этот произведение существенно ближе к верлибру:

Давно я оставил высоты,
Где я и отважные товарищи мои,
Мы строили быстрокрылый Арго, –
Птицу пустынных полетов, –
Мечтая перелететь на хребте ее
Пропасть от нашего крайнего кряжа
До сапфирного мира безвестной вершины.

Давно я с тобой, в твоем теченьи, народ,
В твоем многошумном, многоцветном водовороте,
Но ты не узнал моего горького голоса,
Ты не признал моего близкого лика –
В пестром плаще скомороха,
Под личиной площадного певца,
С гуслями сказителя былых времен.
На полях под пламенным куполом,
На улицах в ущельях стен,
Со страниц стремительной книги,
С подмостков, куда вонзаются взоры,
Я слушал твой голос, народ!
Кто мудрец? – у меня своя мудрость!
Кто венценосец? – у меня своя воля!
Кто пророк? – я не лишен благодати!
Но твой голос, народ, – вселенская власть.
Твоему желанию – лишь покоряться,

Твоему кумиру – только служить.

Ты дал мне, народ, мой драгоценнейший дар:
Язык, на котором слагаю я песни.
В моих стихах возвращаю твои тайны – тебе!
Граню те алмазы, что ты сохранил в своих недрах!
Освобождаю напевы, что замкнул ты в золотой скорлупе!
Я – маг, вызывающий духов, тобою рожденных, нами
убитых!
Без тебя, я – звезда без света,
Без тебя, я – творец без мира,
Буду жить, пока дышишь ты и созданный тобою язык.

Повелевай, – повинуюсь.
Повяжи меня, как слепого, – пойду,
Дай мне быть камнем в твоей праще,
Войди в меня, как в одержимого демон,
Я – уста, говори, кричи мною.

Псалтырь моя!
Ты должна звенеть по воле властителя!
Я разобью тебя об утес, непослушная!
Я оборву вас, струны, как паутины, непокорные!
Раскидаю колышки, как сеют зерна весной.
Наложу обет молчания, если не подчинишься, псалтырь!
Останусь столпником, посмешищем праздных прохожих;
здесь, на большом перекрестке!
[т.III:286-287]

А вот стихотворение того же 1905 г. «Книга пророчеств» уже практически лишено рецидивов и силлабо-тонической, и тонической упорядоченности, хотя их дисциплинирующую роль отчасти берут на себя повторы, в первую очередь – анафорические (напомним, что о подобной роли применительно к ранним верлибрам М.Кузмина писал Жирмунский [Жирмунский 1921:87-96]:

Поклонники общего равенства, – радуйтесь!
Поклонники мира вселенского, – радуйтесь!
Ваше царство придет,
Ваше солнце взойдет!

Горе тебе, Франция, в колпаке фригийском!
Горе тебе, Германия, – женщина с мечом!
И тебе, Англия, – островной тритон тысячерукий!
И тебе, Италия, – нищая в парчовых лохмотьях!

Горе вам, раздельные лики!
Будете вы единый лик!

Воцарилась ты, Всемирная Каракатица!
Щупальцы твои какой мудрец исчислит?
Каждое селение обовьет твоя лапа.
К каждому сердцу присосется твой сосок.
(Ах, я знаю, и мое сердце болит!).
Ты выпускаешь из своего чрева черную сепию,
Всех, всех, всех ты окрашиваешь в один черный цвет.

Вижу я города будущего,
Их правильные квадраты.
Вижу я жизнь грядущего,
Ее мерное течение.
Учиться, работать, быть сытым!
Быть сытым, работать, учиться!
Быть сытым, работать, быть сытым, быть сытым!

Зачем ты слишком подняла голову?
Зачем ты слишком красиво поешь?
Зачем ты умнее меня?
У нас свобода! свобода! свобода!

[Брюсов 1998:17]

Свободным стихом в полном смысле слова написана и миниатюрная третья часть цикла «Размышления», опубликованного недавно по рукописи В.Молодяковым:

БУЛЬВАР ОСМАН ДНЕМ
Такси. Ото. Фиакры.
Омнибусы.
Отобусы.
Пешеходы.
Все замерли пред взмахом белой палочки.

[Брюсов 1998:100]

Если говорить о более поздних стихах поэта, практически отказавшегося в это время от всякого рода экспериментирования, можно выделить разве что «палиндром буквенный» «В дорожном полусне», датированный 1918 г. и включенный Брюсовым в «Опыты»; однако здесь тоже встречаются метрические строки и окказиональные рифмы (шорох – колесо ах):

Я – идиллия?.. Я – иль Лидия?..
Топот тише... тешит топот...
Хорош шорох... хорош шорох...
Хаос елок... (колесо, ах!)
Озер греза... озер греза...
Тина манит...
Туча... чуть...
А луна тонула...
И нет тени!
Еду... сани... на суде...
Топот тише; тешит топот;
Хорош шорох; хорош шорох...
Темь опять; я – память!
Ель опять; я – поле!
О, мимо! мимо!
А город? а город? о, дорога! дорога!
[т.III:508]

Таким образом, можно определить место Брюсова в истории русского свободного стиха следующим образом: будучи пропагандистом этой формы в отечественной традиции и первым ее исследователем, поэт, не имея достаточной эмпирической базы, описал в своих статьях не верлибр в точном смысле, а спектр переходных к нему явлений силлабо-тонического и тонического стиха; при этом в своей практике, как оригинальной, так и переводческой, он пошел дальше своей теории, создав наряду с образцами переходных гетероморфных форм несколько настоящих верлибров.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арватов Б. Контр-революция формы (О Валерии Брюсове) // Леф. 1923. №1. Цит. по

http://az.lib.ru/a/arwatow_b_i/text_1923_013.shtml, 12-04-2014
2. Аврелий (Брюсов В.) Иван Рукавишников. Кн.3-я. Стихотворения. Спб., 1904; Ник. Т-о. Тихие песни. Спб., 1904 // Весы. 1904. №4.
3. Брюсов В. Вчера, сегодня и завтра нашей поэзии // Печать и революция. 1922. №4.
4. Брюсов В. Наука о стихе. Краткий курс науки о стихе. Ч.I. Частная метрика и ритмика русского стиха. М. 1919.
5. Брюсов В. Неизданное и несобранное. Сост. и коммент. В.Молодякова. М., 1998.
6. Брюсов В. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам. М., 1918.
7. Брюсов В. Основы стиховедения. Курс В.У.З. Части I и II. Общее введение. Метрика и ритмика. Изд. 2-е. М., 1924.
8. Брюсов В. Ответ г. Андреевскому // Мир искусства. 1901. №5.
9. Брюсов В. [Рецензия] // Весы. 1904 (а). № 3. Рец. на кн. Verhaern T. Les Villes Tentaculaires. Paris, 1904.
10. Брюсов В. Русское стихосложение // Добролюбов А. Собрание стихов. М., 1900.
11. Брюсов В. Среди стихов. 1894 – 1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990.
12. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
13. Брюсов В. Французская лирика XIX века // Французские лирики XIX в. Пер. В.Брюсова. СПб., 1909. XXII-XXIII.
14. Гаспаров М. Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910 – 1920-е годы) // Гаспаров М. Избранные труды. Т.3. О стихе. М., 1997.
15. Гиль Р. Письма о французской поэзии // Весы. 1905. №3.
16. Гиль Р. Charles Van Lerberghe. La chanso n d'Eve. Paris, 1904 // Весы. 1904(а). №4.
17. Гиль Р. Marie Krysinska. Intermedes. Paris, 1904 // Весы. 1904 (б). №6.
18. Рене Гиль – Валерий Брюсов. Переписка. 1904 – 1915. Сост., подг. текста, вступ. статья, прим. Р.Дубровкина. СПб., 2004.

19. Жирмунский В. Композиция лирических стихотворений. Пг., 1921.
20. Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994.
21. Кормилов С. Маргинальные системы русского стихосложения. М., 1995.
22. Орлицкий Ю. Стих и проза в русской литературе. М., 2002.
23. Орлицкий Ю. Динамика стиха и прозы в русской литературе. М., 2008.
24. Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. Ереван, 1987.

YURY ORLITSKIY – FREE VERSE IN BRUSOV'S THEORY AND PRACTICE

In the article the Brusov`s theory on free verse in its development (1900 – 1923) as well as the verses written by the author in those years which refer to the main thesis statements of this theory are examined.

ПОКАЧАЛОВ М.В.
Национальный исследовательский университет «МЭИ»

АЛЕКСАНДР МАКЕДОНСКИЙ КАК ХАРИЗМАТИЧЕСКИЙ ЛИДЕР В ТВОРЧЕСКОМ ВОСПРИЯТИИ В.Я.БРЮСОВА

Ключевые слова: *Александр Македонский, харизма, харизматический лидер, влияние.*
Keywords: *Alexander the Great, charisma, charismatic leader, influence.*

Интерес Брюсова к знаменитым историческим личностям прошлого хорошо известен и стал предметом научного осмысления со стороны ряда исследователей творчества поэта. В центре внимания Брюсова на разных этапах его жизни оказывались не просто герои прошлого, но настоящие лидеры, харизматики, оставившие неизгладимый след в истории человечества, ставшие символами целых эпох и цивилизаций. Таковы Александр Македонский, Юлий Цезарь, Ассаргадон, Баязет, Наполеон и другие. Именно лидерские качества и харизма этих людей предопределили их место в мировой истории. Самому поэту, еще в ранних дневниковых записях провозгласившему себя лидером нового течения – символизма, и, по отзывам современников, имевшему властный характер, стремившемуся руководить и повелевать коллегами по литературному цеху, не случайно были близки именно такие вершители человеческих судеб, полководцы, политики.

По словам психоаналитика и философа Джорджа Франкла, «Правитель в патриархальном обществе осуществляет свои властные полномочия не только благодаря своей силе, личному влиянию или способностям, но и благодаря харизме, которой он наделяется как тот, кто находится в особых отношениях с духами и божествами. Он сам – предмет обожествления, ибо служит божеству, а значит, идентифицирует себя с его властью, то есть интроецирует ее» [Франкл 2007:174-175].

Стоит отметить, что сегодня феномен харизмы (в переводе с древнегреческого – «милость, дар») и харизматического влияния является предметом интереса самых разных наук – психологии, социологии, политологии и других. Немецкий социолог Макс Вебер, выделивший рациональный, традиционный и харизматический типы политического господства, относил к харизматическим качествам лидера магические способности, пророческий дар, необыкновенную силу духа и слова. Согласно современным исследователям механизмов харизматического влияния, оно включает в себя целый ряд составляющих: личные качества и особенности поведения лидера, его миссию, особенности биографии, внешность, имидж, специфику коммуникации, создаваемые им ритуалы. В настоящей работе предпринята попытка рассмотреть основные составляющие харизмы Александра Македонского на материале стихотворений Брюсова – «Александр Великий» (1899) и «Смерть Александра» (1900,1911).

Биография и личностные качества харизматика, как правило, выделяют его из окружения. В данном случае речь идет о тайне рождения героя. Официально Александр – сын македонского царя Филиппа II. Таким образом, он занял трон в соответствии с принципом престолонаследия. Поэт несколько раз подчеркивает родство Александра и Филиппа: «Жить в стихах певцов и в книгах, сын Филиппа, твой удел!» [т.II:73]. «Создана отцом фаланга, вашу мощь открыл вам он» [т.I:149]. В стихотворении «Смерть Александра», отвечая на вопрос судей в загробном мире, полководец, по сути, излагает краткую автобиографию, основные факты и вехи которой сегодня хорошо известны:

<…> «Ты кто?» – «Я был царем. Элладой
Был вскормлен. Стих Гомера чтил.
Лишь Славу почитал наградой,
И образцом мне был Ахилл.

Раздвинув родины пределы,
Пройдя победно целый свет,
Я отомстил у Гавгамелы
За Саламин и за Милет!»

[т.II:73-74]

Здесь стоит отметить в полной мере проявившийся историзм Брюсова-поэта: он демонстрирует глубокую осведомленность о деталях жизни Александра. Последний был действительно горячим поклонником творчества Гомера, а Ахилл стал для него с юных лет объектом для подражания.

Однако биография и личностные качества подлинного харизматика, как правило, противоречивы и не поддаются однозначной трактовке в формате оппозиции «белое – черное». Так, в тексте Александр обвиняется именно в нарушении законов и попрании норм и ценностей греческих полисов, за поругание которых он, якобы, мстил персам:

И, встав, безликий Некто строго
Гласит: «Он муж был многих жен.
Он нарекался сыном бога.
Им друг на пире умерщвлен.

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

[т.II:74]

Здесь как раз актуализируется таинственность и загадочность происхождения героя, что в целом типично для биографии харизматического лидера. Известно, что, будучи в Египте, Александр короновался в качестве фараона и был признан оракулом сыном бога Амона. «Аммона вечный сын» [т.I:150] – так называет себя брюсовский герой. Неизвестно, насколько сам полководец верил в свое божественное происхождение, но с пропагандистской, идеологической точки зрения это был безупречный и очень мощный ход, позволивший вселить еще большую уверенность в войско, ведомое сыном божества. Этот шаг в дальнейшем не раз помогал Александру выигрывать битвы еще до их начала и усмирять «буйственные клики» и ропот собственного войска. Легенды же о рождении Александра не от царя Филиппа, а от Бога, принявшего вид змея, пересказывались античными авторами. Образ полководца-харизматика сложен и противоречив, его деяния и их

историческая роль оцениваются неоднозначно в контексте событий, последовавших за смертью Александра. Брюсов в яркой поэтической форме отразил широкий спектр существующих в науке мнений по поводу значимости достижений завоевателя.

Безусловно, один из важнейших элементов харизмы лидера – это наличие особой миссии. Харизматик имеет сверхзадачу, цель, к которой устремлены все его помыслы и на достижение которой направлены все усилия. Зачастую, средства, используемые для этого, нельзя назвать высокоморальными. Поставленная лидером цель должна разделяться его последователями, а сам он – обладать непререкаемым авторитетом и высочайшим кредитом доверия. Свою успешно выполненную земную миссию брюсовский герой формулирует следующим образом: отомстить за поражения греков в войнах с персами, за разрушенные города и поруганные святыни и расширить границы своего государства. Не случайно столь часты в анализируемых текстах Брюсова географические названия – места славных битв и побед Александра: «То, что было невозможно, он замыслил, он свершил, // Блеск фаланги македонской видел Ганг и видел Нил» [т.II:73]. «Вы со мной прошли до Ганга, в Сарды, в Сузы, в Вавилон» [т.I:149].

Александр, казалось, действительно совершил невозможное, осуществив грандиозный по тем временам поход, в результате которого образовалась огромная держава. Другое дело, что она оказалась недолговечной и стала распадаться сразу же после смерти завоевателя при активном участии диадохов – его полководцев, каждый из которых считал себя единственным достойным называться преемником великого Александра. Заявленная цель оказалась полностью достигнутой, поход Александра колоссально расширил представления эллинов о географии тогдашнего мира, ученые, участвовавшие в кампании, совершили целый ряд открытий в разных областях знания. Однако то, о чем идет речь, есть цель – земная, реальная. Наряду с ней существует и иная, которую поэт актуализирует, апеллируя к таким типичным для его текстов категориям, как Судьба и Рок. Эту вторую, а по сути, главную историческую миссию Александра озвучивает его «защитник» в загробном суде:

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

Не так же ль свяжет в жгут единый,
На Западе, народы – Рим,
Чтоб обе мира половины
Потом сплелись узлом одним?» <…>
[т.II:74]

Во главе угла здесь – итоги походов, их глобальный смысл и великая историческая роль самого завоевателя, а также тот новый миропорядок, основы которого он заложил. Брюсов видит глубокое историко-культурное значение деятельности Александра, которая привела к духовному и политическому сближению цивилизаций Запада и Востока, к диалогу культур, к образованию на этой почве принципиально новой синтетической культуры эллинизма. О процессах межкультурного взаимодействия поэт писал и ранее и будет писать позднее, в частности, в статье «Смена культур» (1918).

Понятие «Рока», предопределения свыше, по Брюсову, сродни понятию исторической необходимости. Рок – это неумолимая логика истории, нечто надмирное, но, в то же время, объективное и закономерное, мистическое и, одновременно, рациональное. Носителем и выразителем воли именно такого рода «рока» и является у Брюсова Александр Македонский. В тексте стихотворения не случайны параллели с древним Римом, который, подобно эпохе Александра, «сплетет узлом одним» различные народы и культуры, включив в орбиту своего влияния значительную часть известных тогда государств. К теме «Эллинизм и Рим» поэт обращается неоднократно (достаточно вспомнить одноименный сонет из венка «Светоч мысли»). Согласно поэту, историческая миссия по сближению миров Востока и Запада была делегирована Александру Великому самой Судьбой, которая неизменно ему покровительствовала на протяжении всего похода. В образе Александра здесь преобладают не исторические, но сверхличностные черты.

Брюсов называет своего героя «божеством», «вечным сыном Аммона», сравнивает его с ослепительным солнцем.

Еще одна важная составляющая харизмы лидера – эффективная коммуникация. В основе обоих анализируемых стихотворений лежит речь Александра. В одном случае он обращается к взбунтовавшемуся войску (реально имевшее место событие), в другом – держит ответ перед суровыми судьями в загробном мире. Но если герой стихотворения «Смерть Александра», как уже говорилось, просто перечисляет свои деяния, к которым можно относиться по-разному, то в «Александре Великом» «царь семнадцати сатрапий, царь Египта двух корон» [т.I:150] в полной степени демонстрирует свое харизматическое влияние. В центре внимания поэта – один из эпизодов военной кампании, когда в войске Александра возник бунт македонцев, считавших, что царь отдает предпочтение не им, а вчерашним врагам – персам, приближая их к себе. Брюсовский герой напоминает солдатам об их подвигах, о покоренных городах и странах, о совместно преодоленных невзгодах и в то же время апеллирует к их чести и совести. Поэт сравнивает полководца с солнцем, ослепившим безвольно отпрянувших назад воинов.

Ты воззвал к ним: «Вы забыли, кем вы были, что́ теперь!
Как стада, в полях бродили, в чащу прятались, как зверь.

Создана отцом фаланга, вашу мощь открыл вам он;
Вы со мной прошли до Ганга, в Сарды, в Сузы, в Вавилон.

Или мните: государем стал я милостью мечей?
Мне державство отдал Дарий! скипетр мой, иль он ничей!

Уходите! путь открытый! размечите бранный стан!
Дома детям расскажите о красотах дальних стран,

Как мы шли в горах Кавказа, про пустыни, про моря…
Но припомните в рассказах, где вы кинули царя!

Уходите! ждите славы! Но – Аммона вечный сын –
Здесь, по царственному праву, я останусь и один».

[т.I:150]

Результат этой проникновенной речи не заставил себя ждать: «В поле стон необычайный, молят, падают во прах…» [т.I:150]. Вот как описывает конфликт полководца и войска античный историк Плутарх: «Гневно разбранив македонян, он прогнал их прочь и поручил охранять себя персам, выбрав из их числа телохранителей и жезлоносцев. Видя Александра окруженным персами, а самих себя устраненными и опозоренными, македоняне пали духом. Делясь друг с другом своими мыслями, они чувствовали, что от зависти и гнева готовы сойти с ума. Наконец, кое-как опомнившись, безоружные, в одних хитонах, они пошли к палатке Александра. С криком и плачем они отдали себя на волю царю, умоляя его поступить с ними, как с неблагодарными негодяями. Александр, хотя и несколько смягчился, все же не допустил их к себе, но они не ушли, а два дня и две ночи терпеливо простояли перед палаткой, рыдая и призывая своего повелителя. На третий день Александр вышел к ним и, увидев их такими несчастными и жалкими, горько заплакал» [Плутарх т.II:430-431]. Александру, таким образом, удавалось поддерживать свое влияние не только делом на полях сражений.

Стоит сказать несколько слов о других составляющих харизматического лидерства, выделяемых исследователями данного феномена. В частности, отмечается стремление харизматиков создавать разного рода ритуалы. В двух анализируемых стихотворениях этот элемент влияния присутствует в скрытом виде. Александр обвиняется в том, что был мужем многих жен и «нарекался сыном бога». Покорив державу царя Дария, Александр, как известно из текстов античных авторов, перенял целый ряд обычаев и обрядов персов, из которых Брюсов упоминает только многоженство. Александр завел придворные церемониалы, начал носить восточную одежду, что стало причиной его конфликтов с друзьями и приближенными-македонянами. Почитание же полководца как сына верховного египетского божества также неизбежно влекло за собой появление новых и таинственных для воинов обрядов и ритуалов. Позднее восточные религиозно-церемониальные практики будут прочно усвоены при дворах эллинистических

монархов. Еще одна важная составляющая харизматического влияния – наличие стигматов[23]. В текстах стихотворений не упоминается о многочисленных ранениях, полученных полководцем в боях, о перенесенных болезнях и лишениях, о чем сообщают античные авторы, между тем, все эти преодоленные невзгоды должны были еще сильнее укрепить образ полководца в глазах воинов.

Итак, Александр Великий предстает в двух проанализированных стихотворениях Брюсова настоящим харизматическим лидером, совершившим то, что было невозможно, говоря словами поэта. Природа харизмы властителя здесь в большей степени актуализирована в чертах его биографии, особой исторической миссии и способности к эффективной коммуникации. Другие элементы харизматического лидерства Александра, о которых можно говорить исходя из анализа текстов античных авторов, представлены в брюсовских стихотворениях в меньшей степени. В «Александре Великом» поэт акцентирует внимание на коммуникативной составляющей харизматического влияния полководца. Словом он переламывает отношение к себе войска. Здесь стоит вспомнить, сколь весомо было слово самого Брюсова, мэтра, перед которым трепетали молодые поэты, осмеливавшиеся вынести на его суд свои стихи.

В «Смерти Александра» поэтом проводится взвешенный и детальный анализ деяний великого полководца, выдвигаются аргументы «за» и «против», а перед читателем разворачивается картина последующих исторических событий и битв между диадохами. Здесь Брюсовым актуализируются такие слагаемые харизматического влияния, как тайна биографии героя и наличие у него сверхидеи.

---

[23] По мнению бизнес-тренера и исследователя механизмов харизматического влияния Р.Гандапаса, стигматы представляют собой «особые приметы (зачастую более обыденного характера, чем раны и кровотечение), которые подсказывают адептам харизматического лидера, что перед ними особенная личность» [Гандапас 2013:113].

В заключение стоит отметить следующее. Проблема харизматической личности неразрывно связана с проблемой власти. Македонский полководец был, своего рода, воплощением власти, ее символом, вершителем судеб целых народов и цивилизаций. Как уже говорилось, именно такой тип личности был близок Брюсову, с юных лет поставившему себе цель возглавить новое литературное течение, и, действительно, являвшемуся на протяжении долгих лет его признанным лидером.

Вот что пишет в этой связи о мэтре русского символизма Максимилиан Волошин: «У Брюсова лицо человека, затаившего в себе великую страсть. Это она обуглила его ресницы, очертила белки глаз, заострила уши, стянула сюртук, вытянула шею и сделала хищной его улыбку. И та же страсть в тончайшие звоны одела его грубый от природы стих, математическую точность дала его словам, четкую ясность внесла в его мысль и глубину прозрений в его творчество. Страсть изваяла его как поэта, опасная страсть, которая двигала Наполеонами, Цезарями и Александрами, – воля к власти.

Брюсов не поэт-мечтатель, от которого мир заслонен скользящими очертаниями его грезы, как Блок; не поэт-чародей, который прикосновением золотого жезла преображает и заставляет звучать окружающие вещи, как Бальмонт; не поэт-иерофант, ведающий тайны и откровения древние и новые и лишь немногих допускающий в святилище свое, как Вячеслав Иванов; Брюсов – поэт-завоеватель, создатель империи, установитель законов, основатель самодержавий» [Волошин 1988:408].

Показательна фраза из анализировавшегося ранее стихотворения: «Александр Завоеватель, я – дрожа – молюсь тебе» [т.I:149]. По словам исследователя культуры Серебряного века Л.Г.Пановой: «Александр – в рамке молитвы, объект множества похвал (*Великий, Могучий, Гордый*) и внутренний адресат текста, – безусловно, образец для подражания, кумир лирического героя, к которому тот обращается в настроении *сомненья и томленья*. Задумаемся: в чем именно образец для подражания? что́ последует за *часом сомненья и томленья?* Это

будет укрощение толпы словом. Поскольку власть слова – прерогатива поэта, а не полководца, то получается, что “Александр Великий” – идеализированный портрет автора» [Панова 2006:424-425].

Все вышесказанное в полной мере объясняет глубочайший интерес Брюсова к «властительным теням» прошлого, харизматикам, способным увлекать за собой людей и подчинять их своей воле. Их идеализация, а в каком-то смысле и отождествление себя с ними – это следствие ощущения поэтом духовного родства и общности судеб с героями прежних эпох, со своими во всех отношениях героями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
2. Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988.
3. Гандапас Р. Харизма лидера. М., 2013.
4. Панова Л.Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. Кн.I. М., 2006.
5. Плутарх. Избранные жизнеописания. В II т. Пер. с древнегр. М., 1987.
6. Франкл Дж. Археология ума. М., 2007.

MAXIM POKACHALOV – ALEXANDER THE GREAT AS CHARISMATIC LEADER IN THE V.BRUSOV'S CREATIVE PERCEPTION

The article views the peculiarities of the Valery Brusov's creative perception of the personality of Alexander the Great. The main components of the charismatic leadership of the ancient commander are analyzed on the material of Brusov's two poems. The article substantiates the interest of the Russian poet-symbolist to the personality of Alexander the Great and his doings.

ПРОТАСОВА Н.В.
Северо-Кавказский федеральный университет

«СЕМЬ ЦВЕТОВ РАДУГИ» КАК ОТРАЖЕНИЕ ЛИЧНОЙ ДРАМЫ ПОЭТА (РАЗДЕЛ «В СТРАНЕ ТИШИНЫ»)

Ключевые слова: *цикл, раздел, стихотворение, «роковая печаль».*
Keywords: *cycle, section, poem, «fatal sorrow».*

В строфах – рифмы, в рифмах – мысли
Созидают новый свет:
Над душой твоей повисли
Новые миры, поэт.
А. Белый

В статье «О искусстве» Брюсов утверждал, что «все свои произведения художник находит в самом себе» [т.VI:49] и «его постоянная цель раскрыть другим свою душу» [т.VI:45]. Цель же искусства – раскрыть единственную и неповторимую душу художника, выразить ее сокровенную сущность, ее содержание: «Безмерны изначальные сокровища духа. Но мы их не ведаем, нам озарена лишь небольшая часть, это – наша душа. Идти к совершенству значит озарять все новые дали нашего духа, увеличивать области души» [т.VI:52].

Эти «новые дали» и «области души» Брюсова раскрываются в цикле «Зеленый» книги «Семь цветов радуги», в котором поэт вновь пытается найти ответ на вопрос о вечном круговороте жизни, смерти и возрождении. Этот извечный философский вопрос, который всегда занимал Брюсова; а после смерти Н.Львовой вновь встал перед поэтом, чувствующим и свою вину перед ушедшей.

В письме к А.Шестеркиной от 26 ноября 1913 года Брюсов пишет: «Эти дни, один с самим собой, на своем Страшном Суде, я пересматриваю всю свою жизнь, все свои дела и все помышления» [НИОР РГБ. Ф.386. Ед. хр.129. К.2, л.14].

В очерке «Одержимый» З.Гиппиус вспоминает о своей встрече с Брюсовым сразу же после его отъезда из Москвы из-за смерти Н.Львовой. Как только Брюсов вошел в дом Мережковских, они сразу же поняли, что «<…> это другой Брюсов. Это настоящий живой человек. И человек – в последнем отчаянии <…>» [Гиппиус 1991:12]. Стало ясно, что «<…> он был пронзен своей виной, смертью этой девушки <…> может быть, пронзен смертью вообще, в первый раз» [Гиппиус 1991:12].

Несмотря на все мучительные переживания этих дней, Брюсов не переставал быть поэтом, творчество и в эти трагические дни торжествовало надо всем. И так было всегда. Достаточно обратиться к его статье «Как предисловие (к книге Н.Львовой “Старая сказка”)», когда, цитируя определение поэзии Баратынским как «полное ощущение известной минуты», Брюсов писал: «“Полное ощущение известной минуты”, конечно, – поэзия, но лишь для того, кто ее, эту минуту, переживает. Чтобы оно стало поэзией в смысле искусства, необходимо, чтобы такое ощущение было выражено в словах, заставляющих другого пережить то же самое» [Брюсов 1990:417]. И далее он продолжает: «Умение всегда быть наблюдателем, двойником-художником своей души, умение созерцать самого себя в самые сладостные и в самые мучительные часы жизни – вот жестокий подвиг, который должен возложить на себя поэт» [Брюсов 1990:418]. Поэтическое творчество являлось для Брюсова художественной фиксацией определенных моментов жизни и служило целям внутреннего, душевного самораскрытия.

«Даже себя самого, – как справедливо отмечал Д.Максимов, – он готов был считать объектом для эксперимента. Его личная жизнь и любовь превращались им, по его воле и заданию, в экспериментальную сценическую площадку, в лабораторию чувств и ситуаций, дающих материал для его творчества» [Максимов 1969:58].

Не случайно цикл, в котором зазвучала общефилософская тема Мироздания, Природы как первоосновы бытия, бренности всего живого и ценности человеческой жизни, окрашен в зеленый цвет.

Зеленый цвет – цвет надежды, свободы, умиротворенности,

юности, весны, приветливости, ассоциирующийся с травой, листвой, а потому воспринимающийся как победа жизни над смертью, как вечная жизнь. Представляющий собой смесь желтого и синего, зеленый является мистическим цветом, связью между природным и сверхъестественным. В то же время, как отмечал С.Эйзенштейн, это цвет возрождения души и мудрости, одновременно порой означающий моральное падение и безумие. Негативными символами зеленого цвета являются также: коварство, искушение, дьявольский соблазн (сатане приписывались глаза зеленого цвета), тление, разложение, тоска, ужас гибели. Характерно, что Озирис, бог умирающей и воскресающей природы, покровитель и судья мертвых, изображался зеленым.

Цикл «Зеленый» открывает раздел «В стране тишины». Эпиграфом к нему поэт избирает строку из своего стихотворения «Мы в лодке вдвоем, и ласкает волна…». Это стихотворение было написано Брюсовым в «год бури», когда к нему, по признанию самого поэта, «пришла любовь, о которой я только писал в стихах, но которой не знал никогда, пришла женщина, о которой я только читал в книгах <…>» [Брюсов, Петровская 2004:200]. Речь идет о Н.И.Петровской, любовь к которой, воспетая в цикле «На Сайме» раздела «Вечеровые песни» книги «Stephanos», – это, по определению А.В.Лаврова, «всепоглощающая, испепеляющая страсть, нерасторжимая смесь восторгов и мучений, предельных, одновременно обогащающих и опустошающих переживаний» [Лавров 2004:13]. Цикл был навеян впечатлениями их совместной поездки в Финляндию, в Гельсингфорс и на озеро Сайм. Это путешествие в Финляндию, как отмечает А.В.Лавров, «Брюсов и Петровская осознавали и тогда, и впоследствии как самую знаменательную, самую счастливую пору своей жизни» [Лавров 2004:12]. Тогда весь мир был наполнен для Брюсова нежностью, лаской и покоем:

<…> И зыби синяя безбрежность,
Меня прохладой осеня,
Смирила буйную мятежность,
Мне даровала мир и нежность
И вкрадчиво влилась в меня. <…>

[т.I:378]

Ощущением полного, беспредельного счастья наполнены строки:

Я – упоен! Мне ничего не надо!
О, только б длился этот ясный сон, <…>
[т.I:380].

Вполне возможно, что воспоминания об этом счастливом периоде его жизни, желание вновь пережить те сладостные мгновения были причиной того, что в июле 1913 года Брюсов вернулся на остров Сайма со своей новой возлюбленной – Н.Львовой, которой тогда казалось, что счастье уже близко, недаром в стихотворении «На Сайме», для которого в качестве эпиграфа взята строка стихотворения Брюсова:

<…> И чайки стонали от счастья и страха,
И прыгали стрелы расплавленных молний…
За маленьким островом спряталась Рауха, –
Лишь небо, да мы, да грозящие волны!

Вся Сайма гремела торжественно стройно
Безвестного гимна суровые строфы.
А сердце смеялось, почти успокоено,
Забыв о пройденной дороге Голгофы.
[т.II:421]

Название раздела «В стране тишины» тоже взято из стихотворения «Мы в лодке вдвоем, и ласкает волна…». Появление такого эпиграфа в первом разделе цикла «Зеленый» станет понятным, если обратиться к строкам из письма Брюсова к Н.И.Петровской, которые, хотя и были написаны ранее, теперь, в эти дни отчаяния и одиночества, так полно отражали состояние поэта: «Помню, верно помню: я переживал тогда именно то, что и теперь: изнеможение, бессилие, неспособность к творчеству, желание убежать, скрыться, утаиться, чтобы меня не заставляли думать, действовать, а прежде всего *чувствовать*» (письмо в ночь с 13 на 14 июля 1906 г.) [Брюсов, Петровская 2004:200].

Нельзя забывать, что «Семь цветов радуги» были задуманы Брюсовым в 1911 году, в период его работы над книгой «Зеркало теней», и он ставил своей целью «<…> противопоставить утомлению одних – неукротимый, непобедимый призыв к жизни,

к жизни во что бы то ни стало, ко всем ее ранам и к радостям ее <…>» [т.II:416]. Последующие годы «ознаменованы были испытаниями, которых он не ждал», и поэт решает, «что голос утверждения становится еще более своевременным и нужным после пережитых испытаний, что славословие бытия приобретает тем большее значение, когда оно прошло через скорбь <…>» [т.II:417].

Уже в первом стихотворении цикла «В разные годы», вспоминая о прошлом, когда в «страну тишины» он «приносил и веселье и грусть», приходя сюда «и у страсти во власти, и странно-ничей», Брюсов признается в том, что теперь он принес «роковую печаль»:

<…> И снова
На бурые камни, на зеленые склоны
Я принес роковую печаль <…>
[т.II:107]

Эта «роковая печаль» была вызвана смертью Н.Львовой, поверить в которую поэту было мучительно больно. Эпиграфом к разделу «В стране тишины» Брюсов берет строку: «И сердце не верит в стране тишины…». Сам он подписывает эту строку: «Венок». Действительно, весь цикл – это поэтический венок на могилу Н.Львовой, чье имя неразрывно связано с именем Брюсова, начиная с первых шагов начинающей поэтессы в литературе и кончая последним трагическим днем ее жизни.

И.Г.Эренбург, знававший Н.Львову в дни своей юности, вспоминал: «Это была милая девушка, скромная, с наивными глазами и гладко зачесанными назад русыми волосами <…> в 15 лет она стала подпольщицей, в 16 ее арестовали, в 19 она начала писать стихи, а в 22 года застрелилась» [Эренбург 1966:39]. Брюсов первый заметил незаурядность таланта Н.Львовой, оценил безупречность формы и глубину содержания ее стихов, увидел в ней того, кто мог бы стать большим поэтом. Не случайно он посвящает Н.Львовой стихотворение, которое в рукописи носило название «Начинающей», а в сборник «Зеркало теней» (1912) вошло под названием «Посвящение». В нем поэт писал:

Мой факел старый, просмоленный,

Окрепший с ветрами в борьбе,
Когда-то молнией зажженный,
Любовно подаю тебе. <…>

[т.II:84]

В рукописи была зачеркнута строфа:

И после яркий свет лампады
Неси уверенно в века,
А я останусь у ограды,
Тебе светить издалека.

[т.II:415]

Хотя сам Брюсов неоднократно утверждал, что его единственной любовью всегда была поэзия («Быть может, все в мире – лишь средство // Для ярко-певучих стихов?»), нельзя забывать, что нередко поэт бывал целиком поглощен другой страстью – любовью к женщине. Остаться в стороне и «светить издалека» Брюсову не удалось, поскольку он не смог не ответить на любовь Н.Львовой, которой та отдалась со всей юношеской страстью. Для Брюсова же отношения с Н.Львовой были достаточно обычным жизненным эпизодом, поскольку он давно привык к любви женщин, многие из которых оставались верны своему чувству к нему и после расставания с поэтом. К тому же Брюсов в это время был увлечен Е.Сырейщиковой, о чем Н.Львова не могла не знать. Да и порвать с женой, как того требовала Н.Львова, он не собирался, по-своему любя ее, о чем сам неоднократно заявлял. Как совершенно справедливо отметила З.Гиппиус, «ему нужна любовь всех mille etre, всех, и ни одна из них сама по себе, вместе с любовью, как таковой не нужна» [Гиппиус 1991:4]. Единственной женщиной, которую поэт любил, причем весьма своеобразно, всю жизнь, была его жена. Угрозы Н.Львовой покончить жизнь самоубийством Брюсов не воспринимал всерьез. Поэтому уход ее из жизни стал для него полной неожиданностью, пришло острое, мучительное осознание собственной вины.

Раздел «В стране тишины» продолжает стихотворение «Иматра». Неукротимый дух, стремительный бег стремнины, ее «грозный гул», «неукротимость» и «неизменность», «желанье сокрушить свой плен» вызывают у поэта целую бурю эмоций, которые врываются в стихотворение риторическими вопросами,

восклицаниями, обращениями, повторами. Все средства эмоционального воздействия усилены до предела. Обращает на себя внимание большое количество глаголов настоящего времени (кипит, шумит, ревет, летят, горят, стою) и будущего (кипи, шуми, дай верить). Они подчеркивают бег времени, его стремительность и в то же время «зыбкую мгновенность» всего происходящего. И если воды Иматры «летят, все те же, сквозь года», становясь олицетворением мирового потока жизни, ее «седого водоворота», то включение лирического героя в него и его страстный призыв: «Дай верить, что я тоже прежний» оправданно вызывают сомнения в такой возможности. Да и сам поэт это прекрасно понимает.

«Хвала стоустая Земле» звучит в стихотворении «Над Иматрой», наполненном природными звуками; здесь и «размер ямбического триммера», и гул и глухое гуденье Иматры, и гимн, слагаемый соснами и подхваченный пенными валами, и отклики пещер, вливающиеся в «давно начатый разговор», и «песни первобытные» долменов, и «клир еле слышных голосов». Как чутко поэт улавливает эти звуки! Как созвучно это стихотворение призыву Брюсова во вступлении к «Семи цветам радуги»: «Останемся и пребудем верными любовниками Земли, ее красоты, ее неисчерпаемой жизненности, всего, что нам может дать земная жизнь – в любви, в познании, в мечте» [т.II:417].

Вечность природы противостоит бренности всего живого, даже боги не властны над временем. В стихотворении «У круглого камня» Брюсов удивительно зримо рисует картину далекого прошлого, времена финских божеств, которые теперь – «лишь тени в белой мгле», и только огромные круглые камни, эти «мячи-граниты» напоминают о них и их «божеском футболе»:

<…> Бывало, в грозные хавтаймы,
Неся гранитные шары,
Сюда, на тихий берег Саймы,
Вы все сходились для игры.

Где ныне косо частоколом
Вдали обведены поля,
Под вашим божеским футболом
Дрожала древняя земля <…>

[т.II:109]

В стихотворении «Сайма» поэт переносит читателя в сегодняшний день: жизнь продолжается, и «Снова прибоями сизая Сайма / Старые камни прибрежные нежит», на ее берегах выросли дачи, «Вырос над волнами маленький остров, <…> // Сайма ласкает, почти успокоена, / Нас, и гранит, и садовые флоксы, <…>» [т.II:110].

Стихотворение «Сайма», заканчивающее раздел цикла «В стране тишины», подводит итог размышлениям поэта о том, что есть человеческая жизнь, в чем ее смысл, как человек связан с внешним миром, который его окружает и частью которого он является. Недаром эпиграфом к разделу «Неведомый прохожий», продолжающему цикл, Брюсов берет строки из своего стихотворения «Лев святого Марка»: «Я – неведомый прохожий / В суете других бродяг <…>».

Общение с природой помогает поэту философски осмыслить происшедшее, оставить мысли о самоубийстве, которые посещали его в эти трагические дни, понять, что жизнь продолжается: «Я буду славить Жизнь, и, может быть, тем убедительнее будет мой призыв, что, начав его в часы радости и счастья, я его завершил в дни большой скорби и томления» (1914). Не случайно, по возвращении в Москву, Брюсов на вечере общества «Свободной эстетики» прочел стихи, обращенные к покойной Н.Львовой:

<…> Умершим – мир! Их память свято
В глубинах сердца сохраним.
Но дали манят, как когда-то,
В свой лиловато-нежный дым.

<…> Умершим мир! Но да не встанет
Пред нами горестная тень!
Что было, да не отуманит
Теперь воспламененный день!

[т.II:139]

И.Поступальский не без основания сравнивает основную тональность этого стихотворения Брюсова с одной из центральных мыслей баллады Ф.Шиллера «Торжество победителей»: «Даже серьезная личная драма, послужившая

причиной нескольких горьких признаний, не могла изменить этот тон Брюсова, и глубоко параллельным шиллерову: “спящий в гробе мирно спи, жизнью пользуйся живущий” представляется брюсовское стихотворение “Ушедшим мир”» [Поступальский 1933:67-68].

Перед Брюсовым открывались новые дали, пройдя «очищение» испытаниями, болью, он был готов начать новую жизнь!

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
2. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894 – 1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990.
3. Валерий Брюсов – Нина Петровская: Переписка: 1904 – 1913. Вступ. статьи, подгот. текста и комментарии Н.А.Богомолова, А.В.Лаврова. М., 2004.
4. Гиппиус З.Н. Стихотворения; Живые лица. М., 1991.
5. Лавров А.В. Валерий Брюсов и Нина Петровская // Б Валерий Брюсов – Нина Петровская: Переписка: 1904 – 1913. Вступ. статьи, подгот. текста и комментарии Н.А.Богомолова, А.В.Лаврова. М., 2004.
6. Максимов Д. Брюсов: Поэзия и позиция. Л., 1969.
7. НИОР РГБ. Ф.386. Ед. хр.129. К.2, л.14
8. Поступальский И. Поэзия Валерия Брюсова // Валерий Брюсов. Избранные стихи. М., 1933.
9. Эренбург И.Г. Собр. соч.: В IX т. М., 1966.

NATALIA PROTASOVA – “SEVEN COLORS OF THE RAINBOW” AS A REFLECTION OF THE POET’S PERSONAL DRAMA (THE SECTION “IN THE COUNTRY OF SILENCE”)

The article analyses the section “In the country of silence”, which opens the literary cycle “The Green” of Brusov’s book “Seven Colors of the Rainbow”. The conducted analysis allowed to reveal a thematic commonality among the verses of the section that reflect one of the most tragic episodes of the poet’s life.

СТРАШКОВА О.К.
Северо-Кавказский федеральный университет

ЖАНРОВЫЙ ТРАДИЦИОНАЛИЗМ И ПОИСКИ НОВЫХ ФОРМ В ДРАМАТУРГИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Ключевые слова: *драматургические эксперименты, традиционные формы, «новая драма», рукопись.*
Keywords: *dramaturgic experiments, traditional forms, «new drama», manuscript.*

Брюсов – один из активнейших участников театрально-драматургической дискуссии первого десятилетия XX века, концепции которого во многом определили ее общее направление [Страшкова 2000], выступал и в роли драматурга. Правда, его драматургические опыты не стали репертуарными или сколько-нибудь известными на русской сцене, в театральных кругах, но они отражали творческие амбиции знаменитого поэта-вождя символизма, его стремление сказать свое слово в драматургии. Исследование 47 драматургических замыслов, из которых – 18 завершенных, дает основание утверждать, что Брюсов осваивал поэтику всех жанров: трагедии, комедии, собственно драмы, либретто оперы; он часто давал своим пьесам переходное жанровое определение «сцены», искал формы отражения нового эстетического мышления в «новой драме», был одним из первых в России создателей киносценариев. В Предисловии к задуманной книге театрально-критических статей «Перед сценой. Заметки и соображения зрителя» мэтр символизма признавался: «Подобно моим современникам, живущим сходной жизнью со мной, я люблю театр как благороднейшую форму искусства <…>» [НИОР РГБ. Ф.386].

Брюсовым было издано всего пять пьес: сцены будущих времен «Земля» (1905), вызвавшие надежду на рождение нового драматурга, психодрама «Путник» (1911), не оправдавшая ожиданий, трагедия «Протесилай умерший» (1913), прошедшая почти незамеченной. В 1916 году в «Армянском вестнике»

Брюсов опубликовал историческую сцену «Моление царя», в 1920 году читателям был представлен драматический этюд «Пифагорейцы». При этом в архивах оставалось еще около 40 замыслов и свершений, планов и отдельных эпизодов незавершенных пьес. Необходимо отметить, что Брюсов довольно серьезно относился к своим драматургическим опытам. Анализируя в 1897 году исполнение в Обществе Искусства и литературы драмы Ибсена «Потонувший Колокол», он замечал в дневнике: «Впрочем, я желал бы, чтобы мои “Пять драм” исполнялись именно так» [Брюсов 1927:35]. Мы полагаем, что пьесы, написанные в начале 90-х годов – «Дачные страсти», «Проза», «Декаденты», «Каракалла», «Красная шапочка» – юный драматург и планировал объединить в сборнике «Пять драм». Показательно, что в 1914 году среди первых (вслед за I, II, III и XIII) вышел XV том задуманного, но неосуществленного Брюсовым собрания сочинений в 25 томах; том, в котором опубликованы драматургические опыты: сцены будущих времен «Земля», психодрама «Путник», трагедия с хорами «Протесилай умерший» и переводы комедии Мольера «Амфитрион» и драмы М.Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» [Брюсов 1914:112-114]. Не лишенное самомнения посвящение к ненаписанной в 1894 году трагедии «Гамлет»: «Посвящаю, конечно, Шекспиру, как брат брату» [НИОР РГБ. Ф.386], также свидетельствует о далеко идущих творческих намерениях Брюсова. Его драматургические опыты являются частью обширной театрально-драматургической программы – «культурнейшего поэта» Серебряного века, обозначившего проблемы и вехи театральной дискуссии, театрального критика, драматурга, переводчика (пьесы Мориса Метерлинка – «Смерть Тентанжиля», «Пеллеас и Мелизанда», трагедии Габриэле Д’Аннунцио «Франческа да Римини», трагедии Эмиля Верхарна «Елена Спартанская», драмы Оскара Уайльда «Герцогиня Падуанская» (в соавторстве с Вяч.Ивановым), комедии Мольера «Амфитрион», трагедии Гете «Фауст», Жана Расина «Федра»), реставрирующего традиционные формы, ищущего пути развития «новой драмы» [Страшкова 2006:506-524].

Задолго до теоретического осознания принципов трагедии в русской театральной мысли начала XX века Брюсов обратился к реставрации ее формы. Еще в 1892 году он записывал в дневнике: «Обдумываю трагедию “Сомнение”» [Брюсов 1927:5]. Правда, кроме этого заявления, никаких следов работы над «Сомнением» нами в рукописях не обнаружено, поэтому невозможно восстановить ни ее формы, ни ее содержания. Но уже только названия и замыслы трагедий, исследованных нами в Отделе рукописей Российской государственной библиотеки [фонд 386] – «Помпей Великий», «Цезарь», как и план трагедии «Гибель Атлантиды», единственный лист трагедии «Цезарь», незавершенный диалог «сцены из трагедии» «Эдип и Лихас» – указывают на мифологические или легендарные сюжетные истоки, предполагающие воскрешение формы античной трагедии.

В тетради 1896 года имеется небольшой отрывок без названия пьесы из античных времен с конкретно обозначенными действующими лицами: Приам, Гекуба, Парис, Елена, Полифем, Ахилл, – указывающими на древнегреческий миф. В черновике письма к З… начинающий драматург в октябре того же года заявлял: «Я пишу “шекспировскую” трагедию Марк Ант[оний]. Написал пять сцен <...>» [НИОР РГБ. Ф.386], однако поэтика этих сцен более соотносится с признаками античной трагедии, нежели с «шекспировской». То же можно предположить и в отношении замысла трагедии «Гибель Атлантиды», который в дневниковой записи от 15 марта 1897 года назван «Моя символическая драма» [Брюсов 1927:35]. План трех действий трагедии с эпилогом «Дидона на костре», список действующих лиц и первая сцена, написанная пятистопным ямбом, оканчивающаяся хором, наброски в записной тетради 1897 года, сцены в зале во дворце Карфагена, разговор Илионея и Ахата с другом Энеем, отдельные реплики Энея и Дидоны являются, на наш взгляд, творческим исследованием специфики жанра античной трагедии.

Известный мифологический сюжет, заимствованный из IV книги «Энеиды» Вергилия, которую Брюсов переводил в начале 90-х годов [Брюсова 1933], он рассматривает как «законченную

трагедию со всеми ей необходимыми частями: вступлением, развитием действия, перипетией <…>» [НИОР РГБ. Ф.386]. Учитывая наличие в списке действующих лиц персонажей, отсутствующих в «Энеиде», можно предположить, что Брюсов мог внести в свою трагедию иные акценты, но воспроизводя форму античной трагедии. Полуфантастическая сцена из задуманной трагедии без названия «Склон горы, Ночь», вчерне набросанной на трех страницах записной тетради; замысел трагедии «Мудрец», представленной в трех единицах хранения, но ограниченный только планом и перечнем действующих лиц; замыслы трагедий «Властелин судьбы», «Учитель» не дают оснований для уточнения жанровой формы трагедии (античная, шекспировская, философско-историческая…), но свидетельствуют о настойчивом стремлении Брюсова освоить традиционную художественную систему.

Единственным совершенно законченным опытом Брюсова в реставрации жанра античной трагедии является пьеса «Протесилай умерший», воссоздающая известный античный миф [Страшкова 1983]. В сопроводительной заметке ко II варианту «От автора» Брюсов определяет свою художественную задачу – воссоздать греческий образец в той обработке мифа, «какую он мог получить под пером <…> у драматурга позднейшей эпохи Римской империи» [НИОР РГБ. Ф.386]. Форму своей трагедии Брюсов оговаривает в «Предисловии» к окончательному варианту, подчеркивая стремление выдерживать соответствие древнегреческим образцам: хор сочувствует героям; скудные, однословные ремарки рассчитаны только на пунктирное изображение действия, так как древнегреческий актер владел определенной суммой условных приемов игры, не нуждающихся в толковании автором; распределение ролей протагонистов, девтерагонистов и тритагонистов; размер античного диметра. Все эти признаки отмечаются в рационалистически организованной структуре брюсовской «античной трагедии». Однако автор, несомненно, осознавал отличие своего произведения от классического образца. Об этом свидетельствует уже первое жанровое определение трагедии «Лаодамия и Протесилай»: «*лирическая* трагедия с хорами». На следующем листе рукописи

трагедия обретает название «Протесилай умерший», но все еще остается «лирической». В пятой редакции убирается это определение и устанавливается известное – *трагедия в пяти сценах с хорами* [НИОР РГБ. Ф.386]. Отвергнутое понятие «лирическая» как раз подчеркивало психологическую мотивированность поступков персонажей, напряженность действия и настроений героев, сближающих брюсовский драматургический опыт с традициями уже не античной, а шекспировской трагедии, что, несомненно, отвечало принципам художественного мышления модернистов конца XIX – начала XX века.

Собственно «шекспировская трагедия» представлена в творческом наследии драматурга только замыслом 1894 года нового «Гамлета». Список действующих лиц и начальные реплики действия не позволяют судить хоть сколько-нибудь определенно о брюсовской реминисценции шекспировского текста. Однако небольшая заметка, или набросок статьи «Старый крот Гамлета» в записной тетради 1897 года [НИОР РГБ. Ф.386], написанной задолго до споров о «Гамлете» в МХТ, являющаяся почти построчным анализом психологического состояния принца после разговора с Призраком отца, допускает гипотезу об актуализации внутренних переживаний в «шекспировской трагедии» Брюсова, обозначающего новые штрихи в традиционной форме.

Изначальный интерес Брюсова к мифу, к устойчивым сюжетам объясняется не только личными многогранными исследованиями, но и общей направленностью символизма к вечным, вневременным проблемам сущего: Жизнь, Смерть, Любовь. Миф позволял художникам символистского лагеря на «вечностных» сюжетах реализовывать идеи иного, мыслимого ими «запредельного» бытия. Вячеслав Иванов, формулируя принципы символизма, писал в 1904 году: «Современное мифотворчество – это поворот современной души к иному мировосприятию, реалистическому и психологическому в одно и то же время», по его понятию,«миф отражал первое, еще темное и глухонемое, осознание сверхличной и сверхчувственной связи сущего» [Иванов 1904:5]. Не случайно русская сцена рубежа

веков настойчиво обращалась к трагическому репертуару прошлого («Ифигения», «Антигона», «Гамлет»), пытаясь воссоздать настоящее.

Жанр комедии в драматургическом наследии Брюсова представлен довольно скромно, причем не в ее каноническом содержании, а в традициях пародии. В 1891 – 1893 годах начинающий поэт-символист и начинающий драматург пишет четыре вполне завершенные пьесы: драматическую шутку «Дачные страсти», одноактную пьеску «Проза», драму в 3-х действиях «Декаденты» – вариант заглавия «Конец столетия» (пьесы «Проза» и «Декаденты» были представлены на суд московских зрителей «Немецкого клуба» в 1893 году, причем их автор был исполнителем главных ролей). Два явления комедии в пяти действиях «Любовь» позволяют сделать предварительное предположение о том, что это бытовая драма, но вместе с названными пьесами она представляет уникальный материал для исследования самых первичных, во многом ироничных (что и позволяет говорить о комедийной дистрибуции пьес) представлений Брюсова о декадентстве, не отраженных с такой полнотой ни в каком другом роде его ранней литературной деятельности [Страшкова 1989:62-76].

Брюсов не случайно настойчиво уточнял жанровое определение своих произведений. Драматическая шутка «Дачные страсти», к примеру, на титульном листе цензурного экземпляра была определена первоначально как *комедия в одном действии* [НИОР РГБ. Ф.386]. В черновом автографе она называлась *драматической шуткой*, в процессе работы переименована в *комедию*; в цензурном экземпляре, вновь возвратившись к первоначальной формуле, автор зачеркивает слово «комедия» и называет «Дачные страсти» *шуткой в одном действии*. Это определение более отвечает пародийно-иронической направленности изображения характеров и ситуаций произведения. Локальный сюжет небольшой по объему сценки сконцентрирован на воссоздании одного комического обстоятельства – лжестрадания (один из видных теоретиков театра начала века Д.В.Аверкиев считал лжестрадание «главным и непременным обстоятельством комического действия»

[Аверкиев 1907:306]), которое и составляет комедийную ситуацию. В начале творческого пути, присматриваясь к себе как к «вождю» символизма и к своим немногочисленным собратьям, Брюсов, в четырех первых драматургических опытах, исследуя характер нового поэта и новой поэзии, довольно ироничен.

Сатирическая драма в одном действии «Красная шапочка» [НИОР РГБ. Ф.386] также общей пародийной направленностью связана с первыми пьесами Брюсова о декадентах. В них в ироническом свете предстали «новые поэты» и поэзия, здесь – новый образец драмы. Казалось бы, пьеса построена на драматическом и даже трагическом конфликте. Разрушаются иллюзии о верной и чистой любви супругов. Однако Брюсов дает пьесе жанровое определение *сатирическая* драма. Против какого «главного существенного зла» (Добролюбов) борется в ней автор? А существенного-то зла, как такового, нет. Драматург намеренно нагнетает ощущение какого-то страха, (вероятно, задуманного как мистический), который, в конце концов, разрешается мелодраматической сценой. И таким образом, уже в самой жанровой установке, предполагается пародийный смысл, так как ни форма, ни уровень конфликта, ни характеры не отвечают признакам сатирической драмы. В отличие от автопародий о декадентах, эта пьеса, мы полагаем, представляет пародию на подражательные «метерлинковские» драмы [Страшкова 1986:107-119]. «Красная шапочка», написанная задолго до драматических пародий «Кривого зеркала», по существу, воссоздавала форму пародии.

Шутка в одном действии «Выходцы из Аида» представляет сатирическую миниатюру типа «исторических пародий». Написанная в 1910-е годы, она также перекликается с драматургическими и сценическими экспериментами театра сатиры и пародии «Кривое зеркало». В основе сюжета – анекдотический эпизод. Выдержанный в фарсовых, буффонадных тонах, он переносит действие во II век до Р.Х. в захолустье одного из эллинских царств в Малой Азии. Актеры бродячей труппы, решившие умереть от неизбывной нищеты, все же хотят продлить любовь в царстве Аида. С фарсовой легкостью они прощаются, а затем и встречаются в лодке «Харона», весело

пережив «узнавание» (оказывается, они не умерли), обворовав «перевозчика». Несоответствие мнимого и действительного в брюсовском фарсе создает яркую комическую ситуацию, демонстрируя, казалось бы, неожиданное для мэтра художественное видение.

Исключительность явления автопародии, прослеживаемой в комедии «Любовь», в драматическом этюде «Проза», в шутке «Дачные страсти», в драме «Декаденты», пародирование ситуации и формы в сатирической драме «Красная шапочка», фарсовое пародирование ситуации в «Выходцах из Аида» можно рассматривать в общей системе драматургических пародий конца XIX – начала XX века, развивающих традиции классических образцов.

Опыты «собственно драмы» в творческой лаборатории Брюсова трудно соотнести с традициями русской социально-бытовой драмы школы Островского, кроме, пожалуй, неосуществленных замыслов пьес «Сорок тысяч» (вариант заглавия −«Двадцать тысяч»), «Пошлость», отрывков из драмы «Духовидец» (вариант названия «Мстинская и Дарьина») [НИОР РГБ. Ф.386]. В его драматургическом наследии есть замыслы и свершения в духе социально-политической фантастики, лирико-романтической драмы, научно-фантастической драмы, так называемой «метерлинковской драмы». Последняя жанровая форма отражает направление художественно-эстетических новаций эпохи.

Завершенную маленькую драму для марионеток «Урсула и Томинета» (1895) [Брюсов 2002:163-166] можно воспринимать как перевод произведения Мориса Метерлинка, но поскольку нами пока не выявлена в изданиях бельгийского драматурга такая пьеса, мы рассматриваем ее как стилизацию актуальной для своего времени формы. Уже само жанровое определение – *маленькая драма для марионеток* (а именно марионеточный характер метерлинковских пьес отмечал Брюсов в позднейших исследованиях о драматурге) так же, как и мистическое содержание миниатюры указывают на прямое созвучие с «новой драмой» бельгийца. В брюсовском опыте конфликт также организован на внешней «бездейственности» и ощущении

невидимого, закулисного, ирреального «действия» – приближающейся смерти. Не событие, а ожидание события определяет специфику «новой драмы». Брюсов создавал «метерлинковскую драму», анализ которой давал в статье 1904 года «Метерлинк на сцене Художественного театра», осваивая при этом не только смыслы образов-аллегорий, но и ритмику, своеобразную музыкальную структуру фразы, тяготение к повторам и сложным периодам Метерлинка. Однако брюсовская «новая драма» финалом своим, «просветленным» падением «в бездну» Тетушки, умирающей с надеждой на встречу с любимым, разрушает мистические страхи, настроение безысходности метерлинковской драмы. В своей маленькой драме для марионеток Брюсов расставляет определенно символистские акценты: Любовь и Смерть – едины (идея Афродиты-Мойры).

Попыткой создания «новой драмы» являются замыслы пьес «Те, кого нет», «Звездный крест», предположительно, миракль «Верный любовник» с их таинственными фантастическими образами, миниатюрная психодрама «Путник», где Брюсов стремился воплотить идею Рока на уровне символистской эстетики, ища в нереалистической «новой драме» импонирующие ему художественные возможности. И что очень важно: приветствуя творческое экспериментирование, выявление новых способов отражения действительности как средствами чисто сценическими, так и драматургическими, Брюсов считал декадентские изыски излишними [т.VI:113].

Под воздействием революционной ситуации Брюсов задумывает в 1907 году драму в пяти актах «Непримиримые», в которой конфликт должны организовывать две антагонистические группы: «Непримиримые» (Вождь, Старик, Пришедший) и «Товарищи» (Истран, его сотоварищи, Мария, ее подруги). В послереволюционные годы он осмысливает новую политическую ситуацию в драме «Диктатор», этюде «Пифагорейцы», драме «Мир семи поколений». Но даже в планы политических драм и пьес на исторические темы, таких как «Петр Великий», драматург-символист вводит ирреальные образы. Так, на трех листах рукописи последней пьесы написаны монолог царевича, отдельные реплики из толпы в сцене самосожжения и

монолог Видения. Заявлены, кроме исторических лиц – Петра Великого, Царевича Алексея, – еще Дух Огня, Дух Жизни, Видение Ангела, что позволяет говорить о мистических интенциях мировидения символиста Брюсова.

Драматургической реакцией на современные Брюсову научные гипотезы являются завершенные пьесы «Земля», «Пироэнт», «Мир семи поколений». В драме из современной жизни «Пироэнт» (1915 – 1916 года), в первоначальных редакциях «Арго» [Страшкова 1978] «современная жизнь» представлена в сложном жанровом переплетении. Обращаясь, по существу, к жанру бытовой драмы, Брюсов вводит в нее научно-фантастические проблемы и осложняет извечную ситуацию – старый муж, обманутый молодыми любовниками, – «научными» предвидениями космических полетов, решением ницшеанско-раскольниковской идеи вседозволенности незаурядной личности, проблемой несоответствия идеи способу ее достижения, оккультными сценами. Конфликт «Пироэнта» развивается в традициях авантюрных жанров, а образ Видения (в разных вариантах имеющий разные имена) дополняет пьесу романтическими коннотациями [Страшкова 2002:167-209].

Опубликованные сцены будущих времен «Земля» (первоначальное название «Огонь») отражают проблемы, развиваемые Брюсовым в «научной поэзии»; пьеса не только впитала в себя идейные и художественно-эстетические принципы, отстаиваемые Брюсовым в канун первой русской революции, но и чутко отозвалась на социальное движение времени. [Страшкова 1989]. Не случайно в планах-проспектах первоначальных замыслов [НИОР РГБ. Ф.386] во всех почти сценах фигурировали заговорщики, да и в окончательном варианте тема политической борьбы не потеряла значимости. При этом финал во всех вариантах был, в соответствии с футурологическими предвидениями автора, а также являясь общественно-философской реакцией на развитие цивилизации, однозначным – гибель Земли. По вечностной, космической проблематике, по наличию катарсиса, по тяготению к образу-схеме сцены будущих времен пунктирно обозначали принципы жанра современной трагедии. Однако отсутствие трагического

характера, без которого Брюсов не мыслил истинной трагедии, фрагментарность отдельных эпизодов, объяснение гибели Земли не роковой предопределенностью свыше, а диалектикой развития цивилизации, – определяют иную жанровую классификацию пьесы, позволяют относить ее, на наш взгляд, к жанру собственно драмы.

Особый пласт в драматургии Брюсова представляют одноактные пьесы, драматические миниатюры, этюды, сцены – «Путник», «Выходцы из Аида», «Каракалла», «Моление царя», «Пифагорейцы», в которых автор стремится не столько к созданию определенного жанра, сколько к воссозданию эпохи или психологического состояния, демонстрируя особенности свого художественного мышления. Так, дорисовывая предполагаемые диалоги, ситуации, эпизоды жизни римского полководца Марка Аврелия Антония, по прозванью Каракалла, драматург не нарушает исторической обусловленности взаимоотношений между завоевателями и порабощенными, общечеловеческих норм поведения ненавидящих и любящих. Восстанавливая «обломки статуи», Брюсов не нарушает социально-исторического колорита эпохи и принципа психологической мотивированности поступков Цезаря, создав, по существу, психологическую драму.

В своей статье «Miscellanea» Брюсов заявлял: «Значение писателя определяется количеством его произведений, оставшихся в рукописи. Посредственности умеют все закончить, успевают все напечатать. Гений жаждет сделать слишком многое, и многое написанное признает недостойным себя» [т.VI:389]. Уже сам перечень брюсовских драматургических произведений свидетельствует о его стремлении внести свой вклад в русское театрально-драматургическое искусство. Драматургический род представлен в его творческом наследии всеми жанрами и жанровыми формами. Брюсов-драматург будто задался целью выявить возможности каждой жанровой формы, практически и теоретически освоить специфику рода в рамках создающейся на рубеже веков новой культуры.

Брюсов, как и многие художники слова и сцены этого времени, стремился осознать специфику драматургического рода,

соотнести традиционную форму и новое содержание, каноническую объективированность и лирический интуитивизм, индивидуализм, характерный для эстетики Серебряного века. Необходимо отметить, что в отличие от Ф.Сологуба, Л.Андреева или А.Блока, он не разделял идеи ломки традиционной драматургической формы, реализуемой его собратьями по перу, не приветствовал проникновения лирического элемента – категории иного литературного рода – в ткань драматического произведения. Ни одна из его пьес не хранит этого признака времени, не обнажает авторской позиции, не заостряет внимания на лирическом субъекте. Хотя весь композиционно-образный строй их не противоречит общей тенденции к психологизации, отличающей «новую драму». В театрально-теоретических и театрально-критических статьях Брюсов не заявлял открыто своего отношения к «появлению автора на сцене». Но сама система создания и анализа драматических произведений и, в частности, замечание в одной из рукописных заметок позволяет утверждать, что он защищал традиционный «объективизм» драмы. В статье, хранящейся в фондах ЦГАЛИ, «Две книги» (о драме Дмитрия Мережковского «Павел I» и о сборнике стихотворений Федора Сологуба «Пламенный круг»), написанной, по всей вероятности, в год выхода этих произведений (1908), Брюсов замечал: «Драма самой своей формой заставляет Д.Мережковского скрыться за образами своих героев, *принудила* (*подчеркнуто Брюсовым. – О.С.*) его быть только художником. Развитой художественный вкус также не мог позволить Мережковскому влагать свои собственные речи в уста героев; для того, чтобы говорить от своего лица, не было места, – и вот ему пришлось говорить событиями, действиями, характерами». Рассматривая пьесу «Павел I» как «может быть лучшее, что создал Д.Мережковский...», Брюсов в качестве важного художественного достоинства отметил «непричастность» автора к действию, сохранению канонизированной драматической формы. Это объясняется глубоко обоснованной теоретической убежденностью автора в принципиальной разграниченности, специфичности каждого из трех литературных родов. Из этой небольшой характеристики можно вычленить те

требования, которые предъявлялись Брюсовым к драматургическому произведению: 1) создание живого характера, а не условного типа; 2) отражение жизни героя в динамике действия; 3) а отсюда, отрицание характера-схемы, морализирующей заданности образа и всей идейной направленности драмы. Эти принципы отвечают признакам традиционной реалистической, а не ищущей себя символической драмы.

Замечания о драме Мережковского «Павел I» представляют, по существу, разработку представлений Брюсова о форме, которые он высказывал во множестве театрально-критических статей, и в том числе в рукописных «Заметках о трагедии», рецептирующих «Поэтику» Аристотеля. Рукопись статьи «Две книги…», демонстрирует отношение Брюсова к *исторической* драме: «“Павел I” точнее всего может быть назван *хроникой* в том смысле, как применяет это слово к своим созданиям Шекспир. Вымысла в драме Мережковского нет: есть домыслы, художественные угадки, но все на строгом основании исторических данных. Мережковский хочет изобразить не некоторое лицо, которому он произвольно дал историческое имя Павла I, но именно Павла I». «Ход действия, а частью даже отдельные слова действующих лиц были в драме уже предрешены заранее. Такую задачу можно сравнить с работой скульптора, который в обломках статуи, в уцелевшей <...> кисти руки, части черепа, − постарался бы доделать все остальное тело. <…> Драма должна представлять замкнутый мир, а не предполагать что-то вне себя, известное читателю» [ЦГАЛИ]. При этом как здесь уже отмечалось, трагедии свои Брюсов строил на известных сюжетах.

Анализ драматургического наследия Брюсова показал, что при всем стремлении к новым формам современного ему театра и драмы, он отстаивал аристотелевский принцип: драма – это действо, действие. Неаристотелевские «разговорные» формы им только апробировались («Путник») как возможные, но не утверждались. Брюсов создавал «театр для поэтов», подобно пушкинским «маленьким трагедиям», но только как экспериментатор формы. Смещение же принципов сценического

искусства и литературного были ему чужды. В своих веховых театрально-теоретических работах («Ненужная правда…», «Театр будущего», «Реализм и условность на сцене») он доказывал относительную самостоятельность этих видов искусства: «театр – искусство сцены и драмы». В брюсовских пьесах почти отсутствуют ремарки, они предельно лаконичны, так как, по убеждению Брюсова-теоретика, актер без давления автора, средствами своего мастерства мог воспроизводить необходимые движения и интонацию. Эпический, описательный момент, свойственный «лезедраме», сведен в пьесах Брюсова до минимума (в отличие от таких пьес современников, как, положим, «Дар мудрых пчел» Ф.Сологуба, «Пришедший» Андрея Белого или драматургических опытов Леонида Андреева).

Брюсовскому драматическому творчеству была не чужда мистическая направленность современного символистского театра, или бездейственность «статуарной драмы» (А.Пикова) Мориса Метерлинка, форму которой он опробовал в пародии «Красная шапочка» и миниатюре «Урсула и Томинета». Однако его ирреальные образы в задуманных драмах «Звездный Крест», «Те, кого нет», «Видения» в набросках трагедии «Петр Великий», в миракле «Верный любовник» или в драме, где «действие происходит после погибели современной культуры», «Дух последней колдуньи», в сценах из будущих времен «Земля» – скорее дань романтизированной фантастике, нежели символистскому мистицизму. Строя конфликт на извечных проблемах Жизни, Смерти, Любви, Рока, к которым апеллировали символисты, Брюсов избежал декадентских крайностей в их разрешении.

Утверждая традиционную для театрального действа условность, Брюсов не отождествлял понятия «условность» и «символизм». Даже в периоды провозглашения поэтического символизма он своими драматургическими опытами доказывал, как Андрей Белый теоретически, невозможность сценического воплощения мистической полифоничности символистской драмы. При этом противопоставляя условность сюжета и персонажей своих пьес приземленности натуралистического

бытописательства «наскучившего реализма», он стремился к поэтической обобщенности, к изображению сложного внутреннего мира человека, однако не педалируя, как Леонид Андреев, психологическую экспрессивность героев, не мистифицируя, как Александр Блок, «песню» Судьбы. В передаче настроения, психологической организации персонажа Брюсов в своих пьесах сохраняет умеренность. Поступками его героев движет не столько чувство, сколько разум. И если интеллектуальное начало не определяет действий Лаодамии, то хотя бы объясняет его (хор в «Протесилае умершем»). Брюсовскому драматургическому методу чужда обнаженная лирическая заостренность, психологизм, доведенный до наглядности, абсолютизируемые «новодраматургами».

В период распада канонизированных форм действия и построения конфликтов (Б.Шоу – «Вступление в брак», М.Метерлинк – «Слепые», Л.Андреев – «Царь Голод», А.Блок – «Незнакомка») Брюсов реконструировал традиционные жанры, привнося в них элементы собственного художественного видения и социально-эстетических тенденций времени, а также создавал – пародируя или апробируя – новые формы. Но во всех жанрово-видовых моделях, представленных в драматургическом наследии Брюсова, определенно проявлялись признаки «новой драмы», отличающейся характером конфликта, переносившегося из мира поступков во внутренний мир человеческой личности. Диалектика мышления, диалектика чувства становились тем действием, которое призвана отражать «новая драма» (отсюда и различные формы проявления одной тенденции: интеллектуальная углубленность пьесы «панпсихе» Андреева или пьесы настроения Метерлинка и Чехова, эпический элемент в пьесах Ибсена, Сологуба, Горького). Брюсов не культивировал ни одну из «новых» форм, настоятельно утверждая своим драматургическим творчеством, как и теоретическими работами, основополагающий признак драматургии – внешнее действие.

Таким образом, Брюсов-драматург и теоретик драмы в эпоху «невероятной разноголосицы» театральных споров сознательно и теоретически осмысленно выявлял те стихийно наметившиеся тенденции, которые составляли сущность «новой

драмы», а его творчество является опытом систематизации ее форм; и, наконец, он стремился вписать эти формы в непрерывающуюся историю мировой драмы от Аристотеля до наших дней, хотя его драматургическое наследие и нельзя считать репертуарным или определяющим в формировании и развитии русской драматургии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверкиев Д.В. О драме. Критическое рассуждение. Издание 2. СПб., 1907.
2. Брюсов В.Я. Дневники: 1891 – 1910. М., 1927.
3. Брюсов В.Я. Полное собр. сочинений и переводов. Том XV. Театр. С.-Петербург: Сирин, 1914.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
5. Брюсова И. К истории перевода В.Я. Брюсова // Вергилий. Энеида. М.: Academia, 1933.
6. Иванов Вяч. Новые маски // Весы. 1904. №7.
7. НИОР РГБ. Ф.386.
8. Страшкова О.К. Валерий Брюсов – драматург – экспериментатор. Приложение: В.Брюсов. Три драматургических опыта. Ставрополь, 2002.
9. Страшкова О.К. «Метерлинковские пьесы» Брюсова // Валерий Брюсов. Исследования и материалы. Сборник науч. трудов. Ставрополь, 1986.
10. Страшкова О.К. Неопубликованная драма В. Брюсова «Пироэнт» // Проблемы реализма. Сборник статей. Выпуск V. Вологда, 1978.
11. Страшкова О.К. Новая драма как артефакт Серебряного века. Ставрополь, 2006.
12. Страшкова О.К. Социально-исторические реминисценции в драматургических опытах В. Брюсова // Валерий Брюсов: проблемы творчества. Сборник научных трудов /под ред. Сташковой О.К. Ставрополь,1989.
13. Страшкова О.К. Споры о театре и драме в эстетическом контексте конца XIX – начала XX веков. Эскизы. М., 2000.

14. Страшкова О.К. Три интерпретации мифа // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983.

OLGA STRASHKOVA – GENRE TRADITIONALISM AND SEARCH FOR NEW FORMS IN VALERY BRUSOV'S DRAMA

In V.Brusov's works drama is presented by all genres and various genre forms: antique tragedy, Shakespeare's tragedy, a comedy based on parody of a situation and a form, farce, "actual" drama in various historical mystifications, scientific, fantastic and mystic reminiscences, and in the alleged traditions of social dramas of everyday life, innovative forms of "Maeterlinck's drama" and "new drama", as well as by dramaturgical miniatures: a sketch, a scene, an event, a miracle, farce.

ФЕДОТОВ О.И.
Московский институт открытого образования

СЕМИСТИШИЯ В СТРОФИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ БРЮСОВА

Ключевые слова: *семистишия, строфический репертуар Брюсова, ритмика и рифмовка, полусонет.*
Keywords: *sevenths verses, Bryusov strophic repertoire, rhythmic and rhyming, semi-sonnet.*

Семистишия – не самый популярный вид строфики. Такова вообще участь асимметричных строф с нечетным количеством строк, за исключением, может быть, цепных терцин, благодаря мощной традиции, заложенной «Божественной Комедией» Данте, и, в меньшей степени, пятистиший, благодаря их родственной близости с безраздельно доминирующими в строфике катренами. Тем не менее, весьма разнообразные семистишия (септеты в средневековой лирике трубадуров, труверов и миннезингеров, семистишие Чосера, коринфская строфа Гете, строфа Британского гимна и других гимнов стран антинаполеоновской коалиции, в том числе и Российского «Боже, царя храни…», Бородинское семистишие Лермонтова, а также возникшие в начале XX века полусонеты) привлекали и привлекают к себе стихотворцев и, вслед за ними, исследователей.

Не обошел своим вниманием раритетные строфы о семи стихах и инициатор поистине революционных преобразований модернистской стихопоэтики Валерий Брюсов. Для того, чтобы понять, какими эмфатическими свойствами и жанровыми пристрастиями они у него обладают, не тяготеют ли к циклизации, рассмотрим несколько наиболее характерных образцов в его исполнении, выстроив их в хронологическом порядке:

1) 12 февраля 1896 года им было написано стихотворение «Тайны мрака побелели…»; впоследствии оно вошло в состав цикла «В пути». В ритмическом отношении оно представляет

собой абсолютный хорей, фактическая четырехстопность которого в условиях акаталектики не манифестируется, а затушевывается, скрадывается. Весь акаталектический текст произносится, что называется, на одном дыхании. При этом рифмовка его довольно необычна: альтернанс трех пар смежно срифмованных стихов нарушает одиночный стих, коррелирующий с первой парой; понятное дело, все рифмы женские (AABBACC):

Тайны мрака побелели;
Неземные акварели
Прояснились на востоке;
Но, таинственно-далеки,
Звезды ночи не хотели,
Уступив лучу денницы,
Опускать свои ресницы.

И в моей душе усталой
Брезжит день лазурно-алый,
Веет влагой возрожденья, –
Но туманные сомненья
Нависают, как бывало,
И дрожат во мгле сознанья
Исступленные желанья.

[Брюсов 1955:т.I:80]

В рукописном виде эта лирическая миниатюра имела уточняющие заголовки: в декабрьском варианте 1895 года «(Дети) Дочери неба», в февральском 1896 года – «Луч денницы» [Брюсов 1955:т.I:654].

В характерном образном резонансе сопрягаются символический пейзаж занимающегося утра с душевным состоянием лирического героя. Отступление мистических тайн мрака под проясняющим светом неземных акварелей с востока сопровождается упорным сопротивлением звезд, не желающих опускать ресницы, т.е. закрывать глаза, под лучами утренней звезды. Примерно то же самое происходит в усталой душе рефлектирующего субъекта. С одной стороны, уже забрезжил лазурно-алый день и повеяло «влагой возрожденья», с другой, не улеглись туманные сомненья и нависают, очевидно темными

тучами, «во мгле сознанья // Исступленные желанья». Сопоставление распространяется не только на объект и предикат сравнения, гармонично распределившиеся по строфам, но и на составляющие их образные детали. На фоне обозначившегося было параллелизма смежной рифмовки заметно выделяются стихи, несущие нарушающий инерцию третий рифмочлен: «<…> *побелели* // <…> *акварели* // Звезды ночи *не хотели*» и «<…> *усталой* // <…> *лазурно-алый* // Нависают, *как бывало*». Что это, как не актуализация непрерывности циклически повторяющегося в бесконечности времени?

2) Через два года, а именно, 25 декабря 1898, было написано весьма оригинальное стихотворение, состоящее из трех семистиший. В нем воспевалась «Пасха, праздник праздников».

Проклинайте молодость,	Х3	
Осуждайте девственность, –	Х3	
Нам в пороке холодно,	Х3	
Любим мы естественность:	Х3	
Небо и воды,	Д2	
Пещерные своды,	Ам2	
Все раздолье природы.	Ан3	А’В’А’В’ССС
Не хотим мы радостей	Х3	
Духа бестелесного;	Х3	
Счастливы мы сладостью	Х3	
Земного, известного.	Ам2	
Мы любим сказки,	Я2 (Д2)	
Заката краски,	Я2	
Любовные ласки.	Ам2	А’В’А’В’ССС
О дети заблудшие	Ам2	
Мира бездольного,	Д2	
Что в мире лучше	Д2	
Звона колокольного	Х3	
В туманной тени	Я2	
Ночи весенней,	Д2	
В час молений?	Х2	А’В’АВ’ССС

[т.I:206-207]

То, что Пасха для православного люда, действительно, избранный, особо чтимый праздник, общеизвестно [Федотов 2013:№1]; гораздо интереснее жанровая и метрическая природа этого текста. Полиметрическое стихотворение искусно имитирует духовные стихи, распеваемые на Пасху. Правда, на обобщенное народное сознание накладываются характерные интеллигентские рефлексии. Так или иначе его метрика не выдерживает классического единообразия. В семистишиях вольно сочетаются двусложники и трехсложники, с некоторым преобладанием 3-стопного хорея, преимущественно в зачинах первых двух строф. Видимо, такой ритмический разнобой соответствовал прихотливому напеву, который трудно теперь реконструировать. В целом унифицированный рисунок рифмовки имеет единственное отступление: в последнем семистишии 1-й и 3-й стих связывает разноударная рифма (доминирующее дактилическое окончание неожиданно рифмуется с женским: «заблудшие – лучше»). Но в целом, выдерживается семистишие, сочетающее в себе катрен перекрестной рифмовки и три смежно срифмованных женских стиха: ССС.

3) Столь же метрически неоднозначно стихотворение с довольно странным образным воплощением свойственного Брюсову демонизма, написанное два месяца спустя, – «Демоны пыли»:

Есть демоны пыли,	Ам2
Как демоны снега и света.	Ам3
Есть демоны пыли!	Ам2
Их одежда, багряного цвета,	Ан3
Горит огнем.	Я2
Но серым плащом	Ам2
Они с усмешкой ее закрыли.	Дл4
Демоны пыли	Д2
На шкапах притаились, как звери,	Ан3
Глаза закрыли.	Я2
Но едва распахнутся двери,	Дл3
Они дрожат,	Я2
Дико глядят;	Д2
Взметнутся, качнутся демоны пыли.	Дл4

Где они победили,	Ан2
Там покой, там сон, сновиденья,	Дл3
Как в обширной могиле.	Ан2
Они дремлют, лежат без движенья,	Ан3
Притаясь в углу,	Дл2(Х3)
Не смотрят во мглу,	Ам2
Но помнят сквозь сон, что они победили.	Ам4
О демоны пыли!	Ам2
Вы – владыки в красочном мире!	Дл3
О демоны пыли!	Ам2
Ваша власть с веками все шире!	Дл3
Ваш день придет, –	Я2
И все уснет	Я2
Под тихое веянье серых воскрылий.	Ам4

21 февраля 1899

[т.I:209]

Метро-ритмо-строфический рисунок, избранный поэтом, весьма своеобразен. Его приуроченность разрабатываемой теме очевидна. Объединяющим стержневым фактором, конечно, служит четкое членение текста на экзотические семистишия с доминантными звуковыми и лексическими повторами, тавтологическими рифмами. Пестрое разнообразие метрических форм уравновешивается на уровне ритмики тонической унификацией в виде закономерно чередующихся из строфы в строфу иктов: 2323224. Благодаря этому обстоятельству в значительной мере скрадывается и без того едва различимый разнобой в рифмовке. В архитектонике строф дает о себе знать известная тенденция к рамочно-цепному взаимодействию:



Демоны пыли символизируют собой всепроникающую и все покрывающую стихию неумолимого движения времени.

Все проходит, по мудрому слову царя Соломона, все пройдет и покроется пылью забвения. Возбуждение победы неминуемо обратится в свою противоположность – покой, погружение в вечный сон. Шестикратный повтор заглавного словосочетания «демоны пыли», поддержанный рифмующимися с ним глаголами «закрыли (дважды) – победили (дважды)» и семантически чрезвычайно активными существительными «могиле – воскрылий», придает искусно нарисованной образной картине форсированную экспрессию.

4) В ознаменование пятилетнего рубежа со дня выхода трех выпусков альманаха «Русские символисты» (1894 – 1895) 22 января 1900 года Брюсов пишет одиночное семистишие с характерным для стихотворения на случай заголовком «По поводу сборников “Русские символисты”»:

Мне помнятся и книги эти,
Как в полусне недавний день;
Мы были дерзки, были дети,
Нам все казалось в ярком свете…
Теперь в душе и тишь и тень.
Далеко первая ступень.
Пять беглых лет – как пять столетий.
[т.I:201]

Рифмовка AbAAbbA предвосхищает выраженную в строфике Брюсова тенденцию к минимизации и единообразию рифмочленов. Ее конфигурация, однако, позволяет рассматривать семистишие как сплошной опрокинутый полусонет на две рифмы, что вполне сообразуется с поводом для его написания. В ретроспекции пять беглых лет видятся как пять растянувшихся столетий… Однако вряд ли Брюсов осознавал данное семистишие как полусонет.

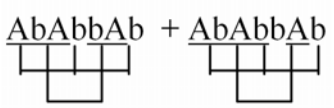
5) Гораздо интереснее в этом отношении стихотворение, датированное 3 марта 1908 года, под названием «Подражание труверам»:

Нет, никогда не мог Амур *в сем мире*
Так сердце мучить, как меня *она*!
Я из-за той, кто всех прекрасней *в мире*,
Не знаю отдыха, не знаю сна.
Увы, не знает жалости *она*,

И мне укрыться некуда *в сем мире*, –
Затем, что всюду мне она видна!

Лети, о песня, и скажи *прекрасной*,
Что чрез нее покой утратил *я*!
Что сердцем я страдаю по *прекрасной*,
Затем, что зло покинут ею *я*!
Ах, заслужила ль то любовь моя!
Но если я умру, пускай *прекрасной*
Все песня скажет, правды не тая!
[т.II:389]

Рифму, а вместе с ней бурное развитие строфики, европейская поэзия, как известно, унаследовала после крестовых походов у арабов. Изощренные строфические композиции на основе игры слов в творчестве средневековых поэтов-рыцарей, трубадуров и труверов, разумеется, предполагали и нечетностишия, в том числе и традиционно склонные к музыке семистишия [Федотов 2013]. Таким образом, стилизация Брюсова в данном случае более чем уместна. Обе строфы совпадают по рифмовке, но разнятся по расположению тавтологических повторов:



От эталона «правильного» полусонета такие семистишия, конечно, весьма далеки.

6) Предположительно в 1909 году появилось еще одно стихотворение, выполненное семистишиями, под жанровым заголовком «Романс». Оно состоит из четырех тождественных строф на три рифмы, в которых женские стихи чередуются с мужскими в условиях неполного альтернанса (AbACbCb):

Ты приходил ко мне, холодный,
С жемчужным инеем в усах.
В вечерний час, со смертью сходный,
Твой лоб, твои глаза и щеки
Я грела в маленьких руках.
О как мы были одиноки,
Вдвоем и в мире и в мечтах! <…>

[т.II:53]

Эпитет «в маленьких руках» намекает на то, что лирическая героиня скорее всего предается воспоминаниям о своей детской влюбленности, о зимнем, весеннем, летнем и осеннем визитах предмета ее обожания. Годовой цикл замыкается осенью, и для нее довольно печально:

<…> Настала осень; дождь протяжный
Шумит в ленивой тишине,
А ты весь радостный, весь влажный,
Осенних астр цветную связку
Несешь кому-то, но не мне…
И вечер грустно шепчет сказку
О невозвратном, о весне…

[т.II:53]

Структура семистишия приближается к опрокинутому полусонету с упрощенной катренной частью. Стоило рокировать 4-й и 5-й стихи (AbAbCCb), как семистишие получило бы идеальные пропорции опрокинутого полусонета. Но скорее всего Брюсов в ту пор был далек от подобных строфических усовершенствований.

7-8) Два стихотворения, выполненные семистишиями, датируются 1916 годом: «Ночной гном» («Жутко в затворенной спальне…») и перевод «Армянской песни» («Ах, если алым стал бы я…») Арутюна Туманяна. Между ними, однако, много общего.

Жанровая принадлежность первого текста колеблется между ноктюрном и тревожной лирической медитацией во время бессонницы:

Жутко в затворенной спальне.
Сердце стучит все страдальней;
Вторят часы все печальней;
Кажется: в комнате дальней
По золотой наковальне
Бьет серебром
Безжалостный гном. AAAAAbb

Стелются гостеприимней
Сумраки полночи зимней;
В лад с молотком, все интимней

Тени поют; в тихом гимне
Ночь умоляет: «Прости мне!»
Нежная мгла
Кругом облегла. AAAAAbb

Жутко в безжизненном доме…
Сердце изныло в истоме…
Ночь напевает… Но, кроме
Гимнов, чуть слышимых в дреме,
Бьет, утомительно – гномий
Молот в тиши,
По тайнам души… AAAAAbb

1916

[т.II:283]

Столь же неоднозначна его метроритмическая структура: первые пять стихов каждой строфы представляют собой череду однообразных сочетаний из трех стоп дактиля с монотонной монорифмической женской клаузулой (AAAAA); нагнетающееся эмоциональное напряжение разрешается в двух мужских финальных строках, 2-стопного дактиля и 2-стопного амфибрахия, также рифмующихся друг с другом (bb). В первом семистишии ритмика и рифмовка передают сопряженное с сердечным стуком монотонное тиканье часов, внезапно нарушаемое боем курантов. Во второй строфе можно различить некоторое умиротворение, мягкое обволакивающее наступление сумерек, интимный резонанс теней, поющих в лад с молотком неумолчного гнома, поэтому нежные объятия мглы в финале не воспринимаются уже как нечто экстраординарное. В заключительной строфе, отчасти повторяющей зачин первого семистишия «Жутко в безжизненном доме <…> // Сердце изныло в истоме <…>» констатируется настроение подавленности изнывающего от бессонницы лирического героя и посредством резкого enjambement передается диссонирующий бой «гномьего» молота.

В переводе армянской песни поддерживаются и, более того, педалируются многочисленные повторы как в окончаниях строк: эпифорическое словосочетание «стал бы я» в 1-м, 2-м, 4-м и 7-м стихах каждой строфы, наподобие редифа (букв.

«сидящий позади всадника») в газелях и рубаи, так и собственно рифма (сам «всадник») в середине стиха («алым – кораллом – талым – талым») в ассоциации с внутренним (в первой строфе) и концевым созвучием в 5-м и 6-м стихах («Я стал бы алым/ Кораллом, лалом»).

Ах, если алым стал бы я,	е **а а а**	
Твоим кораллом стал бы я,	и **а а а**	
Тебя лобзал бы день и ночь	**а а** е о	
И снегом талым стал бы я!	е **а а а**	
Я стал бы алым	**а а**	
Кораллом, лалом,	**а а**	
И снегом талым стал бы я…	е **а а а**	ааха<u>а</u>ВВ<u>а</u>
Ах, если шалью стал бы я,	е **а а а**	
Твоей вуалью стал бы я,	е **а а а**	
Тебя лобзал бы каждый день,	**а а а** е	
Иль бус эмалью стал бы я!	у **а а а**	
Я стал бы шалью,	**а а**	
Твоей вуалью,	е **а**	
И бус эмалью стал бы я.	у **а а а**	ааха<u>а</u>ВВ<u>а</u>
Ах, если таром стал бы я,	е **а а а**	
Звучать не даром стал бы я.	**а а а а**	
Я разглашал бы гимн тебе,	- **а** и е	
И милой яром стал бы я!	и **а а а**	
Я стал бы таром,	**а а**	
Звуча не даром,	**а а**	
Ах, милой яром стал бы я!	и **а а а**	ааха<u>а</u>ВВ<u>а</u>

[т.II:339]

Столь обильная рифмовка вовлекает весь текст в единую звуковую волну на вокалическом уровне: из 71 ударного гласного в вокалической решетке всего стихотворения 54 ассонанса на «а», т.е. 76.1%! Еще один характерный признак восточной строфики можно усмотреть в холостом третьем стихе по аналогии с традиционной рифмовкой рубаи (ааХа).

9) В 1920 году появился повод к использованию семистиший, которые в полной мере отвечают параметрам полусонетов (AbAbCCb), правда, опрокинутых, но таковыми

скорее всего не являющимися, поскольку ни тематика, ни жанровая специфика агитационных стихов (напоминающих, впрочем, кантату) к этому не располагают:

Мы – в народе возрожденном,
Мы – в Республике Труда,
Мы – над старым миром сонным
Вдруг взошедшая звезда,
Мы – мечта тысячелетий,
Мы – земли воскресшей дети,
Те, кто встали навсегда! <…>
[Брюсов 1955:т.I:624]

10) Наконец, 21 апреля 1921 г. было написано последнее стихотворение Брюсова с использованием семистишной строфы, обозначенное в заголовке не зачином, а окончанием первой строки «Еще так нежны…»:

Слова любви еще так нежны,	ЯЯЯЯ	
Так жарки сгибы алчных рук,	ЯЯЯЯ	
Ночь, древний царь многоодеждный,	СЯПЯ	
Бросая тьму на отсвет смежный,	ЯЯЯЯ	
Лицо к лицу гнет в счастьи бледном	ЯЯСЯ	
Пока в тиши поет победным	ЯЯЯЯ	
Пеаном – сердца к сердцу стук.	ЯЯЯЯ	AbAACCb

[т.III:117-118]

В стихотворении запечатлена драма любовного разрыва, вернее, его предчувствие и уже отчетливо заметные самые первые признаки провала «сказки страсти». Еще наполнены нежностью слова любви, еще алчные руки жаждут объятий, а бледные лица влюбленных во тьме ночной тянутся друг к другу под согласованный стук сердец, воспринимаемый победным пеаном, но со второй строфы все круто меняется: «гаснет мрака дымный морок», обостренным зрением лирический герой различает «Сквозь хаос всех цветов, сквозь сорок // Узорных радуг» роковые зеркала неизбежного, в которых отражается изменившийся, ставший таким непривлекательным лик возлюбленной:

Та*м лик тв*ой чу*жд*ый – чарой я*вле*н,	ЯЯЯЯ
*Гл*я*д*ит, о*бв*ит *зм*еей о*гн*я,	ЯЯЯЯ

*Т*вой рот у*см*ешкой го*рд*ой *сдавл*ен…	ЯЯЯЯ	
*Вход к т*айна*м з*а*мкнут*, *пр*аздни*к спр*а*влен*!	СЯЯЯ	
*День н*овый, во*ждь н*еоборимый,	СЯПЯ	
На путь из*мен*, *тр*опой не*зр*имой,	ЯЯЯЯ	
Тебя *влеч*е*т – пр*очь о*т м*еня.	ЯЯХЯ	AbAACCb [т.III:117-118]

Обращает на себя внимание чрезвычайно затрудненное, насыщенное стыковыми скоплениями согласных звуков голосоведение, утяжеляющее и без того замедленное ритмическое движение полноударных, усиленных спондеями 4-стопных ямбов. Строфическая архитектоника также далека от гармонического чередования альтернирующих на основе разнородной каталектики строк. Во всяком случае, расстояние между рифмочленами мужского созвучия довольно-таки протяженное – целых четыре стиха, 2-й стих рифмуется с 7-м; зато все остальные женские рифмы, расположенные между ними, даже не однородные, идут сплошняком.

Таким образом, проанализированные нами стихотворения Брюсова, написанные семистишиями, как мы могли убедиться, органического циклического целого не составляют, ни в тематическом, ни в жанровом, ни в структурном отношении.

Во всех десяти рассмотренных нами текстах использованы разные, ни разу не повторившие друг друга строфические модели: 1)AABBACC; 2)A’B’A’B’CCC (A’B’AB’CCC); 3)ABAB ccA; 4)AbAAbbA; 5)AbAbbAb; 6)AbACbCb; 7)AAAAAbb; 8)aaxaBBa; 9)AbAbCCb; 10) AbAACCb. Каждое семистишие Брюсов строит ситуативно, руководствуясь конкретным художественным заданием, без оглядки на традицию[24] или хотя бы на прежний собственный опыт.

Несмотря на жгучий интерес, который поэт-экспериментатор испытывал к самым экзотическим построениям

[24] За исключением двух случаев стилизации поэтики повторов, но не буквальной, а творческой: в №5 – подражании средневековым труверам, а также в №8 – переводе «Армянской песни» Арутюна Туманяна.

строф, к полусонету как законной твердой строфической форме, которая именно в начале XX века получила первые импульсы к самоопределению[25], он, судя по всему, так и не вышел. Три модели, приближающиеся по своей структуре к опрокинутому полусонету (№№4, 6, 9), последовательнее рассматривать как полусонеты до полусонетов, так как теоретически Брюсов их в этом статусе не идентифицировал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Избранные сочинения: В II Т. М., 1955.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
3. Федотов О.И. От средневековой септимы к полусонету (интертекстуальные метаморфозы) // Останкович А.В., Сугай Л.А., Федотов О.И., Шпак Е.В. Традиционные строфы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии: Монография. Ставрополь, 2013.
4. Федотов О.И. Православная Пасха на родине и на чужбине // Религиоведение. 2013.№1.

OLEG FEDOTOV – SEVENTH VERSES IN BRUSOV'S STROPHIC REPERTOIRE

The author comes to the following conclusions by analyzing ten cases of the use of seventh verses by Brusov: 1. These poems aren't cyclizing in the strophic of Brusov poetry either in thematic or in genre forms or structurally. 2. The different strophic models, which have never repeated each other, are used in them. 3., Despite the passionate interest which he had in the most exotic strophe

[25] У Северянина, Дмитриевой, Ильяшенко и Голохвастова, а также других «русских американцев». Подробнее об этом в моей статье «От средневековой септимы до полусонета (Интертекстуальные метаморфозы)», публикуемой в коллективной монографии: Останкович А.В., Сугай Л.А., Федотов О.И., Шпак Е.В. Традиционные строфические формы и их жанрово-строфические единства в русской поэзии. Ставрополь, 2013.

structuring, the experimenting poet didn't reach the half-sonnet as a firm strophic form.

ШУРАН Т.И.
Фонд метаисторических и религиозно-философских исследований «Родон»

«АЛХИМИЯ ДУШИ»: АРХЕТИПИЧЕСКИЕ СЮЖЕТЫ В ПРОЗЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Ключевые слова: *проза Валерия Брюсова, архетипическое литературоведение.*
Keywords: *Valery Bryusov's prose, archetypal literary criticism.*

Данная статья посвящена разбору прозы Валерия Брюсова с позиций архетипического литературоведения.

Сама по себе теория архетипов восходит к юнгианскому психоанализу, к работам К.Г.Юнга и его учеников. Архетипический подход применяется не только в психотерапии, но и для интерпретации религиозно-мифологических систем, художественной литературы, произведений искусства. Суть его в том, чтобы выявить некие образы-символы, значимые в масштабе «коллективного бессознательного», на уровне социума, культуры, человечества в целом.

Брюсов как символист стремился в своем творчестве к созданию отвлеченных, общезначимых образов. В прозе он тяготел не к бытописанию, а скорее, к формированию абстрактной художественной реальности, где каждая подробность несла бы скрытый смысл и вместе они складывались бы в упорядоченную, законченную картину. Для символизма в целом был характерен поиск новых средств выразительности, литературных приемов, которые позволяли бы передать не внешние факты действительности, а непосредственно состояние души. В одном из писем к другу Брюсов рассуждает: «У меня нет формы. Я не могу писать так, как писал Тургенев, Мопассан, Толстой. Я считаю нашу форму романа рядом условностей, рядом разнообразных трафаретов. <…> Нет, таких вещей, где каждое слово ложь, а каждое выражение трафарет, – я писать не могу. Подождем пока создастся новая форма» [Брюсов 1991:314].

На мой взгляд, именно архетипический подход позволяет открыть в прозе Брюсова новые интересные смысловые грани. Как правило, «проза поэта» [Гиппиус 1907:69-71] воспринимается критиками и читателями неоднозначно. Типичные отзывы – «блестяще» и «холодно». За Брюсовым признают искусные стилизации, мистику в духе Эдгара По, элементы научной фантастики, декадентской эротики… Разумеется, отмечают изящный язык и стройность композиции. Но, как мне кажется, чтобы в полной мере оценить глубину содержания брюсовской прозы, необходим особый, не столько филологический, сколько философский подход. С позиций традиционного литературоведения мы видим набор довольно поверхностных «декадентских» зарисовок на разные темы. Благодаря концепции архетипических исследований перед нами предстает внутренне единый свод текстов о скрытых движениях психических энергий, своего рода алхимии человеческой души. Становится понятна и «отстраненность» авторского стиля, и «психологическая неубедительность» некоторых типажей – в чем Брюсова нередко упрекали критики.

Какие конкретно элементы архетипического подхода могут быть, на наш взгляд, важны при анализе брюсовской прозы?

Прежде всего, это юнгианская структура личности. По Юнгу, в индивидуальном психическом пространстве, во внутреннем мире человека взаимодействуют несколько основных архетипических фигур. Это Я (или, другими словами, Эго) – осознанная часть переживаний; Тень – вытесненные в бессознательное негативные качества; Персона (от латинского «маска») – роль, которую человек пытается играть в обществе; Анима / Анимус (от латинского «душа») – соответственно, для мужчин и женщин – вытесненная в бессознательное женственность / мужественность, психологическая «вторая половинка» – идеал женщины / мужчины; и Самость – целостность, полнота бытия, включающая в себя все перечисленные фрагменты личности и объединяющая их на более высоком уровне сознания, над противоречиями, над неприемлемым – с точки зрения ограниченного Эго – несовершенством окружающего мира.

Другой ключевой элемент – юнгианская аналогия между алхимической «возгонкой» вещества и духовным становлением личности, когда в психике человека происходит превращение «свинца» стереотипов и противоречивых устремлений в «золото» чистого, освобожденного сознания.

Помимо классических трудов, существует еще много ярких современных исследований в русле юнгианства. Лично у меня интерес к архетипическому методу возник под влиянием работ современного российского психолога-психотерапевта, культуролога, писателя Владислава Лебедько. Некоторые из его идей созвучны, как мне кажется, брюсовскому мировосприятию.

Так, например, в ряде книг Владислава Лебедько говорится, что «нижние боги» – архетипы божеств подземного мира, смерти и разрушения, своего рода общечеловеческая Тень – должны быть переосмыслены и приняты как часть необходимого опыта. Моменты зла, негативных эмоций, боли, разрушения – это закономерная часть жизненного пути, условно-отрицательный аспект, который в конечном итоге нужно признать и прожить, а не пытаться от него избавиться.

Еще одна идея Владислава Лебедько, перекликающаяся, на наш взгляд, с художественным миром Брюсова, – это архетип Джокера: игрока, авантюриста и разрушителя стереотипов. Джокер находится как бы над традиционной системой ценностей, он действует интуитивно и, хотя может показаться аморальным, в сущности ближе, чем добропорядочный обыватель, подходит к ощущению незримой гармонии жизни. Эту мысль попытаемся проиллюстрировать на конкретных примерах, рассмотренных в довольно объемных психологических повестях Брюсова: «Последние страницы из дневника женщины» (1910) и «Моцарт» (1915).

Судьба этих произведений различна. Повесть «Последние страницы…» считается одним из лучших прозаических произведений Брюсова. Она была смысловым центром изданного в 1913 году сборника «Ночи и дни». В предисловии к этой книге Брюсов обозначил свой замысел: «Кроме времени и места действия (наши дни, современное русское общество), эти

повествования объединены еще и общей задачей: всмотреться в особенности психологии женской души».

Повесть «Моцарт» впервые опубликована в 1983 году, то есть спустя 39 лет после смерти писателя, на основе рукописи, хранящейся в архиве. На наш взгляд, «Моцарт» – это своего рода мужской двойник «Последних страниц…», поскольку сюжеты обеих повестей строятся вокруг одной проблемы: разрушение «традиционных» стереотипов любви и личного счастья. Вереница любовных приключений приводит центральных персонажей – светскую даму Натали и неудачливого композитора Латыгина – к некоей точке вне социальных и нравственных координат, – выражаясь языком психоанализа, к подъему с уровня Эго на уровень Самости.

Название «Последние страницы из дневника женщины» можно понять как мотив перехода от сферы сознания, рефлексии к чему-то, что выше слов. Двойной смысл несет и сравнение с Моцартом: с одной стороны, герой повести – не слишком талантливый и трудолюбивый, зато умеющий порисоваться перед женщинами музыкант – явно не дотягивает до великого композитора; с другой, Моцарт предстает здесь как архетип чистого гения, и в определенном отношении – в искусстве обманывать самые законные ожидания – Латыгин действительно поднимается до вершин интуиции и таланта.

Система персонажей в обеих повестях словно специально создана, чтобы проиллюстрировать юнгианскую схему психики.

Жена Латыгина – Мина – это, очевидно, нетребовательная мещанка, все еще привлекательная Персона, внешне хрупкая, но с крепким стержнем деловитости внутри. Любовница Маша – Самость, внешне скромная, но обуреваемая подавленными страстями, которые выливаются в нервные припадки и «обмороки после горячки ласк» [Брюсов 1983:310]. Вторая любовница, Ада – цветущая Анима: «Латыгин вспомнил утомленное худое тело жены или грубую шершавую кожу на теле Маши, и ему стало казаться, что Ада из породы иных существ, что если она – женщина, то тех нельзя назвать такими же наименованиями» [Брюсов 1983:333]. В ее женственности гармонично сочетаются «низменная» и «высшая» природа: «В

ней детская робость сочеталась с женской страстностью. <…> Их свидания были постоянной борьбой, в которой любовник должен был преодолевать страх и смущение своей любовницы, чтобы после увидеть себя побежденным затаенной настойчивостью ненасытной гетеры… В этом был какой-то особый соблазн, от которого Латыгин терял голову: он сам начинал верить, что все счастие его жизни – с Адой» [Брюсов 1983:315]. Об особенностях темперамента героинь говорит даже их происхождение: Мина – немка, Ада – гречанка, Маша – русская. Теневой аспект представлен самодовольной богатой мещанкой Андроновой, от которой Латыгин материально зависим, и ее ленивой бездарной дочерью, которую он безуспешно пытается учить музыке.

Отношения со всеми этими «фигурами» последовательно рушатся. В итоге Мина вынуждена расстаться с надеждами на «добытчика и кормильца»; Маша – с образом «гения и бога музыки»; Ада, вследствие лжи Латыгина решившаяся начать самостоятельную жизнь, покинувшая родительский дом, одновременно прощается с ходячими представлениями о «настоящей любви» – то есть с неосознанным стремлением к «личному счастью» в «собственном замкнутом мирке». Характерно в этом смысле описание первых свиданий Латыгина и Ады: «Все это было опять похоже на сказку или на рассказ Эдгара По, – эта жизнь без людей, в одной комнате, без солнечного света, потому что почти всегда были опущены тяжелые шторы. На столе стояли цветы, фрукты, вино, какие-нибудь утонченные закуски: омары, икра, сыр, – а потом была музыка, полумрак, ласки, счастие, и не было людей, не было внешнего мира. Проходили дни и недели, как в зачарованном дворце» [Брюсов 1983:316]; «длить беспредельно странную жизнь, всю отданную одним ласкам, было невозможно» [Брюсов 1983:317].

В какой роли предстает Латыгин, когда маски социальных стереотипов сняты? С точки зрения приоритетов внешнего благополучия, перед нами – безнравственный ловелас. Сам герой придерживается именно этой версии: «Это называется – быть безумным, как художник, быть влюбленным в красоту, как

артист?! что же? Или у этого есть другие, гораздо менее звучные названия! О негодяй! негодяй! негодяй!» [Брюсов 1983:336].

Однако, если вспомнить о парадоксальных проявлениях «авантюрного сознания», уездный «Моцарт» заслуживает аплодисментов за виртуозное исполнение роли Джокера: «Латыгин не рассуждал, не обдумывал, не спорил с тем бессознательным, что заставило его действовать. Он не спрашивал себя, хорошо ли он поступает, честно ли это или преступно, наконец, нельзя ли то же самое совершить иначе, в более благородных формах. Его ум был занят одним: суметь и успеть все сделать и притом так, чтобы достигнуть нужного результата. <…> Латыгин знал, что он должен пройти по этой дороге, не соскользнув ни налево, ни направо, пройти сам и провести кого-то другого – именно так, как он, Латыгин, этого хочет» [Брюсов 1983:339].

Можно упомянуть и о сочинении героя «Пляска медуз» – единственной композиции музыканта, которой в повести уделено пристальное внимание: «В “Пляске” была как будто вся строгость старой школы, но в условные формы влита дерзновенность новых звукосочетаний» [Брюсов 1983:303] – мотив перехода от старого мира к новому. Пьеса посвящена морской стихии – традиционный символ бессознательного и непознанных «бездн» природы и космоса: «Ты знаешь, что такое медузы? да? Так вот представь себе, что они собрались на бал и хотят танцевать, – в море, конечно. Вода кругом светится, – бывает такое свечение моря, – на небе звезды и луна, в глубине проплывают большие рыбы, акулы, например, а на поверхности, на глади волн, потому что нет ветра, пляшут хороводами медузы. Слушай» [Брюсов 1983:302].

Стоит отметить также «массовку» из разнообразных дворников, швейцаров, носильщиков и посыльных – эти образы объединены характерной для «традиционного» общества негативной чертой: стремление оценивать, судить и осуждать, и наказывать за несоответствие «норме». Причем обслуживающий персонал претендует на функции высшей инстанции.

В принципе, каждая деталь брюсовской прозы несет глубинный смысл, символическое значение. «Чрезвычайно

отчетливый рисунок, обилие подробностей, строго подобранных для того, чтобы сосредоточить внимание читателя на одном пункте, и сильно отчеканенный язык» [Венгеров 1911:№14] – этот отзыв критика на «Последние страницы из дневника женщины» можно с полным правом отнести и к «Моцарту».

Если Латыгин демонстрирует своим любовницам замалчиваемую обществом теневую сторону мужественности, то Натали, наоборот, умеет подняться над унизительной ролью «настоящей» женщины и проявить неожиданную для окружающих духовную силу. Истинная цель всех ее «любовных» похождений – сохранить верность себе: и с мужем, за которого вышла по расчету, и с деспотичным художником, и с восторженным юношей, и даже со случайным встречным, принявшим ее за проститутку. Для каждого из своих мужчин героиня старательно развенчивает миф о той или иной женской «слабости». Муж завещает Натали все свое состояние; для Володи она – «символ женщины вообще <…> воплощение страсти» [Венгеров 1911:120]; Модест называет ее именем музы – Талия; случайный знакомый признается в любви.

За образом Виктора, очевидно, стоит мотив социального благополучия и архетип Персоны. Володя – романтическая влюбленность и Анимус. Уличный «Дон Жуан» – разврат и Тень. Модест – поединок характеров и Самость.

Виктор убит Модестом в начале повести: разрушение Персоны Самостью запускает действие.

Володе приходится повзрослеть: «Я был маленьким колесиком, но в великом механизме, который работал на благо целого народа и всего человечества. Я был счастлив своей работой, и у меня было удовлетворение в сознании, что жизнь моя нужна на что-то. Ты меня вырвала из этого мира, ты меня, как сирена, зачаровала своим голосом и заставила сойти с моего корабля. Что же ты мне дала взамен? <…> Все вы книжные, и чувства ваши книжные, и поступки книжные, и говорите так, словно читаете книгу. Не хочу я вас больше! Хочу на волю, к жизни, к делу!» [Венгеров 1911:152].

Модест вынужден отказаться от обывательских представлений о любви, замешанных на патриархальном

презрении к женщине: «Я всегда знал, <…> что истинная любовь женщине недоступна. <…> Женщина в любви – или проститутка или мать. <…> Я знал многих женщин, многие меня любили безумно, вот с той собачьей преданностью, о которой я только что говорил. Но только в тебе, в твоем проституированном теле, в твоей эгоистической душе <…> нашел я что-то такое, без чего уже не могу жить!» [Венгеров 1911:141-142].

Любовь, вышедшая за границы «традиционных» ролей, поднявшаяся до силы древних мистерий («я хочу молить древних богов, чтобы они послали нам ту полноту страсти и то самозабвение, какое знали люди их времен» [Венгеров 1911:155]), заставляет Модеста преодолеть гордыню, амбиции «сверхчеловека», который «должен все уметь делать: писать стихи и управлять электрической машиной, играть на сцене и убивать» [Венгеров 1911:126]. «Да, я – убил. Убил затем, чтобы в своей любви пройти до последнего предела. Убил затем, чтобы сознавать, что из любви к тебе я пожертвовал всем: своим именем, своей жизнью, своей совестью. Я хотел убедиться в своей силе и узнать, достоин ли я обладать тобой. <…> Но знаешь ли ты, что я сам не могу простить себе? Больше мне ничего не должно таить от тебя, и я тебе сознаюсь: мне страшно того, что я совершил. Я думал, что моя душа выдержит испытание, что она – иная, чем у других. Что же! я мучусь, как самый обыкновенный преступник, чуть ли не угрызениями совести!» [Венгеров 1911:157].

«Фигуры внутреннего мира» одна за другой сходят с доски, чтобы освободить место для… Лидочки, влюбленной в героиню – ее собственную младшую сестру! С житейской точки зрения финальный аккорд – связь мало того что лесбийская, так еще и кровосмесительная – это, конечно, «по ту сторону добра и зла». Разрушены, казалось бы, незыблемые, биологически обусловленные границы: между мужчиной и женщиной, старшими и младшими, сексуальностью и «чистыми» родственными чувствами. Но с точки зрения архетипического литературоведения, «последняя страница дневника» означает окончательный выход за пределы земных ограничений и приобщение к какому-то иррациональному, сверхъестественному началу.

Если рассматривать повести «Последние страницы из дневника женщины» и «Моцарт» как историю внутреннего пространства, можно проследить преодоление разнообразных ликов, чрезвычайно удобных и соблазнительных, тянувшихся перед Эго, как дочери морского царя перед Садко. Что стояло за ними? И к чему стремились наши герои? Вспоминается вопрос «Моцарта»: «А ведь я мог бы, действительно мог бы взять это счастие, пусть, может быть, на несколько недель только, только на несколько дней, но истинное, настоящее лучезарное счастие, какое довелось неожиданно повстречать в жизни… Боже мой! Почему же я от него отказался?» [Венгеров 1911:341].

Вопрос остается открытым. Никакой «морали» произведения Брюсова не предусматривают: напротив, автор намеренно остается в стороне, и созданная им картина поддается самым разным трактовкам. Лично я вижу в этих повестях следующую основную мысль: иногда духовным предназначением человека может быть разрушение, развенчание отживших, ложных идеалов.

В качестве еще одного примера похожей системы персонажей рассмотрено также ранее не публиковавшееся неоконченное произведение Брюсова «Записки мужчины». Как известно, Брюсов сам пользовался методом досоздания черновиков, работая над своим вариантом финала «Египетских ночей» Пушкина. Опираясь на этот метод, теорию архетипов и ряд фактов из биографии Брюсова, возможно предположить, как выглядели бы «Записки мужчины» в окончательном варианте.

Безымянная жена главного героя, очевидно, соответствует Персоне. В доступном нам отрывке текста она совершенно безлика, упоминается только, что недавно состоялись ее похороны.

«Роковая любовь» героя – Эсфирь, судя по имени, восходит к своеобразному мотиву «еврейских женщин» в творчестве Брюсова. Так, например, среди черновых автографов в брюсовском архиве есть неоконченная любовная новелла «Еврейка»; в знаменитом венке сонетов «Роковой ряд», запечатлевшем романтические увлечения поэта, присутствуют строки, посвященные «Юдифи»:

<…> Познал я сладость беглого свиданья,
Поспешность ласк и равный пыл двоих,
Тот «тусклый огнь» во взорах роковых,
Что мучит наглым блеском ожиданья.

Ты мне явила женщину в себе,
Клейменую, как Пасифая в мифе,
И не забыть мне «пламенной Юдифи»! <…>
[т.II:304]

Тот же образ встречается в других стихотворениях Брюсова: «Еврейским девушкам» [т.III:191], «В сумраке» [т.I:489] и «На бульваре» [т.I:104]. Он всегда связан с темой «роковой» страсти – отголоском древних времен. Можно предположить, что Эсфирь, не раз покушавшаяся на жизнь героя и свою собственную, олицетворяет в повествовании Тень.

Третья героиня, которая, очевидно, вызывает у рассказчика наиболее сильные чувства, Лила – по-видимому, Анима. Эту героиню Брюсов наделяет яркой автобиографической чертой: талантом к математике. Возможно, незаурядный интеллект в сочетании с чувствительной, пылкой «поэтической» натурой представлялись автору своего рода идеалом гармонично развитой личности. Упоминается, что главного героя обвиняют в смерти возлюбленной – здесь можно предположить другой автобиографический мотив: самоубийство Надежды Львовой, причину которого многие знакомые поэтессы видели в неудачном романе с Брюсовым[26].

И еще один важный, хоть и остающийся как бы «за кадром» образ – адресат «записок», Лена, которую с героем связывает не пылкое чувство, но глубокое взаимопонимание – по юнгианской модели, Самость.

---

[26] Ходасевич В.Ф. Конец Ренаты. Брюсов // Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: В IV т. Т.IV: Некрополь. Воспоминания. Письма. М.: Согласие, 1997. С.7-41. Лавров А.В. Вокруг гибели Надежды Львовой. Материалы из архива Валерия Брюсова // Лавров А.В. Русские символисты: Этюды и разыскания. М., 2007. С.199-208.

Из контекста следует, что трое из участников разыгравшейся драмы (четвертый – главный герой, Андрей) уже мертвы. Упоминаются похороны жены и смерть Лилы; судя по тому, что Эсфири уделено в «записках» особое внимание, она – третья. Поскольку герой просит Лену опубликовать «записки» после его смерти, можно предположить, что и он также мертв. Таким образом, в логике взаимодействия архетипов, «Записки мужчины» повествуют об интеграции фигур внутреннего мира – Эго (Андрей), Персона (его жена), Тень (Эсфирь) и Анима (Лила), которые, вступив в конфликт, взаимно уничтожают друг друга, уступая место Самости (Лена). Несмотря на трагизм ситуации с житейской точки зрения, фактически мы наблюдаем эволюцию духа, движение к гармонии с миром и собой – к принятию жизни, прошлых ошибок, слабостей и противоречий человеческой натуры.

Отметим также характерный брюсовский прием дистанцирования автора от текста: собственно автор, то есть Брюсов, принимает на себя лишь подсобную роль «издателя», публикующего чужие мемуары; далее – по степени вовлеченности в сюжет – следует Лена, хранительница «записок» и автор комментария к ним; и лишь в третьем приближении мы встречаем непосредственно участника событий, Андрея.

Многие прозаические произведения Брюсова представляют собой стилизации под чужую рукопись. Позиция автора как беспристрастного наблюдателя событий, на наш взгляд, лишний раз подтверждает, что персонажей брюсовской прозы можно воспринимать именно как абстрактные, символические фигуры или архетипы, а повествование – как иносказательное изображение процессов, происходящих во внутреннем мире человека – своего рода «алхимию души».

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
2. Брюсов В.Я. Письмо А.А. Курсинскому от 28 июня 1896 года // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн.1 М., 1991. (Лит. наследство. Т.98).

3. Брюсов В.Я. Повести и рассказы. М., 1983.
4. Венгеров С.А. Литературные настроения 1910 года // «Русские ведомости». 1911. №14.
5. Гиппиус З.Н. Проза поэта // Весы. 1907. № 3.
6. Лебедько В., Фанкухина М., Моисеева Е. Архетипы в классической литературе и искусстве. Обучение у собственной души. Пенза, 2013.
7. Юнг К.Г. Архетип и символ. М., 1991.
8. Юнг К.Г. Психология и алхимия. М, 2008.

TATYANA SHURAN – "ALCHEMY OF THE SOUL": ARCHETYPAL PLOTS IN BRUSOV'S PROSE

Two of Valery Brusov's novels and his previously unfinished and unpublished short story are viewed in the article from the position of the introduction to archetypal literary criticism. Carl Gustav Jung's classical concept and contemporary psychotherapist Vladislav Lebedko's works form the basis of the research.

II
В.Я.БРЮСОВ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ XIX – XXI ВВ.

БОГОМОЛОВ Н.А.
МГУ имени М.В.Ломоносова

ОГНЕННЫЙ АНГЕЛ И ПОСЛЕДНИЙ СПУТНИК

Ключевые слова: *Брюсов, Ауслендер, «Огненный ангел», «Последний спутник», сюжет, характер, ситуация, мифологема.*
Keywords: *Brusov, Auslender, "The Fiery Angel", "Last Companion", plot, character, context, myth.*

Появление первого с 1930 года издания сочинений С.Ауслендера [Ауслендер 2005] (а последние книги – точнее, небольшие брошюры – для взрослых и вовсе явились в свет в 1919 году) имело все шансы стать точкой отталкивания для разнообразных суждений о творчестве этого незаурядного писателя. Однако, помимо резко негативного отзыва о самом издании [Бурлешин 2006] иных работ, как литературоведческого, так и литературно-критического толка, нам не встретилось, так что едва ли не единственной подобной работой, помимо предисловия А.М.Грачевой к названному выше изданию остается и по сей день статья З.Г.Минц «К изучению периода "кризиса символизма"» (1907 – 1910) [Минц 2004][27], где раннее творчество Ауслендера вписано в контекст зарождения постсимволизма. Однако, как нам представляется, его произведения заслуживают и специального изучения, дающего возможность несколько иначе оценить и перспективу, в которой оно должно восприниматься.

Но сначала – несколько слов об авторе и его сочинениях, поскольку, видимо, далеко не всем специалистам он в достаточной мере знаком.

Сергей Абрамович Ауслендер родился в 1886 году, то есть принадлежал к поколению Гумилева и Ходасевича, был их ровесником. Однако чаще всего он определялся как автор круга Михаила Кузмина, что, в первую очередь, было вызвано

[27] Впервые: Ученые записки Тартуского университета. Тарту, 1988. Вып.881 (Блоковский сборник, 10).

родственными связями: он был старшим сыном сестры Кузмина. Впрочем, дядя и племянник входили в литературу почти одновременно. Первая публикация Кузмина состоялась в сборнике, на титульном листе которого стоял 1905 год, тогда же стал печататься в мелких студенческих и школьных журналах и Ауслендер. В 1906 году оба они дебютировали в «Весах», а в 1908-м вышли первая книга стихов Кузмина «Сети» и первая книга рассказов Ауслендера «Золотые яблоки». В 1912 году издается его сборник «Рассказы. Книга II», в 1913-м – тот роман, о котором у нас далее пойдет речь, в 1916-м – книга рассказов «Сердце воина». Однако литературная репутация Ауслендера была значительно худшей, чем у его родственника. Серьезные издания печатали его значительно реже, а рецензии были сдержанными, если не вовсе отрицательными. И хотя он был автором «Весов» и «Золотого руна», входил в молодую редакцию «Аполлона», был его обозревателем (преимущественно театральным), постоянным сотрудником почтенной газеты «Речь», популярным драматургом, – все же прославиться ему явно не удалось.

После Октябрьской революции он перебирается сначала в Москву, а потом дальше на восток – в Екатеринбург и в Омск, где становится военным корреспондентом, близким к адмиралу Колчаку. В местных газетах он печатает многочисленные статьи и роман «Видения жизни», по всей видимости, не оконченный. После отступления Белой армии на восток он остается около Омска, какое-то время живет без документов (очевидно, пытаясь избежать преследований), работает воспитателем в детском доме в сибирской деревне и только в 1922 году, поверив в НЭП, возвращается в Москву. Тут он довольно активно печатал прозу для юношества и работал в Театре юного зрителя. В 1937 году был арестован и тогда же расстрелян, хотя долгие годы датой смерти значился 1943-й, как стояло в справке, выданной родственникам.

Традиционно Ауслендер считается искусным стилизатором, против чего нам уже приходилось выступать. Основанием для такого суждения была статья другого родственника писателя, брата его жены, мемуариста и критика Е.А.Зноско-Боровского.

Напомним его слова: «С первых же литературных опытов он попал на свою полочку, и на него был нацеплен ярлык, относивший его к числу “стилизаторов”, так что долго спустя на его долю приходились все выпады и насмешки, которые предназначались им. А этот “стилизатор” Франции XVIII в. и ее революции даже не владел французским языком: стилизация его оказывалась, таким образом, из вторых рук. Но за нею скрывалась та большая работа, которая производилась молодым писателем над русской прозой и которая позволила ему постепенно создать свой собственный язык, лишенный, правда, силы и мужественности, но очень четкий, с превосходно построенными фразами, находчивой расстановкой слов и необычайно выпуклыми зрительными образами. Приходится сознаться, что русская проза, отягощенная психологическими и религиозными проблемами, в значительной степени перестала интересовать многих наших писателей сама по себе, своими законами и свойствами. Чистота и живописность Пушкина и Лермонтова почти утрачены. И как поэты конца XIX и начала XX вв. вернули стиху его самоценность, то же самое должно быть сделано и в отношении прозы. Сергей Ауслендер был один из тех, кто сознал эту задачу и своим путем шел к ее разрешению. Приверженность к XVIII и первым десятилетиям XIX в. указала ему время, где искать образцов. Но по мере того, как он уходил от этой эпохи в своих произведениях, его слог терял архаическую жеманность и манерность, сохраняя, однако, все черты безупречного строения и отчетливой изобразительности. А эти черты были необходимы писателю по самому характеру его творчества» [Зноско-Боровский 1922]. Тем более это касается его романа «Последний спутник», так как в нем наименее отчетливо представлена «стилизационная» линия творчества Ауслендера.

Сюжет романа вполне прост. В Москву из провинции приезжает молодой художник Гавриилов, вызванный редактором большого модернистского журнала Полуярковым. Однако личная встреча оказывается разочарованием: Полуярков отказывается покупать картину Гавриилова, и тот собирается уехать. И в этот момент происходит роковое событие: на Гавриилова обращает внимание любовница Полуяркова Юлия Михайловна Агатова. Во

время их встречи наедине и почти неизбежного сближения Гавриилов теряет сознание, несколько дней проводит у Агатовой, но все же покидает ее и, навестив родительский дом в деревне, перебирается в Петербург, где оказывается в центре богемной жизни. Через некоторое время к нему приезжает Агатова, но лишь мешает ему в вихре различных дел. Тем не менее они уславливаются о совместном путешествии в Италию, где и происходит наконец-то их сближение телесное, но душевно они расходятся все дальше и дальше. По возвращении в Петербург, узнав, что Гавриилов перебирается жить в дом профессора Ивякова, где явно начинается его роман с дочкой профессора, во время последней встречи в гостинице Агатова кончает с собой.

На первый взгляд, роман был бы незатейлив, если бы не очевидная прототипичность его героев. Посвященные современники и позднейшие исследователи с радостью узнавали в Полуяркове Валерия Брюсова, в Агатовой – его многолетнюю пассию Нину Петровскую, в профессоре Ивякове и его детях – Вячеслава Иванова, В.К. и С.К.Шварсалонов, в композиторе Юнонове – дядю автора, поэта и композитора Михаила Кузмина. А за Гаврииловым явственно просматривался сам Сергей Ауслендер, только переменивший род деятельности – вместо литератора ставший художником.

Затруднительно и хотя бы приблизительное хронологическое отождествление московской и петербургской реальности с описаниями в романе: первая известность пришла к Ауслендеру в 1906 году, персонаж по имени Эдинька (в романе – тоже Эдинька или Эдуард Семенович) присутствует в дневнике М.А.Кузмина в конце 1906 и начале 1907 года.

Это делает яснее и сюжет. Ауслендер познакомился с Петровской во время визита в Москву летом 1907 года; ему была посвящена вышедшая в том же году книга рассказов Петровской «Sanctus Amor», а он, в свою очередь, посвятил Петровской рассказ «Корабельщики, или Трогательная повесть о Феличе и Анжелике», впервые напечатанный в 11-м номере «Весов» за тот же 1907 год. Осенью 1907 года Петровская приезжала к Ауслендеру в Петербург, а весной следующего года они вместе

уехали в Италию, где провели довольно долгое время, но после путешествия уже окончательно расстались.

Уже сразу по возвращении Ауслендер собрался писать роман. 7 мая 1908 года он написал писателю Г.И.Чулкову: «Наконец весьма удачно и успешно закончил свое путешествие, о многих приключениях которого внешних и внутренних пришлось бы написать целую книгу, о чем помышляю». Конкретизировался этот замысел по-разному. Так, 10 мая Ауслендер рассказывал в письме своему приятелю В.Ф.Нувелю: «Умилительно, пропутешествовав два месяца, ничего ни о ком не зная, вернуться наконец домой и найти все старые вещи на старых местах. <…> Путешествие пошло мне в явный прок: я сильно помолодел, пободрел и соскучился о Петербурге и друзьях, что тоже нужно ценить. <…> Мое “Итальянское путешествие” будет полно трогательных, изысканных и веселых приключений, некоторые главы его, вероятно, останутся только для друзей, так: о бане Тиберия и мальчиках Круппа на Капри (они будут заменены благочестивыми рассуждениями о М.Горьком, его голубых глазах, белой вилле и т.п.), а также мысли, пришедшие в тайной комнате Casa del Vetti в Помпеи». Но уже 18 августа Кузмин (живший тогда у сестры, где был и Ауслендер) записал в дневнике: «Сережа в письме к Тастевену пустил уже удочку насчет романа». Создавался он долго, под окончательным текстом стоит дата «Март 1913 года».

И надо сказать, что для этой литературной эпохи, пять лет спустя после реальных событий, роман должен был казаться анахронизмом, если видеть в нем лишь roman à clef. Все-таки такие произведения бывают замечены публикой лишь в тот конкретный момент, с которым они связаны. Так было, скажем, с повестями М.Кузмина «Картонный домик», «Двойной наперсник», «Покойница в доме», его же романом «Плавающие путешествующие», с комедией Л.Д.Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел», рассказом Андрея Белого «Куст», с некоторыми произведениями А.Ремизова и других авторов того времени.

Как нам представляется, резон появления романа Ауслендера состоял в создании особой повествовательной структуры, основанной не только на прототипичности, но и на

других элементах, из которых главным нам представляется сложная игра с характерами, ситуациями и мифологемами брюсовского «Огненного Ангела». Попробуем показать это на ряде примеров.

Прежде всего это относится к соотнесенности сюжетов двух романов и их наложению на реальную действительность. Как хорошо известно, «Огненный Ангел» сопрягает историческое повествование с прекрасно понятными современникам ситуациями из реальной жизни. Если представить себе сюжет романа в схематической форме, то он устроен как два сопрягающихся треугольника: Рената-Рупрехт-граф Генрих и Рупрехт-Рената-Агнесса, к чему добавляются две линии, не укладывающиеся в общий сюжет: Агриппы и Фауста. В жизни реальной второй треугольник и побочные линии отсутствовали, но первому треугольнику вполне соответствовал аналогичный – Петровская-Брюсов-Белый. Эту сюжетную общность дополняли и характеристики персонажей (о чем довольно написано С.С.Гречишкиным и А.В.Лавровым, а также З.Г.Минц), открыто проецирующиеся на мифологизированную схему отношений между персонажами жизненного треугольника: femme fatale Петровская, опытный, трудолюбивый и играющий роль великого мага Брюсов, солнечный организатор эзотерического общества аргонавтов, глубоко переживающий свое «падение с Ниной Ивановной», как сказано в его собственных дневниковых записях, Андрей Белый, кающийся в этом падении.

Совершенно аналогичным образом построен и «Последний спутник». В нем также соединены два любовных треугольника: Агатова-Полуярков-Гавриилов и Агатова-Гавриилов-Тата Ивякова, и первому из них в реальном плане соответствовали отношения Петровской, Брюсова и самого Ауслендера, а второго треугольника, в точности как в «Огненном Ангеле», в действительности не существовало, равно как и побочных линий, о которых мы скажем позднее. Мало того, «Последний спутник» подхватывает и мифологические ходы «Огненного Ангела», хотя, естественно, несколько их трансформирует. Таков, например, диалог, Агатовой с Полуярковым на бульваре: «Ты лжешь, когда говоришь, что уйдешь от меня. Куда? С кем?» – «С ним! С

светлым избавителем!» – почти вскрикнула Агатова. – «С кем? С Гаврииловым?» [Ауслендер 2005:67]. Или творческая фантазия Полуяркова: «…он думал сквозь сон почему-то о вещей куртизанке, которую Симон-Волхв водил за собой по вертепам, храмам, городам, волям, проповедуя в ней вечную Елену. “Елена Енная”, – и почему-то, как-то странно соединенные в одно, и Юлия Михайловна Агатова, и Гавриилов представились ему» [Ауслендер 2005:47]. Тем самым он сам себя фактически называет магом. И, провожая Гариилова, Юлия говорит ему: «Он (*Полуярков. – Н.Б.*) пишет поэму “Елена Енная, святая блудница”. Он хотел посвятить ее мне. Нет, нет, не он мой Симон, а ты. Ты уведешь меня к радостному спасению» [Ауслендер 2005:70]. Отметим в скобках, что странно звучащее «Енная» – по всей видимости, искажение малосведущим в истории мистики Ауслендером гностического термина «Эннойя», который значительно позже появится в стихах Михаила Кузмина (в близкой огласовке: «Еннойя»), а сюжет о Симоне-Маге станет основой его неоконченного романа «Римские чудеса».

Отказываясь от разработки мистических мотивов на переднем плане повествования, Ауслендер все-таки их воспринимает, уводя в подтекст и связывая с одним из героев. Но как раз внимательное отношение к героям повествования заставляет усомниться в том, что все в традиционной трактовке романа так уж правильно. Мы полагаем, что на деле роман далек от того, чтобы «представлять собой слегка закамуфлированную картину художественной жизни Москвы и Петербурга, данную в том освещении, в каком она предстала взору входившего в литературные круги Ауслендера» [Ауслендер 2005:28-29]. И дело даже не в том, что, как пишет А.М.Грачева, «все это составляет поверхностный слой художественной ткани романа» [Ауслендер 2005:29]. Суть, как нам представляется, состоит в принципиальной неоднозначности уже самой структуры соотнесения хорошо известной многим читателям художественной жизни Москвы и Петербурга с текстом романа.

Пожалуй, только два главных героя «Последнего спутника» Гавриилов и Агатова уверенно проецируются на самого Ауслендера и Нину Петровскую (с лишением обоих каких бы то

ни было знаков литераторства). О других стоит поразмышлять особо.

Так, есть большой соблазн поверить, что постоянный любовник Агатовой Ксенофонт Алексеевич Полуярков – действительно Валерий Яковлевич Брюсов, как об этом свидетельствует и сам сюжет романа, и многие внешние черты сходства персонажа с реальным человеком. Однако стоит посмотреть внимательнее, и без труда можно увидеть, что с самого начала автор дает нам понять – не все здесь так просто.

Отец Полуяркова – купец первой гильдии, тогда как Яков Кузьмич Брюсов – «Московский 2-й гильдии купеческий сын» [Ашукин, Щербаков 2006:24]. Живет Полуярков в родительском доме «с мезонином и каменными службами на дворе» [Ауслендер 2005:41] в вымышленном Николо-Подкопаевском переулке. Достаточно взглянуть на фотографию дома Брюсовых, сделанную в 1890-е годы, чтобы увидеть – ничего похожего[28]. С утра герой романа молится: «…отдернул занавеску, скрывавшую в углу целый иконостас старого, прекрасного письма ликов, и стал молиться, шевеля богато расшитой лестовкой…» [Ауслендер 2005:43]. Уже этого описания довольно, чтобы понять: перед нами старообрядец, а не обычный православный, каким был Брюсов. У него светлые волосы [Ауслендер 2005:51], тогда как Брюсов – определенно брюнет. Редакция журнала, в которой главенствует Полуярков, размещается в «небольшом чистеньком особнячке» [Ауслендер 2005:51] «с видом на снежный бульвар» [Ауслендер 2005:52], тогда как редакция «Весов», какой ее застал Ауслендер, находилась на пятом этаже роскошного и большого здания гостиницы «Метрополь». Описание ее, оставленное регулярным посетителем Б.А.Садовским [Садовской 1993:12-20], конечно, имеет кое-что общее с неназванной редакцией из романа, но и разноречия достаточно велики.

---

[28] Литературное наследство. М., 1976. Т.85. С.151. Ср. также описание дома в мемуарах: Гиппиус З.Н. Стихотворения. Живые лица. М., 1991. С.258; Ходасевич Владислав. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т.IV. С.20-22.

Довольно легко понять, к чему мы клоним. Купцом первой гильдии был П.М.Рябушинский, живший в Малом Харитоньевском переулке, в доме, весьма внешне похожем на описанный в романе[29]. Все семейство Рябушинских принадлежало к белокриницкому согласию старообрядцев. Сын П.М.Рябушинского, Николай Павлович, издатель журнала «Золотое руно», описан в мемуарах так: «Николай Павлович похож был на доброго, молодого, незлобливого лесного бога Пана. Пышные, волнистые, русые волосы, голубые глаза…» [Виноградов 1935:№90]. Уже упоминавшийся ранее Б.А.Садовской вспоминал о журнале: «Дело было задумано широко. Под редакцию наняли особняк на Новинском бульваре. <…> По четвергам на вечерних приемах…»[30] [Садовской 1991:153-154]. Конечно, мы далеки от того, чтобы представлять дело так, будто Полуярков списан с Рябушинского. Однако нельзя не видеть, что автор нарочито делает образ персонажа двоящимся, проецирующимся сразу на двух людей.

Добавим и еще одно рассуждение. В произведениях подобного типа авторы прибегают к различным способам шифровки личных имен. Для Кузмина, например, как это уже давно показали авторы статьи «Ахматова и Кузмин», на первый план выдвигались способы, основанные на смысловых подменах: в «Картонном домике» Сомов становился Налимовым, Павлик Маслов – Павликом Сметаниным, Ольга Глебова (впоследствии Глебова-Судейкина) – Еленой Борисовой и так далее. Ауслендер пошел по другому пути. С одной стороны, он явно семантизирует большинство фамилий, но без прямой связи с этимологией фамилий прототипов: Гавриилов отчетливо связывается с именем архангела (еще один намек на брюсовский роман), Полуярков происходит от довольно редкого слова «полуярка» – молодая волчица, еще не приносившая щенков, Юнонов явно берет происхождение от «Юнониной птицы», павлина. Но

---

[29] Фотографию см.: Династия Рябушинских / Автор текста и составитель Ю.А.Петров. [М., 1997]. С. 17.

[30] В «Весах» приемным днем были вторники.

существеннее, как кажется, ритмическое строение фамилий. В статье «Парижский альбом. V» Владислав Ходасевич писал: «Условные имена Делии, Хлои, Темиры, Лилеты и т.д. употреблялись только в стихах, *как псевдонимы*, заменяющие действительные имена возлюбленных. Эти псевдонимы обычно состояли из стольких же слогов, как и настоящие, скрытые имена, и несли ударение на том же слоге. Так, Темира могла заменять, например, Надежду, Хлоя – Анну и т.д.» («Дни» 1926, 4 июля). Нечто подобное проделывает и Ауслендер. В подавляющем большинстве случаев фамилии, а нередко и имена героев состоят из такого числа слогов с ударениями на том же месте, что и в фамилиях прототипов: Гавриилов – Ауслендер, Агатова – Петровская, Александр Ивяков – Вячеслав Иванов, его дети Тата и Мика – Вера и Костя. Даже совершенно эпизодический персонаж, описанный так: «…молодой человек, одетый в лиловатый и полосками пиджак, изысканно причесанный по-английски прибором, сморщенным, потасканным лицом напоминающий живой лимбургский сыр» [Ауслендер 2005:48], назван Кикой, что вполне соответствует уменьшительному имени друга и конфидента Петровской Ходасевича – Владя. Единственный, кто наименован по другому принципу, – Юнонов-Кузмин. Но Ксенофонт Полуярков совсем не напоминает в этом отношении Валерия Брюсова, зато Николая Рябушинского – очень.

Повторимся: мы вовсе не хотим сказать, что Полуярков списывался с Рябушинского, но некий отблеск ложится и от его выразительной фигуры.

Возьмем еще один пример. Во второй части романа появляется довольно загадочная фигура – художник С. Вначале его имя возникает в разговоре Гавриилова и художника же Второва, потом, так же почти случайно, – в речи профессора Ивякова, потом два художника работают как ученики в его мастерской, затем он подает Гавриилову идею о путешествии в Италию, и последнее, что мы о нем узнаем – под его руководством Гавриилов расписывает «новое большое кафе» [Ауслендер 2005:121], и во время обеда по поводу окончания работ еще раз настаивает на том, чтобы Гавриилов ехал в

Италию. Больше он на страницах романа не появляется. В комментарии А.М.Грачевой читаем: «…прототипом художника С. является Сергей Юрьевич Судейкин (1882 – 1946) – художник, автор росписей стен артистического кабаре “Бродячая собака”» [Ауслендер 2005:672], и далее новое кафе еще раз впрямую отождествляется с «Бродячей собакой» [Ауслендер 2005:674].

Кажется, не все здесь сходится.

Прежде всего вызывает сомнения сама профессия С. Если автобиографического персонажа Ауслендер делает художником, то резонно было бы предположить, что художниками сделаны и другие литераторы. Это подтверждается прототипом еще одного из персонажей романа – художника Второва. Ему отданы черты характера и многие речи доброго знакомого Ауслендера – писателя Г.И.Чулкова. В романе разница между Гаврииловым и Второвым описана так: «Дружба соединяла этих двух, столь противоположных молодых людей – тихого, меланхолического, вялого Гавриилова и Второва – быстрого, бодрого, шумного» [Ауслендер 2005:91]. И очень схожее воспоминание (с довольно значительной разницей, о которой далее) содержится в книге воспоминаний Чулкова: «А.Н.Толстой забавно рассказывал, как Ауслендер, встретив его где-то, сказал назидательно: “Писатель должен быть бодрым”. При этом Толстой изображает интонации и позу своего собеседника, обличающие в этом проповеднике “писательской бодрости” самую откровенную склонность к ленивой прелести *dolce far niente*» [Чулков 1999:188]. Можно было бы приводить и другие доводы, заставляющие видеть прототип, но, кажется, достаточно и одного. В довольно случайном разговоре Второв бросает фразу, которая явно ведет к Чулкову: «Откуда у вас такое “неприятие мира”?» [Ауслендер 2005:122]. В 1906-1907 годах понятие «неприятие мира» было крепко связано с личностью Чулкова, издавшего брошюру «О мистическом анархизме: со вступительной статьей Вячеслава Иванова “О неприятии мира”» (СПб., 1906). Несмотря на то, что статья была написана Вяч.Ивановым, неприятие мира как один из лозунгов «мистического анархизма» явно намекало на Чулкова.

Но дело даже не в этом. «С.» как шифр в системе образов романа должно было решительно выделяться, поскольку

принадлежало единственному персонажу, названному не фамилией, а криптонимом. И этот криптоним не мог иметь сколько-нибудь явного прототипа. Мы получаем слишком мало данных для того, чтобы отождествить С. с кем-либо из известных писателей либо художников того времени. Автора комментариев привлекла возможность отождествить фрески в «новом большом кафе» со знаменитой «Бродячей собакой», которой не только посвящаются книги, но она еще и восстановлена как памятник петербургской культуры. Однако основания для такого отождествления на деле нет никаких. «Бродячая собака» была расположена в подвале с низкими потолками, лишена воздуха и простора. В противовес этому, расписываемое С. и его учениками, кафе выглядит по-иному: «…Миша вместе с Второвым проводили целые дни в этих больших, отделанных белым с розовым мрамором залах» [Ауслендер 2005:121], «…ярко горели сотни ламп в пустых белых залах, украшенных причудливыми фресками» [Ауслендер 2005:122], а как итог и завершение работы устраивается прощальный вечер в ресторане «Пивато» (там же, где чествовали С.К.Маковского после появления первого номера журнала «Аполлон»), что трудно себе представить в случае делавшегося на скорую руку помещения «Бродячей собаки».

И вместе с тем не слишком трудно понять, что было образцом для этой ситуации. 27 сентября 1907 года, т.е. незадолго до реального отъезда Ауслендера в Италию М.Кузмин записывал в дневнике: «Заходили в café, отделываемое Лансере и в кафе Рейтер». «Кафе Рейтер» как уже существующее и ничем особенным не примечательное, нас вряд ли может интересовать, а вот другое – может. Хроника сообщала о нем: «Вчера нам довелось осмотреть новое, еще не открытое "Café de France" в доме армянской церкви на Невском, на художественную отделку которого, по сообщениям газет, затрачено около 150.000 рублей. На этот раз газеты близки к истине. Роскошь, действительно, поразительная. Всей постройкой этого богатого Café заведует архитектор-художник А.И.Тименев. Все панно и фигуры выполнены художниками Е.Е.Лансере и В.М.Щуко. <...> Устраивается и "артистическая" комната для актеров, писателей,

художников и проч.» [Обозрение театров 1907:№160]. Эта самая «артистическая» очень удачно проецируется на описанную в романе «…небольшую заднюю комнату, которая, по замыслу заказчика, должна была иметь вид более интимный, чем главные залы» [Ауслендер 2005:121]. Эта работа была для художника не проходной. К.А.Сомов в письме к А.П.Остроумовой-Лебедевой рассказывал: «В конце июля совершенно неожиданно приехал в Петербург Женя Лансере, получивший заказ написать фреску для вновь открывающегося на Невском кафе. Заказ tour de force в две недели написать картину в несколько квадратных аршин. И он справился с этой задачей» [Сомов 1979:102]. И, видимо, не случайно словарь Брокгауза и Ефрона в статье о Лансере отмечал: «В Москве им исполнены панно в Большой Московской гостинице, плафон и фриз в доме Тарасовых, в Петербурге – фреска в Café de France».[31]

Опять-таки это вовсе не значит, что в С. мы должны видеть именно Лансере. Если мы предпочтем видеть под этим инициалом художника, а не литератора, то на его роль годятся и Судейкин (бывший, вместе с Ауслендером, прототипом героя в повести М.Кузмина «Картонный домик»), и К.А.Сомов (С. из романа «рисовал что-то на крошечном кусочке картона», с. 99, – что напоминает склонного к миниатюрам Сомова, тогда как Судейкин к ним вовсе был не расположен), и, видимо, Н.Н.Сапунов. Но в любом случае перед нами художник из круга «Мира искусства», но не прямо соотносящийся с реальным прототипом. В сфере же литературной такое отождествление было бы, кажется, вообще затруднительно.

Но прямые параллели «Последнего спутника» с «Огненным Ангелом» при внимательном рассмотрении начинают тоже уступать место более сложным способам соотнесения героев и их мифологизированных ролей. Только Агатова и Рената (почти рифмующиеся между собой) практически едины по своим характеристикам. Но Гавриилов и граф Генрих, Полуярков и

---

[31] Репродукцию эскиза этой фрески см.: Гофман Ида. «Золотое руно»: Журнал, выставки 1906 – 1909. М., 2007. С.113.

Рупрехт значительно отличаются не только внешними деталями, но и сущностными характеристиками. Начинается это уже в конце четвертой главки, когда мимо упоминавшегося выше Кики проходит Полуярков, который «…сверкнул на прорвавшемся вдруг в цветное окно солнце золотом гладко причесанных светлых волос своих» [Ауслендер 2005:51]. На него сложно ложится не только солнечный луч, но и отблеск внешности графа Генриха: «<…> волосы, действительно, похожие на золотые нити, так как были они тонки, остры и сухи и до странности лежали каждый отдельно, возносились над его челом, словно нимб святых». Но в то же время и Гавриилов не меньше напоминает графа Генриха: «…стоило взглянуть на его лицо, тонкое, бледное, необычайное, почти детское, но таящее в улыбке нежного безбородого рта что-то, от чего страшно и сладко становилось <…>» [Ауслендер 2005:47]. Но настоящий граф Генрих остался в прошлом Агатовой – это репетитор ее брата, до предела похожий на героя брюсовского романа: «Нет, не студент-репетитор он, а рыцарь св. Грааля, призрак зовущий, и, послушная его зову, готова Юленька идти на смертный подвиг, на страшную гибель» [Ауслендер 2005:101]. У него золотой нимб шелковых кудрей, у него словно растут за плечами крылья, как у графа Генриха, только развязка этой истории – в измене Огненного Ангела, после которой и начинаются поиски его подобий.

В столкновении Полуяркова и Гавриилова, то есть в их встрече в редакции, победа остается не за графом Генрихом, как было в «Огненном Ангеле», а за Рупрехтом: «Нам не о чем больше говорить». И после этого он словно продолжает властвовать над Гаврииловым, посылая ему пятьдесят рублей и предложение сотрудничества. Но Агатова выбирает Гавриилова. Дуэль, таким образом, завершается вничью.

Наконец, еще одно обстоятельство, на которое хотелось бы обратить внимание. Персонажем второго треугольника в «Огненном Ангеле» является Рупрехт, тогда как в «Последнем спутнике» – Гавриилов. Да и завершается он совсем по-другому: Рупрехт выбирает Ренату, Гавриилов – Тату Ивякову. Вместо темного и мучительного побеждает ясное и дающее облегчение.

Все сказанное, как кажется, говорит о том, что в романе Ауслендера меняются сами брюсовские персонажи, они как будто перетекают друг в друга, порождая в итоге героев Ауслендера, вовсе не сводимым к исходным мифологемам.

В заключение отметим, что в «Последнем спутнике» оккультное начало хоть и отходит на задний план, но все же остается. Не случайно в воспоминании Агатовой звучит фраза ее будущего мужа: «Юлия Михайловна с господином Авизовым оккультными науками занимается…» [Ауслендер 2005:101]. Нечто инфернальное есть и в Полуяркове, и в Агатовой, и в мечтаниях самого Гавриилова, который ведь и нравится полуярковскому окружению двоением своих картин, в чем-то глубинном, отвечающим устремлениям этого круга.

Наконец, скажем и о том, что в «Последнем спутнике» является побочной линией, заменившей брюсовских Агриппу и Фауста. Это, как нам представляется, вовсе не «обряд инициации», о котором говорит в своем предисловии к новейшему изданию произведений Ауслендера А.М.Грачева, а классический Bildungsroman, усвоенный в первую очередь через «Крылья» Кузмина. Только вместо открытия мира мужской любви, Гавриилов знакомится со страстной и надрывной женской. Как Ваня Смуров в «Крыльях» встречает Штрупа и понимает, что это его судьба, так Гавриилов во Флоренции встречает Юнонова – и оказывается в упоении. «В первый раз открытыми глазами увидел Миша Италию, и у него захватило дух от радости перед этими живыми, такими радостными чудесами» [Ауслендер 2005:160]. У него так же, как у Вани, «вырастают крылья», только это событие заставляет его понять неправедность романа с Агатовой и перелить свою радость в совсем другие формы.

Таким образом, Сергей Ауслендер, используя мотивы, ситуации, сюжетные ходы, систему персонажей и даже словесные построения «Огненного Ангела», создает произведение совсем иного толка. Он опробует те приемы, которые впоследствии будут во многом определять прозу постсимволистского времени – романы Вагинова, «Сумасшедший корабль» и «Ворон» Ольги Форш и так далее,

вплоть до «Золотого ключика» Алексея Толстого. Но это уже должно быть темой для совсем иного исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ауслендер С. Петербургские апокрифы: Роман, повести и рассказы. Сост., вступ. ст. и коммент. А.М.Грачевой. СПб., 2005
2. Ашукин Н., Щербаков Р. Брюсов. М., 2006.
3. Бурлешин А. Рецензия // Критическая масса. 2006. №3.
4. Виноградов С.А. О странном журнале, его талантливых сотрудниках и московских пирах (Из моих записок) // Сегодня. Рига, 1935. 31 марта. №90.
5. Зноско-Боровский Евг. А. Сергей Ауслендер // Последние новости (Париж). 1922. 13 августа.
6. Минц З.Г. Поэтика русского символизма. СПб., 2004.
7. Обозрение театров. 1907. 2 августа. №160.
8. Садовской Б. Записки (1881-1916) / Публ. С.В. Шумихина // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах. Т.I. М., 1991..
9. Садовской Б.А. «Весы» (Воспоминания сотрудника). Публ. Р.Л. Щербакова // Минувшее: Исторический альманах. М.; СПб., 1993. №.13.
10. Сомов К.А. Мир художника: Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979.
11. Чулков Г. Годы странствий. М., 1999.

NIKOLAY BOGOMOLOV – THE FIERY ANGEL AND THE LAST COMPANION

The author of the article compares Brusov's "The Fiery Angel" to S.Auslender's "Last Companion". Using the motives, the situations, the plot the system of how the characters are revealed and even verbal constructions of "The Fiery Angel", Auslender makes quite a different work. It's proved that the heroes of Auyslender's novel had real life prototypes.

ГОЛОВКО В.М.
Северо-Кавказский федеральный университет

ТВОРЧЕСТВО И.С.ТУРГЕНЕВА В ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ В.Я.БРЮСОВА (МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Ключевые слова*: методология, научная интерпретация, историзм, поэтика, художественное мастерство, эстетика литературного направления.*
Keywords: *methodology, scientific interpretation, historism, poetics, artistic craft, aesthetics of a literary trend.*

Для филологической науки Брюсов представляет большой интерес не только как художник слова, но и как критик и историк литературы. Изучение литературоведческих концепций поэта способствует объективному анализу тенденций развития российской гуманитарной мысли.

Известно, что летом 1896 года Брюсов, находясь в Пятигорске, вплотную подходил к замыслу «Истории русской лирики». В письме М.В.Смагину (Марку Криницкому) в июле следующего года он писал: «<…> Это будет труд громадный, величайший», ориентированный на «создание науки “истории литературы”» [Гречишкин, Лавров 1977:173]. Хотя задуманная работа и не была написана, для нас важна уже сама попытка поэта осмыслить закономерности литературного процесса, в частности, обосновать концепцию развития русской лирики. Этот замысел не мог возникнуть без серьезного осмысления методов и принципов анализа литературных явлений, без выработки научных критериев их исследования.

При рассмотрении под таким углом зрения результатов критической рефлексии тургеневских произведений Брюсова выявляются теоретико-методологические основы эстетики поэта. Источниками анализа являются его письма к сестре Н.Я.Брюсовой (1881-1851), написанные из Пятигорска в 1896 году, а также другим корреспондентам, дневники Брюсова 1891-1910 годов, его статьи, воспоминания современников и другие

материалы. Будучи сгруппированными и систематизированными, они дают представление о рецепции и интерпретации Брюсовым классического наследия, о том, какие проблемы искусства, мастерства, творческого процесса и поэтики были для него актуальными в тот или иной период литературной деятельности.

Важно отметить, что в центре внимания Брюсова всегда находились проблемы эстетики И.С.Тургенева, его стилевой манеры и мастерства. В письмах и статьях поэта-критика мы находим массу интересных наблюдений над поэтикой тургеневской прозы. Так, анализируя рассказ «Яков Пасынков», он отмечал «очень удачное начало» с «точки зрения художественного построения» [Брюсов 1977:182]. Глубоко освещалась им оригинальность стилевого воплощения идеи гуманизма в рассказе «Петушков» [Брюсов 1977:179]. Мастерство речевых характеристик, роль языковых средств в создании типа индивидуальности рассматривались Брюсовым при разборе «Дневника лишнего человека» [Брюсов 1977:170-180] и т.д. В отличие от формалистов середины 1910-х – середины 1920-х годов, он не сводил искусство Тургенева к совокупности приемов. Они для Брюсова-исследователя важны не сами по себе: всякий раз он стремился показать их содержательную художественную функцию. Вот, например, какой подход намечен был поэтом при анализе идейно-структурной роли рассказчика в рассказе-повести «Три портрета»: «Ты пишешь: “В “Трех портретах” Тургенев *зачем-то* (*выделено Брюсовым. – В.Г.)* рассказывает о помещике, от лица которого ведется рассказ…”, – обращался он к сестре. – Легко сказать “зачем-то”, но однако зачем? Надо найти ту точку зрения, с которой смотрел автор, ту сущность, которая оправдывает и объясняет все частности» [Брюсов 1977:176]. Предвосхищая разработку методологии системно-субъектного анализа произведения, связанной с теоретическими исследованиями М.М.Бахтина, В.В.Виноградова, Б.О.Кормана, западных нарратологов, представителей «английской критики», Брюсов, рассматривая субъектную организацию рассказов «Три портрета» и «Андрей Колосов», тонко воспринимал и освещал содержательность поэтики нарратива произведений,

интенциональный смысл сопоставления субъектов речи и сознания, связанного с целями выражения позиции автора в эпическом произведении [Брюсов 1977:176-178]. Он всякий раз обращал внимание на внутренние связи произведения, подчеркивал роль каждого компонента в системе идейно-художественного целого. В его письмах аргументировалась мысль о том, что авторское сознание выражается всей совокупностью художественных средств, в которых опредмечивается смысл произведения. Так, по поводу тургеневского «Бретера» он писал: «“Маша и Кистер обыкновенные люди”. Этого мало. <…> Что до Маши, то характерно, как она закричала “Танюша!” – “довольно *визгливым* голосом”. Вот ее приговор, произнесенный автором» *(Выделено Брюсовым. – В.Г.)* [Брюсов 1977:180].

Стремление рассматривать произведение как идейно-художественную целостность – характерная особенность методологии Брюсова. В результате такого подхода он сумел сформулировать проблематику эпических жанров, показать их содержательно-формальную специфику, своеобразие тургеневского стиля, черты творческой индивидуальности писателя. Романом он «предлагал называть… такое произведение, в котором героем является народ, общество или слой общества, а повестью, где герой отдельное лицо» [Брюсов 1977:189-190]. Жанровая структура этих литературных видов определяется корреляциями «среды», «микросреды» и «личности», обусловленными именно такой проблематикой [Эсалнек 1991:10-20; Головко 2010:79-93]. Даже в тех случаях, когда Брюсов отмечает, с его точки зрения, «недостатки» того или иного произведения (например, «непропорциональность частей», «не выдержанность… тона рассказа» и т.д. в «Андрее Колосове» [Брюсов 1977:178], то он руководствуется критериями понимания того, что содержание литературного произведения формируется, а форма – содержательна. И хотя в конкретных анализах (как в данном случае – с рассказом «Андрей Колосов») этот методологический подход не гарантирует от субъективизма критика, в целом он является сильной стороной его эстетики.

Плодотворность такого анализа «совершенной» [т.VI:380] в художественном отношении прозы Тургенева становится особенно очевидной, когда эстетические принципы поэта-исследователя рассматриваются в системе близких контекстов, то есть при сравнении с теми работами о поэтике писателя, которые появились еще при жизни Брюсова. Известная, например, работа К.К.Истомина «“Старая манера” Тургенева (1834 – 1855 годы). Опыт психологии творчества» (1913) памятна тем, что стиль произведений писателя рассматривался в ней не как динамическое единство, а как реминисцентный (подражательный) дискурс. Формалистические сопоставления и сравнения приводили ученого к тому, что даже «Записки охотника» были представлены им как книга, лишенная оригинальности. Принципиально иное мы видим у Брюсова. Хотя в «Дневниках» он и называет Тургенева «эпигоном гоголевской прозы» (впрочем, как и Ф.М.Достоевского, Л.Н.Толстого) [Брюсов 1927:25], но, скорее всего, имеет в виду развитие этими писателями гоголевских традиций. Своеобразие Тургенева-художника в рецептивно-критических фрагментах текстов Брюсова, лишенных формальных сопоставлений, характеризуется всесторонне. Если поэт писал, что рассказ Тургенева «Муму» «классически прост и ясен» [Брюсов 1977:179], то разумелась и актуальность его проблематики, и адекватность ее воплощения в художественной системе произведения.

Историко-литературные и критические интерпретации текстов Тургенева, принадлежащие такому творческому критику, каким был Брюсов, отличаются, как видим, повышенным методологическим пафосом. Поэтому отчетливо выраженный в его работах, в том числе написанных в эпистолярном жанре, социологический подход к анализу творчества Тургенева никогда не доходил до крайностей вульгарного социологизма, столь характерного для отечественного литературоведения 1920-х – начала 1930-х годов, а искусство писателя не связывалось механистически с социально-классовыми явлениями и характеристиками. Это ярко проявляется в его анализе романов о «лишних людях» и повестей-спутников, их окружающих. Брюсов рассматривал тип «лишнего человека» с конкретно-исторических

позиций, предвосхитив современные интерпретации этих произведений. Так, он подчеркивал, что Рудины «всегда будут говорить и подавать надежду», и одновременно показывал, насколько они «выше пошлой посредственности» [Брюсов 1977:181]. Поэт-исследователь акцентировал мысль о том, что Лаврецкие, Рудины, Пасынковы, Михалевичи «могли только стремиться и создавать теории», они были «заняты всегда общими вопросами, вопросами религии, прогресса, человечности» [Брюсов 1977:188]. Он, по сути, формулировал положение о том, что величие «лишних людей», «рыцарей мысли» проявлялось не столько в практическом деянии, сколько в «духовном созерцании», в «разработке личности», в утверждении «достоинства человеческого» [Тургенев т.XIV:53, т.VI:168, 170].

Уже в философии XX столетия было достигнуто понимание того, что в «онтологии человека наличие не только действенного, но и познавательного, созерцательного отношения к миру составляет важнейшую характеристику человека» [Рубинштейн 2012:87]. Брюсов подходил к весьма плодотворному выводу о том, что «слово» «лишнего человека» является его историческим «делом». Рассматривая этих героев рудинского типа как предшественников «новых людей», которым уже «было предоставлено дело» в «50-60 годы – годы освобождения крестьян и Великих Реформ», поэт давал им оценку с позиций научного и художественного историзма: «Лаврецкие… и Рудины только искали дела, стремились к нему», «<…> иным и не мог быть талантливый молодой человек в 30-х годах» [Брюсов 1977:186, 187], – отмечал он, имея в виду особенности социального бытия этого героя. Подчеркивая, что «в жизни он был бессилен» [Брюсов 1977:187], Брюсов обращал особое внимание на изображение Тургеневым-художником в повестях и романах о «лишнем человеке» закономерностей общественного развития. Художественный историзм Тургенева, с его точки зрения, выразился и в том, что писатель, обозревая «всю дворянскую жизнь в 30-х годах» [Брюсов 1977:186], сумел показать появление новых, «молодых сил» [Тургенев т.VII:293],

которым «лишние люди» уступают свое место на арене исторической жизни [Брюсов 1977:186-187].

Рассматривая литературный характер в парадигме диалектики общего, особенного и индивидуального, Брюсов показывал, как в произведениях Тургенева во всей совокупности художественных средств раскрывается социально-психологическая сущность героев, являющаяся средоточием действия разнонаправленных детерминант. В частности, он говорил о типизирующей, характерологической функции деталей, изобразительно-выразительных средств и т.д. при воссоздании образа «бессильного в жизни» Лаврецкого. Обобщающая роль эпитета показывалась им, скажем, на таком примере: «Лаврецкий… “не мог сидеть в гостиной; ему чудилось, что прадед Андрей презрительно глядит с полотна на своего хилого потомка…”. (Место характерное: *хилого (курсив Брюсова. – В.Г.)*, конечно, не физически; Лаврецкий был здоровяк). Но не только в жизни, так сказать общественной, бессилен Лаврецкий, – то же и в личной» [Брюсов 1977:187]. Вследствие того, что Брюсов в своем анализе литературных произведений Тургенева актуализировал принцип конкретного историзма, он и сумел показать емкое содержание и социально-нравственный смысл эпитета.

В историко-литературных интерпретациях романов, повестей, рассказов, стихотворений в прозе писателя-классика, вошедших в его собрание сочинений 1891 года, Брюсов ставил вопрос о социальной функции литературы, о нравственно-эстетической позиции писателя, объективирующейся в идейно-эстетической целостности произведения. Он обратил внимание на структурно-семантическую функцию оппозиции общественно-нравственного долга и личного счастья в романах о «лишнем человеке». Когда поэт сравнивал Лизу Калитину с Исменой – героиней трагедии Софокла «Антигона» [Брюсов 1977:188], то подчеркивал исторически обусловленную религиозную, а значит сострадательную форму выражения этики долженствования тургеневской героини. В подвижничестве Лизы Калитиной он усматривал воплощение «духа времени», требовавшего от личности самозабвения во имя «общего блага» [Тургенев

т.VI:267]. Идея гражданского, нравственного «долга» является аксиологической константой для тех героев Тургенева, которые думают «о том, что придает вечное значение временной жизни человека» [Тургенев т.VI:269, 282]. Эту идею актуализировал Брюсов, когда, рассматривая с позиций историзма проблемы нравственной философии романа «Дворянское гнездо», писал о Лизе Калитиной: «…Долг она ставит выше всего, подчиняет ему всю жизнь», когда, анализируя внутренние связи произведения в свете тургеневского «категорического императива», объяснял, почему Лиза Калитина считает, что и ей, и Лаврецкому, «осмелившимся искать *личного счастья*», необходимо «исполнить… долг» перед людьми [Брюсов 1977:188] *(Курсив Брюсова. – В.Г.)*, «отмолить… и свои грехи, и чужие…» [Тургенев т.VII:286]. Трактовка этической проблематики романа с точки зрения авторского замысла – показать, как «жизнь… слагалась исторически» [Брюсов 1977:186], – это реализация научных целей [Брюсова 1933:139], то есть качество системной аналитической работы Брюсова-интерпретатора.

Методологический арсенал Брюсова-исследователя включал такие методы, принципы и подходы историко-литературного анализа, – которые свидетельствуют о том, что он значительно опережал теоретическую науку своего времени. Это историзм, типологический подход, художественная системность, восприятие искусства как формы познания действительности и жизни, специфика субъектно-объектных отношений в творческом процессе, функциональность художественных компонентов в системе эстетической целостности, субъектная организация текста, проблемно-тематическая и структурная специфика литературных жанров, поэтика художественного обобщения, характерология, нравственно-эстетическая позиция писателя, адресованность художественного высказывания и т.д.

Нельзя сказать, что Брюсову удалось во всех случаях дать верную оценку творчества Тургенева, его художественного новаторства, его открытий в области образного, нетеоретического философствования, объективно рассмотреть специфику идиостиля писателя, показать его роль в развитии отечественной и мировой культуры. Называя Тургенева «мастером

пластического изображения» [Брюсов 1977:79], он явно недооценил искусство воссоздания «внутреннего человека» в художественной прозе писателя, всей «глубины» его «души… скрытые, тайные побуждения и чувства» [Брюсов 1977:179], не отрефлексировал на уровне описательной поэтики тургеневскую специфику «тайного психологизма», особо функциональную роль внешних эквивалентов в выражении напряженной, многосложной духовной жизни личности, хотя в отдельных случаях и отмечал «тонкие психологические детали» в характеристиках персонажей [Брюсов 1977:175]. А ведь еще в современной ему иностранной критике справедливо указывалось, что «во всей европейской литературе трудно встретить более тонкую психологию, более законченную обрисовку характеров» [Брандес 1908:34]. За рамками его восприятия остался весь метафизический пласт художественной философии и поэтики писателя, самого искусства художественного философствования. Поэту нелегко было увидеть в то время новаторский характер таких произведений Тургенева, как «Призраки», «Довольно», «студии» цикла «Отрывки из воспоминаний – своих и чужих», «Стихотворения в прозе» и др., в которых писатель предвосхитил дальнейшие пути развития отечественной и мировой литературы. Но даже и такие факты интересны и значимы для науки. Ограничимся одним, но выразительным примером.

Брюсов был последовательным в негативной рецепции тургеневских «таинственных повестей» и некоторых стихотворений в прозе, в которых поднимались и осмысливались онтологические и эсхатологические проблемы. Он неоднократно писал о том, что, например, «Призраки», «Собака» – «вещи», которые он «никогда не любил… и не понимал», «Клару Милич» и «Песнь торжествующей любви» воспринимал как «слабые копии с повестей Гофмана» или Эдгара По [Брюсов 1977:183, 184] и т.д. В этом видят иногда парадокс [Гречишкин, Лавров 1977:172]: ведь мыслители «серебряного века», очень многие писатели и критики, так или иначе связанные с символизмом, не прошли мимо этих произведений, рассматривая Тургенева как предшественника философии и эстетики модернизма (Д.С.Мережковский, Ю.И.Айхенвальд, В.В.Розанов,

К.Д.Бальмонт, И.Ф.Анненский, А.Белый, М.О.Гершензон и др.). Но парадокс ли это? То, что многие исследователи того времени (скажем, С.И.Радзевич), литераторы (Ю.И.Айхенвальд, символисты) связывали «Довольно», «Призраки», «таинственные повести», «Senilia» с художественно-философскими исканиями литературы конца XIX – начала XX века, с задачами «расширения художественной впечатлительности», как писал Мережковский в работе «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1893), вовсе не случайно. Во многих работах этого времени творчество Тургенева сопоставлялось с философией А.Шопенгауэра – и это тоже вполне закономерно. Система идей автора сочинения «Мир как воля и представление» воспринималась в качестве философской основы эстетики символизма. Тургенева, безусловно, глубоко интересовала этика А.Шопенгауэра, его философская антропология [Головко 2014, гл.3], но о влиянии немецкого мыслителя на русского писателя говорить не приходится. В критике и литературоведении времени Брюсова тезис о «влиянии» как раз абсолютизировался.

Так почему же символист Брюсов отказывался от той части тургеневского наследия, которая бралась на вооружение его литературными соратниками? Здесь, безусловно, сказалась близость поэту реалистических основ искусства Тургенева, то, что Брюсов актуализировал социальные функции художественного творчества и историзм как принцип научного и художественного познания. В подобном отношении к тургеневской метафизике проявилось и достаточно четкая оппозиция двух литературных эпох (направлений), художественно-познавательных циклов – классического реализма и модернизма, при котором, по сути, снималась проблема преемственности, формирования новой «идеи человека», «типа мироотношения», новых эстетических парадигм в лоне эстетики предшествующего историко-литературного периода [Головко 2012:114-135]. Но есть и еще один аспект этой проблемы. В том, что Брюсов не приветствовал произведения писателя, в которых ощутимо выражены предчувствия и предтечи искусства эпохи модернизма, есть своя закономерность. Символизм Брюсова как

эстетическая система не исчерпывается тем традиционным пониманием этого явления, какое обычно за ним закрепляется. Отношение к «таинственным повестям» Тургенева показательно с точки зрения специфики и эволюции метода Брюсова-художника. Он явно не абсолютизировал философию и поэтику модернистских течений, не следовал до конца тем творческим принципам, которые вполне удовлетворяли Мережковского, Бальмонта, Белого и др. Критическое восприятие «таинственных» произведений Тургенева – это эпизод в творческой биографии Брюсова. Но он дает исключительно убедительные аргументы в пользу утверждений о том, что «философско-общественная позиция Брюсова, его поэтика резко противоречили основным положениям русского символизма, вождем которого Брюсов считался» [Громова 1962:756], что он не был ортодоксальным адептом «философской концепции» символизма [Дронов 1983:10-11]. А это весьма существенно, если учесть, что как поэт и теоретик искусства Брюсов оказывал большое влияние на литературный процесс.

Та часть критического наследия Брюсова, в которой содержится историко-литературная оценка творчества Тургенева, не может не привлекать внимания. В результате плодотворных методологических исканий поэт во многом предвосхищал наше сегодняшнее понимание специфики литературоведческой рефлексии, активное освоение тех исследовательских практик, которые дают адекватное представление об общественно-эстетических функциях художественной литературы. Говоря об этом, следует подчеркнуть, что вопрос о роли Брюсова в развитии отечественного литературоведения сохраняет свою актуальность.

ЛИТЕРАТУРА

12. Брандес Г. Этюд о Тургеневе // Иностранная критика о Тургеневе. СПб., 1908.
13. Брюсов В.Я. Дневники: 1891 – 1910. М., 1927.
14. Брюсов В.Я. Письма к Н.Я.Брюсовой. Публ. Гречишкина С., Лаврова А. // Тургенев и его современники. Л., 1977.

15. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
16. Брюсова И.М. Материалы к биографии Валерия Брюсова // Брюсов В. Избранные стихи. М.; Л., 1933.
17. Головко В.М. Герменевтика литературного жанра. М., 2012.
18. Головко В.М. Историческая поэтика русской классической повести. М., 2010.
19. Головко В.М. Философский дискурс И.С.Тургенева как значимое целое. Ставрополь, 2014.
20. Гречишкин С.С., Лавров А.В. Брюсов о Тургеневе // Тургенев и его современники. Л., 1977.
21. Громова А.Г. Брюсов Валерий Яковлевич // Краткая литературная энциклопедия: В IX т. Т.I. М., 1962.
22. Дронов В.С. Творческие искания Брюсова «конца века» // Валерий Брюсов: Проблемы мастерства. Ставрополь, 1983.
23. Рубинштейн С.Л. Человек и мир. СПб., 2012.
24. Тургенев И.С. Полн. собр. соч. и писем: В XXVIII т. Сочинения: В XV т. М.; Л., 1960-1968.
25. Эсалнек А.Я. Теория романа: (теоретический и историко-литературный аспекты). М., 1991.

VYACHESLAV GOLOVKO – I.S.TOURGENEV'S CREATIVE WORKS UNDER HISTORICAL AND LITERARY INTERPRETATION OF VALERY BRUSOV (THE METHODOLOGICAL ASPECT)

Methodological principles and approaches to the analysis of I.S.Tourgenev's creative works that are realized within historical and literary attempts of Brusov are reviewed through the context of literature development in the late 19th and early 20th centuries. The researcher poet’s reflexion on scientific interpretations of various phenomena of Russian classical literature allows to ascertain his attitude towards realism and symbolism, clarifies the idea of crucial problems of his aesthetics.

ГУЛЬБА Л.С.
Институт мировой литературы
имени А.М.Горького РАН

ЗАГЛАВИЯ СТИХОТВОРЕНИЙ В.БРЮСОВА И А.БЛОКА

Ключевые слова: *заглавие, лирический сборник, лирический цикл, Брюсов, Блок, символизм.*
Keywords: *title, lyrical collection, lyrical series, V. Briusov, A. Blok, symbolism.*

К заглавию любого своего текста, будь то стихотворение, поэма, цикл стихотворений или целый лирический сборник, символисты относились особым образом. Если вспомнить постулат З.Г.Минц о том, что символисты склонны приписывать реальности свойства художественного текста, и, следовательно, мир для них представляет собой иерархию текстов [Минц 2004:97], можно представить, какую важную роль играло для них заглавие текста. Они уделяли особое внимание составлению циклов, а также других текстовых объединений, которые могут и, в большинстве случаев, должны быть восприняты читателями как единый Текст, со своим заглавием. Прежде всего это относится к Брюсову и Блоку. Брюсов придерживался того взгляда, что «Книга стихов должна быть не случайным *сборником* разнородных стихотворений, а именно *книгой*, замкнутым целым, объединенным единой мыслью, <...> 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 в книге стихов – не более как главы, поясняющие одна другую, которые нельзя переставлять произвольно» (*курсив Брюсова. – Л.Г.*) [т.I:604-605]; Блок же «воспринимает поэтический сборник как живое существо, живущее своей особой жизнью. В этой жизни имеются свои закономерности, она строится по своим принципам, которые и выявляют художественную концепцию книги. Выпуская сборник в свет,

Блок уже как бы отстраняется от него. Личность поэта, после того как она выявила «подземный рост» души, приобретает значение объективное, исторически-конкретное, вызванное к жизни совокупностью обстоятельств не одного только личного бытия. Здесь и сказалось то новое отношение к сборнику, которое станет характерной чертой для всего русского XX века» [Долгополов 1984:63]. Таким образом, ключ к осмыслению всего поэтического сборника, как единого текста со своей темой, идеей, основными образами, сюжетом и динамикой его развития, следует искать в заглавии этого сборника.

В современном литературоведении практически нет работ, в которых специально проводилось бы сопоставительное исследование заголовков поэтических книг у Брюсова и Блока, их поэтики и интерпретации. Упоминания о заглавиях и небольшие рассуждения о них можно найти в работах целого ряда исследователей (Максимов, Мирза-Авакян, Герасимов, Дронов, Нинов, Протасова, Хангулян, Магомедова, Долгополов, Минц). В этих работах осмысливаются и трактуются значения заголовков поэтических сборников и циклов, отслеживается связь заглавия с содержанием самой лирической книги. При этом внимание исследователей сосредоточено, главным образом, не на самих заглавиях, а, скорее, на истории создания сборника, его основном содержании, общей теме, идее и образах, особенностях в сравнении с предыдущими сборниками и их структурой. Немало сказано о поэтических циклах и принципах их построения, а также их заглавиях (Зелинский, Минц, Сапогов, Фоменко). Отдельно стоит назвать работу Н.Г.Петровой «Заглавия поэтических текстов символистов: общие тенденции и идиостилевые особенности», однако заглавие сборника Брюсова «Tertia Vigilia» в ней рассматривается в одном ряду с заглавиями сборников К.Д.Бальмонта и З.Н.Гиппиус, а не обособленно, и сам характер проводимого исследования носит, скорее, языковедческий, чем литературоведческий или обще-филологический характер [Петрова 2011:41-46]. Все, что было сказано о заглавиях поэтических сборников Брюсова и Блока в проводимых ранее исследованиях, помогает понять тайну того или иного названия, а также расширить уже имеющиеся

интерпретации. Проведение сравнительного анализа заглавий, с опорой на их языковую принадлежность, источники происхождения, смысловую многозначность, динамику развертывания смыслов, заключенных во всем поэтическом тексте сборников, и процессы обобщения и конкретизации с помощью заголовков, поможет глубже понять творческие индивидуальности этих двух поэтов-символистов, открыть новые стороны и грани их творчества. Такое сопоставление позволит также сравнить две разные поэтические системы «старшего» и «младшего» символистов. Для сравнительного анализа выбраны заголовки сборников, преимущественно начала 1900-х годов, которые могут быть сопоставимы по теме, образной системе или структурной организации.

Прежде всего необходимо обратить внимание на то, что в творчестве Брюсова сравнительно немного (в отличие от Блока) стихотворений с заглавиями «по первой строчке». Многие названия его произведений многозначны, аллегоричны, оставляют простор для интерпретаций, но, в тоже время, нередко они заключены в одном слове («Женщине», «Любовь», «Ожидание») или словосочетании: («Первая звездочка» и др.). По всей видимости, для Брюсова было важно, как заглавие того или иного стихотворения реализует его замысел в целом и соотносит текст с его художественным миром, присутствуя не в самом тексте, а как бы возникая «извне». Блок же считал, что смысл стихотворения настолько всеохватен и растворен во всем тексте, что не может быть вынесен в заглавие и заключен в одном слове. Заголовки многих блоковских стихотворений имплицитны.

Обращает на себя внимание также языковая принадлежность заглавий сборников. Брюсов нередко использует в названиях французский, греческий, латынь, у Блока же – преимущественно русские заголовки. Использование «академического» языка – латыни Брюсовым может свидетельствовать об определенном складе ума, эрудиции поэта, обращавшегося через язык к богатствам древней культуры; кроме того, в латыни, как ни в одном другом языке, отражается все глубокомыслие сказанного и высшая степень рассудочности. А если учесть, что большинство латинских заглавий, как и многое

другое в творчестве поэта, являются культурно-историческими «отсылками» – ощущение «интеллектуальности» и «энциклопедичности» только усиливается. У Блока мы не находим в заглавиях обращений к иностранным языкам, к известным латинским изречениям. Там, где у Брюсова внешне информативная нагруженность и замысловатость, у Блока – видимая простота и прозрачность. Где у Брюсова «Juvenilia» (термин, применимый во многих творческих сферах, обозначающий ранние работы автора, созданные им в детстве или юношеском возрасте) – у Блока «Отроческие стихи». Где у Брюсова «Tertia Vigilia» – у Блока «Ночные часы». У Брюсова «Urbi et Orbi» – у Блока «Город».

«Tertia Vigilia» – латинское выражение, выбранное в качестве заглавия брюсовского сборника: вигилия – промежуток от захода до восхода солнца (от vigil – караульный страж). Ночное время делилось у древних римлян на четыре части, равные по продолжительности смены караулов в военной службе. Третья вигилия – промежуток от полуночи до начала рассвета. Также это выражение имеет отношение к области церковной службы: всенощное бдение, аскетический отказ от сна в ночное время суток. На наш взгляд, в заглавии в равной степени присутствуют оба смысла: как бодрствования в ночной час («Ребенком я, не зная страху…») во имя того, чтобы не пропустить что-то важное, так и, в известной степени, – духовно-поэтическая аскеза («Возвращение»). И В.С.Дронов, и К. Мочульский отмечают проявившийся в этом сборнике отход поэта от декадентства. «Эта ночь в лесу – период “декадентства”, с его манерными изысками, доморощенным бодлерианством, эротизмом, аморализмом, сатанизмом, всеми блужданиями и исканиями девяностых годов. Брюсов понимает, что путешествия в пропастях ада, по кривым тропинкам зла – не для него. Он любил широкие и ровные дороги, освещенные ровным светом дня, ему нравятся геометрические перспективы, а не романтическое бездорожье» [Мочульский 1962:63]. Сам Брюсов признавал, что этот сборник – конец его поэтических блужданий во мгле ночной, он выходит из леса странных соответствий и становится ближе к жизни (или отходит от декадентских

крайностей и разрыва с действительностью). В заглавие сборника не случайно выносится именно третья вигилия, промежуток от полуночи до рассвета. Половина ночи уже осталась позади, герой-поэт живет в ожидании наступающего дня. Обозначено переходное состояние жизни: «Выражение поэтического перепутья, когда Брюсов прощался с прошлым и делал только первые шаги в сторону нового будущего» [Дронов 1976:67].

<…> И было мне так сладко в детстве
Следить мелькающую нить,
И много странных соответствий
С мечтами в красках находить.

То нить казалась белой, чистой;
То вдруг, под медленной луной,
Блистала тканью серебристой;
Потом слилась со мглой ночной.

Я, наконец, на третьей страже.
Восток означился, горя,
И обагрила нити пряжи
Кровавым отблеском заря!

[т.I:143]

Свет нового дня пока только брезжит перед героем, как и будущие цели. Они еще неясно обозначены для него, однако он уже морально готов к тому, чтобы принять их и все то новое, что они за собой влекут. Эклектизм поэзии этого сборника заключается в стремлении охватить буквально все, коллекционировать памятники искусства, исторические события, верования, идеи, «мгновения», в стремлении расширить свою и без того универсальную осведомленность. В сочетании повествовательной поэзии с чистой лирикой в пределах одного сборника отражаются все те же творческие поиски поэта и желание того, чтобы путь, который перед ним открывается, содержал в себе не только новое, но и прежнее, являлся бы, в каком-то роде, «третьим», чего, как правило, «не дано».

Сборник Брюсова «Tertia Vigilia» перекликается своим заглавием со сборником Блока «Ночные часы». Но если герой брюсовской книги – на пути из тьмы к свету, из ночи – к утру, то

сложно сказать, какую «вигилию» переживает лирический герой Блока: первую, вторую или третью. «Ночь» застала его в отчаянии, проклятиях, в ощущении грядущего возмездия. Художник, которому удалось достичь зрелости в творчестве, отдал за нее часть своей души. Кажется, ничто вслед за часами ночи в стихотворениях блоковского сборника не предвещает наступления утра: любовь никого не спасет, напротив, ее разворачивающаяся драма неизбежна, Россия стремится в неведомое ни для кого и оттого пугающее будущее, жизнь постепенно гибнет в своей пустоте, нынешнее поколение не способно к действию, кроме того, что тешится пустыми мечтами, европейская культура превратилась в цивилизацию и тем самым подписала себе приговор [Долгополов 1984:109]. Однако все потери и испытания, пройденные героем ранее, дарят ему новые возможности; «он приходит к мысли о простоте, естественности, труде, единении с природой и простыми людьми. Здесь-то и обнаруживается исход, открывается путь к возрождению» [Долгополов 1984:111].

«Urbi et orbi» – еще одно латинское выражение, вынесенное в качестве заглавия брюсовского сборника. «Городу (подразумевающему Рим) и миру», означающее «возвестить что-либо на весь мир, всем и каждому». Сам Брюсов в предисловии к сборнику так объяснял свой выбор: «Заглавием “Urbi et Orbi” я хотел сказать, что обращаюсь не только к тесному “граду” своих единомышленников, но и ко всему “миру” русских читателей <…>» [Брюсов 1914:115]; «Мне всегда тесно в узком пределе почитателей одной литературной школы и в высшей степени важно, что мой голос находит отклик не только в нашем маленьком urbi – городе, но и в более широком orbi – мире русских читателей» [Брюсов 1932:191]. Даже если круг тех любителей и ценителей поэзии, которые смогли бы понять и по достоинству оценить брюсовские стихи, все равно остается ограничен, круг адресатов его стихотворений в сборнике (граду и миру) более чем широк: об этом свидетельствует, к примеру, цикл «Песни», погружающий читателя в среду фабричных рабочих, солдат, детей и других горожан. Содержание таких циклов сборника «Urbi et orbi», как «Песни», «Баллады»,

«Сонеты и терцины», «Картины», «Оды и послания», также говорит о том, что поэт, создавая все эти стихотворения и включая их в один сборник, стремился найти свой отклик в сердце каждого читателя, кем бы он ни был: современником или человеком будущего, таким же поэтом или человеком, далеким от творческой литературной среды. Сам поэт говорит о своих творческих намерениях и настроениях в стихотворении «Мечтание»:

<…> Случайный гость в толпе любой,
Я буду дорог, хоть и странен,
Смешон невольной похвальбой,
Но вечной бодростью желанен. <…>
[т.I:274]

Поэтический цикл Блока, созданный, по мнению исследователей, под влиянием творчества Брюсова, озаглавлен «Город». Задавшись целью художественно изобразить жизнь современного города, во всех ее деталях, попадающихся на глаза, пестроте, Блок не стремился намеренно выйти из «городского» микрокосма – в мировой (граду, но необязательно миру). Границы пространства поэтического сборника в заглавии очерчены достаточно четко. Несмотря на схожесть урбанизма в брюсовском сборнике и блоковском цикле, общие черты городских пейзажей и обозначенные социальные проблемы, связанные с городом, – «Urbi et Orbi» и «Город» существенно различаются своим содержанием, но прежде всего – заглавиями.

Ключевое стихотворение цикла «Город» – «Незнакомка» может быть соотнесено со стихотворением Брюсова «Прохожей» [т.I:331]. Здесь складывается ситуация, зеркальная по отношению к сборникам «Tertia Vigilia» – «Ночные часы»; если схожим, в какой-то мере, образом были озаглавлены сборники с разным содержанием, то в случае с этими стихотворениями наоборот, для отражения схожих лирических сюжетов выбраны разные заглавия. Смысл заключается в различии ключевых образов: если для брюсовского героя женщина – «прохожая», не менее прекрасная и роковая, чем героиня Блока, то для блоковского героя она – именно «незнакомка», а не просто случайное лицо, встреченное в пути. Она оставляет куда более яркий, по

сравнению с «прохожей», след в его жизни и памяти. Кроме того, Незнакомка потому и является «незнакомой», «чужой» для героя, поскольку она отчасти принадлежит совершенно другому миру, а не только другой (не его) жизни, в то время как Прохожая обитает там же, где и сам лирический герой брюсовского стихотворения. В Незнакомке герой распознает и узнает другой, более возвышенный образ, и уносит с собой его частицу. Прохожая, несмотря на то, что герой потрясен и оглушен роковой встречей с ней, словно катастрофой, так и остается в его жизни не более чем «прохожей».

Итак, заглавия книг Брюсова обращают читателей к историко-культурным и современным реалиям, в то время как заголовки Блока вводят во внутренний мир лирического героя. В самом характере заглавий находит свое выражение «экстравертность» поэзии Брюсова и «интровертность» поэзии Блока, обращенность одного во внешний мир, ко всем, к «граду и миру» в стремлении охватить и постичь все, и внимание другого к внутреннему миру, но не только своему, а и к внутренней подоплеке того, что происходит вокруг. Разные подходы поэтов к заголовкам своих сборников и циклов свидетельствуют о разных поэтических системах «старшего» и «младшего» символистов. Для первого было характерно восприятие мира в эстетическом плане, а для второго – в философско-религиозном. Брюсов стремился выразить «соответствия» между внешним миром и душевными движениями человека, а Блок – искал соответствий между миром реальным и прозреваемым.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Автобиография // Русская литература XX века (1890 – 1910). Т.1. Под редакцией профессора С.А.Венгерова. М., 1914.
2. Брюсов В.Я. Письмо Е.А. Ляцкому от 5 мая 1906 г. // Новый мир. 1932. № 2.
3. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
4. Долгополов Л.К. Александр Блок. Личность и творчество. Л., 1984.

5. Дронов В.С. Книга Брюсова «Tertia Vigilia» // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.
6. Минц З.Г. Поэтика русского символизма // Минц З.Г. Избранные труды: В III т. Т.III. СПб., 2004.
7. Мочульский К. Валерий Брюсов. Paris, 1962.
8. Петрова Н.Г. Заглавия поэтических текстов символистов: общие тенденции и идиостилевые особенности // Вестник томского гос.пед. университета, 2011. Вып.3 (105). Томск, 2011.

LUDMILA GULBA – THE TITLES OF THE POEMS BY V.BRUSOV AND A.BLOK

The article presents a comparative analysis of the titles of poetry books, literary cycles and poems by V.Brusov and A.Blok; it also reveals the linguistic parameters and expression of the titles, the cultural background, the way to reflect the contents of the collection, literary cycles or a poem; through the difference of approaches to entitling their works the difference of the two poetic systems (“rise of symbolism” and “second generation” symbolism) is analyzed.

КИХНЕЙ Л.Г.
Институт международного права и экономики имени А.С.Грибоедова
КРУГЛОВА Т.С.
Пензенский государственный технологический университет

КОММУНИКАТИВНЫЕ СТРАТЕГИИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА В ПОЭТОЛОГИЧЕСКОМ ДИАЛОГЕ С СОБРАТЬЯМИ ПО ПЕРУ

Ключевые слова: *лирический диалог, коммуникативные стратегии, адресация.*
Keywords: *lyrical dialogue, communication strategies, addressing.*

Поэтологические[32] адресации поэтов русского символизма, обращенные друг другу, – специфический, но совершенно необходимый способ профессионального общения, решающий массу задач (общеэстетических, цеховых, личностных; философских, общекультурных, узколитературных, коммуникативных, интроспективных и пр.). И в эпицентре этого профессионального диалога стоит фигура Брюсова. Его лирические обращения к поэтам своего или иного направления обладают инвариантным комплексом мотивов, а также общими жанрово-стилевыми и риторическими чертами. В лирических адресациях Брюсова к другим поэтам сосредоточен весь комплекс идей, связанных, во-первых, с представлениями о поэтическом искусстве (как правило, «новом»), и, во-вторых, с самоидентификацией художника, его статусом, ролью в

[32] Термин «поэтология» ввел швейцарский славист Ф.Ф.Ингольд, впервые употребив его в статье «Das Bild der Poesie bei Innokentii Annenskii» [Новиков 2001]. Мы вслед за Ф.Ф.Ингольдом под поэтологией понимаем совокупность эстетических взглядов на сущность поэта и поэтического творчества.

литературном процессе, взаимоотношениями с коллегами и пр.

Брюсовские размышления о поэзии, разбросанные по статьям, дневникам, письмам, в контексте профессионального и одновременно лирического диалога обретают новое качество: они становятся непреложным художественным фактом, образным «слепком» авторских интенций, не теряя при этом литературно-критической остроты и философско-эстетической глубины. Кроме того, авторская установка на диалог включает в смысловую сферу стихотворения резонансное «эхо» восприятия собеседника, что придает содержанию адресованного текста полифоническое «звучание».

Особенности символистского художественного мышления, как уже указывалось исследователями русского символизма [Минц 1980:98-172], [Ханзен-Леве 2003], заключаются в том, что символисты воспринимали реальную жизнь как текст искусства, следствием чего становилось отождествление бытовой и художественной моделей поведения. Это, в свою очередь, приводило к тому, что жизненно-биографическое бытие поэта обретало эстетический статус и могло трактоваться как художественный феномен. Художник мыслился как творец, преображающий не только искусство, но и саму жизнь. Панэстетические и теургические представления символистов, стирающие границу между искусством и жизнью, как раз и были реактивом, ускорившим процесс символистской поэтической коммуникации, главным нервом которой становится поэтологическая рефлексия.

Представление о жизнетворческих функциях искусства обусловило расцвет жанра послания, как бы стоящего на грани литературы и жизни. Символистские послания зачастую складывались в циклы, обращенные к собратьям по цеху, посвященным в тайны поэтического ремесла и высокого призвания поэта (упомянем здесь циклы Брюсова «Послания и оды», «Послания»). Кроме того, активизируется феномен стихотворной переписки поэтов: когда на лирическое обращение следует ответ адресата, который, в свою очередь, вызывает последующую эпистолярную реакцию. Возникает своего рода многоступенчатый лирический диалог, в котором адресат и

адресант несколько раз меняются ролями.

Вся эта стихотворно-эпистолярная турбулентность (особенно заметная на фоне предшествующего упадка эпистолярной активности в поэзии последней трети XIX века) создавала коммуникативное пространство модернистского дискурса, в котором ставились и решались насущные эстетические задачи.

У Брюсова появляются две взаимосвязанные коммуникативные стратегии. Первая нацелена на формирование нового художественного мышления; вторая стратегия связана с конституированием новых принципов ведения диалога с читательской аудиторией (как с «посвященной», так и с «профанной»).

Знаменательно, что феномен «двойной» адресации – к собратьям по перу и к широкой читательской аудитории – особенно ярко проявился на этапе формирования течения, а также в его кризисный период – на рубеже 1900-х – 1910-х годов. В зависимости от коммуникативных задач в символизме выстраиваются разные коммуникативные тактики, которым соответствует тот или иной тип отношений между адресатом и адресантом.

В теории коммуникации, напомним, указывается, что коммуникативные тактики могут быть индивидуальными, или изобретенными и социальными, или устоявшимися. В частности, согласно месту в дискурсе, речевые тактики принято подразделять на инициальные (начальные, стартовые), медиальные (серединные, управляющие ходом коммуникации) и финальные (конечные, финишные). Необычайно важным для теории коммуникации является понятие «фактор адресата». При равенстве коммуникантов речевая ситуация является симметричной, тогда как в случае общения в рамках концепции «учитель – ученик» возникает ассиметричная речевая коммуникация. Ассиметричная коммуникация «учитель – ученик» соответствует речевому типу «дидактическая беседа».

Как указывает В.П.Москвин, дидактическая беседа направлена на разъяснение, наставление и воспитание. «Давно замечено, что речевые акты совета и передачи информации

ставят лицо в сильную коммуникативную позицию, волнение и возбуждение – в слабую» [Москвин 2012:80].

Для Брюсова как основателя и застрельщика русского символизма была в высшей степени характерна организация диалогического пространства, в котором обсуждались бы важнейшие эстетико-философские проблемы искусства и формировалась новая концепция личности современного художника. Такой высокой цели соответствовал тип отношений «учитель – ученики», предполагавший назидательное обращение к некоей абстрактной аудитории, аудитории избранных, стремящейся приобщиться к символистским ценностям.

Подобный – дидактический – тип адресаций реализуется в творчестве символистов и, прежде всего, Брюсова в жанре, близком поэтическому манифесту, стихотворной декларации. Абстрагированность адресата приводит к тому, что он становится лишь формальным поводом к высказыванию авторской позиции. Но сама ситуация дидактического обращения приводит к насыщению структуры текста побудительными конструкциями и призывами. Это связано с тем, что функция подобных адресаций – сформировать эталонный образ поэта, коррелирующий с жизнетворческими и панэстетическими установками символизма.

Закономерно, что больше всего адресаций вышеуказанного типа мы найдем у Брюсова (см. «Юному поэту» (1896), «Поэту» (1906), «Равному» (1906), «Служителю муз» (1907), «Начинающему» (1906) и др.). Это и понятно: как организатор и теоретик нового поэтического направления, Брюсов видел свои задачи в утверждении новых критериев искусства и в выработке новой – символистской – модели художника. Вот почему в финале таких стихотворных манифестов часто присутствует «инициационный» момент: перед адресатом ставятся определенные «условия», выполнение которых позволит ему считаться истинным поэтом. Яркий пример – стихотворение Брюсова «Юному поэту» (1896):

Юноша бледный со взором горящим,
Ныне даю я тебе три завета:
Первый прими: не живи настоящим,
Только грядущее – область поэта.

Помни второй: никому не сочувствуй,
Сам же себя полюби беспредельно.
Третий храни: поклоняйся искусству,
Только ему, безраздумно, бесцельно…

Юноша бледный со взором смущенным!
Если ты примешь моих три завета,
Молча паду я бойцом побежденным,
Зная, что в мире оставлю поэта.

[т.I:99-100]

В этом стихотворении представлены основные теоретические положения символисткой эстетики (утопическая устремленность в будущее, идея панэстетизма и установка на крайний индивидуализм). Панэстетические интенции разворачиваются в другом «дидактико-эстетическом» послании Брюсова – «Поэту» (1907):

<…> Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов <…>

[т.I:447]

Адресат представлял собой объект целенаправленного риторического воздействия. Вместе с тем в процессе инициационного посвящения поэта-неофита автор не забывал о декларации основных символистских принципов, овеянных высокими авторитетами и укорененных в культурной традиции. Ср. в «Начинающему» (1906):

<…> Пиндар, Вергилий и Данте, Гете и Пушкин – согласно
В явные знаки вплели скрытых намеков черты.
Их угадав, задрожал ли ты дрожью предчувствий неясной?
Нет? так сними свой венок: чужд Полигимнии ты.

[т.I:544]

Вместе с тем с 1903 года у Брюсова появляется второй тип адресаций, обращенных уже не к некоему обобщенно-абстрактному поэту, а к вполне конкретному поэтическому сообществу – к «младшему» поколению символистов. Младосимволисты (Вяч.Иванов, А.Белый, А.Блок, С.Соловьев,

Эллис и др.) провозгласили собственные – мистические – цели и жизнетворческие задачи литературы в духе философии искусства Владимира Соловьева (отсюда их второе именование – «соловьевцы»). Их жизнетворческие цели во многом расходились с панэстетической символистской платформой, выработанной Брюсовым.

Брюсов, остро почувствовав эти разногласия, вступил с младосимволистскими обновленцами в стихотворную полемику[33], написав, свое знаменитое послание «Младшим» (1903). В нем он четко обозначил внутреннее расхождение между двумя поколениями символистов по кардинальным проблемам символистской онтологии и гносеологии.

Лирический сюжет стихотворения построен на ироническом противопоставлении «их», которым в чувственном восприятии дана «Вечная Женственность», «Душа мира» («Они Ее видят! Они Ее слышат!»), и себя, «безнадежно бредущего» за «оградой», для которого недоступны, недосягаемы святыни «младших»:

<…> За окнами свет, непонятный и желтый,
Но в небе напрасно ищу я звезду...
Дойдя до ворот, на железные болты
Горячим лицом приникаю – и жду.

Там, там, за дверьми – ликование свадьбы,
В дворце озаренном с невестой жених!
Железные болты сломать бы, сорвать бы!..
Но пальцы бессильны, и голос мой тих.

[т.I:354]

Образная система послания насыщена символистскими атрибутами «соловьевцев», даже сама сюжетная ситуация представляет собой переосмысленную реминисценцию извест-

[33] Однако, любопытно, что эта полемика вовсе не отразилась в статье «Ключи тайн» (1904), прочитанной в виде доклада в том же 1903 году. Причина этого – в стремлении к публичной консолидации символистских рядов, в то время как лирический контакт имел как бы приватный, «внутрисемейный» характер.

ного блоковского стихотворения «Фабрика», написанного в том же, 1903 году. Автор вводит в художественную структуру стихотворения знаки чуждой ему философско-эстетической системы, с которой он скрыто полемизирует.

Третий тип поэтологических адресаций Брюсова – разговор с равными – с поэтами, принадлежащими к одному поколению и одному направлению**.** Он чаще всего мотивируется стремлением к консолидации единомышленников и воплощается в посланиях, обращенных к конкретным адресатам-символистам. Эти обращения нередко имеют под собой биографическую почву, отражают не только профессиональные, но и личностные отношения. Подобный разговор мог быть реализован в разных формах, начиная от своеобразного сотворчества или оппонирования (как в эпистолярной переписке Брюсова и Вяч.Иванова) и заканчивая поэтическими «дуэлями» (как в эпистолярной переписке Брюсова и Белого).

Остановимся подробнее на брюсовско-бальмонтовском лирическом эпистолярии, который в целом звучит совершенно в иной тональности, нежели стихотворная переписка Брюсова с Ивановым или Белым. Это не дискуссия двух мэтров о сущности поэтического творчества и роли поэта в мироздании, не обмен аргументами в защиту той или иной концепции, облеченной в поэтическую форму, а утверждение абсолютного душевного единения между ними. Не случайно два ранних послания «К портрету К.Д.Бальмонта» (1899) и «К.Д.Бальмонту» (1900) включены Брюсовым в цикл «Близким». Удивительно то, что безоговорочное приятие адресата (которое оставалось у Брюсова до середины 1900-х годов) зиждется вовсе не на сходстве мироощущений адресанта и адресата. Напротив, Брюсов постоянно подчеркивает разность (и даже в чем-то полярность) их лирических сознаний и эстетических установок.

Дело в том, что Брюсов нашел Бальмонту место в своей системе онтопоэтических ценностей. Вот почему он включил следующие два послания – «К.Д.Бальмонту» (1902) и «Ему же» (1903) – в подборку «Оды и послания»: с одной стороны, этот лирический диптих написан в духе одического воспевания, с другой стороны, в нем присутствуют важнейшие

поэтологические проблемы, постановка и решение которых характерны для символистского метадиалога в целом.

Суть восторженно-призывного обращения к адресату в первом стихотворении, на первый взгляд, довольно проста: Брюсов заклинает (с помощью повелительных конструкций) адресата оставаться таким, какой он есть, объясняя Бальмонту природу его лиризма. Посредством многочисленных ярких сравнений автор соотносит адресата с природными субстанциями (причем не разрушительными, а благотворными, живительными):

Вечно вольный, вечно юный,
Ты как ветер, как волна,
Речь твоя поет, как струны,
Входит в души, как весна.

Веет ветер быстролетный,
И кругом дрожат цветы.
Он ласкает, безотчетный,
Все вокруг – таков и ты!

Ты как звезды – близок небу.
Да, ты – избранный, поэт!
Дара высшего не требуй!
Дара высшего и нет.

[т.I:348]

Если Вяч.Иванова Брюсов воспринимал скорее как идейного союзника и оппонента, то Бальмонт был для него «светлым братом», поэтом, вдохновленным свыше, которому не нужны сложные философско-религиозные концепции для того, чтобы служить поэзии. В посланиях Брюсова к К.Д.Бальмонту мало «теоретической рефлексии». При этом Брюсов филигранно использует приемы интертекста, с помощью которого он воссоздает «внутренний слепок» творчества Бальмонта. Ведь большинство образов его послания отсылают к весьма известным текстам Бальмонта, и прежде всего к знаменитому фрагменту из его лирической поэмы «Мертвые корабли» (1897):

Я вольный ветер, я вечно вею,
Волную волны, ласкаю ивы,
В ветвях вздыхаю, вздохнув, немею,
Лелею травы, лелею нивы.

Весною светлой, как вестник мая,
Целую ландыш, в мечту влюбленный,
И внемлет ветру лазурь немая,
Я вею, млею, воздушный, сонный…
[Бальмонт 1990:114]

Также в послании слышатся цитатные отзвуки многих других стихотворений Бальмонта:

Бальмонт	**Послание Брюсова «К.Д.Бальмонту»**
О да, я Избранный, я мудрый, Посвященный…	Да, ты – избранный, поэт
Высшим знаком я отмечен…	Высшим знаком ты отмечен…
Я – изысканность русской медлительной речи. <…>Я впервые открыл в этой речи уклоны, Перепевные, гневные, нежные звоны. <…> Переклички лесные зеленого мая <…> Вечно юный, как сон…	Речь твоя поет, как струны… Мы весь год – ты краткий май!... Вечно вольный, вечно юный…
Я мечтою ловил уходящие тени…	Верь мгновенью и мечте…

Критическим комментарием к этому посланию может служить фрагмент из статьи Брюсова «Бальмонт», в которой он пишет: «<…> Если Бальмонт сказал это, имея в виду свой стих, его певучесть, свою власть над ним, – он прав. Равных Бальмонту в искусстве стиха в русской литературе не было и нет. <...> Он впервые открыл в нашем стихе “уклоны”, открыл возможности, которых никто не подозревал, небывалые перепевы гласных, переливающихся одна в другую, как капли влаги, как хрустальные звоны» [Романов 2013].

Но вместе с тем Брюсов вводит разграничение между «пророками» (во множественном числе) и «поэтом» (в единственном числе!), относя себя к «пророкам», а Бальмонта к поэтам милостью Божией:

<…> Может: наши сны глубоки,
Голос наш – векам завет,
Как и ты, мы одиноки,

Мы – пророки... Ты – поэт!

[т.I:349]

Это разграничение подчеркивается и усиливается в следующей строфе стихотворения:

Ты не наш – ты только божий.
Мы весь год – ты краткий май!
Будь – единый, непохожий,
Нашей силы не желай.

[т.I:349]

В этом послании Брюсов оставляет за собой (а точнее, – за «нами», т.е. другими поэтами-символистами) пророческую «силу», Бальмонт же представляет собой поэзию в чистом виде, то самое чистое искусство, которому поклонялся Брюсов. Более того, в Бальмонте Брюсов видел «поэта стихии» – свободной, вечно юной, прекрасной, а в себе «поэта-теоретика», поэта-руководителя. Таким образом устанавливалась дифференциация между автором и адресатом.

Теоретической подоплекой подобного истолкования адресата являются размышления автора о разных типах поэтов-символистов. Брюсов построил свою классификацию поэтов-символистов, исходя из соотношения в поэте двух начал: религиозно-пророческого и стихии «чистого искусства». Соответственно, поэт-символист, как считал Брюсов, может быть или «пророком», или «только поэтом», принадлежащим стихии «чистого искусства», подобного весне, цветущему маю. Бальмонт в классификации Брюсова это «только поэт», который, однако, во многом сильнее «пророков»:

Ты сильней нас! Будь поэтом,
Верь мгновенью и мечте.
Стой, своим овеян светом,
Где-то там, на высоте. <…>

[т.I:349]

Эта вдохновенная сила Бальмонта («только поэта») состоит в его верности чистому искусству, в его служении высшей красоте («мгновенью и мечте» в понимании Брюсова).

В творческом портрете Бальмонта в исполнении Брюсова проступает «моцартианский миф». Знаменательно, что Марина Цветаева в своих воспоминаниях соотносит символистских

мэтров с Моцартом и Сальери: «Моцарт. Сальери. <...> Бальмонт: открытость, настежь – распахнутость. Брюсов: сжатость. <...> Два полюса творчества. Творец-ребенок (Бальмонт) и творец-рабочий (Брюсов). <...> Творчество игры и творчество жилы <...>» [Цветаева т.IV:51-52].

Но основной вектор противопоставления Бальмонта «нам, пророкам» направлен, прежде всего, против «многомудрого» Вячеслава Иванова. Для Брюсова Бальмонт – «чистый поэт», который не принимает пророческих интенций и сложных теоретических построений других поэтов-символистов. Более того, в Бальмонте Брюсов – как это видно из второго послания («Ему же»), входящего в диптих, усматривал воплощение собственных представлений о вольной и вечно юной стихии поэзии и даже именовал Бальмонта «Арионом», так же как самого себя в поэтическом цикле «Лира и Ось», адресованном Вячеславу Иванову. Тем самым Брюсов подчеркивал близость собственных поэтологических представлений о сущности поэта к творческой практике и личности Бальмонта. Не случайно в раннем послании «К.Д.Бальмонту» («Нет, я люблю тебя не яростной любовью <…>») поэт утверждает: «Где ты, мне все равно, / Но ты со мной всегда!» [т.I:198].

Для понимания закономерностей брюсовского (а в широком смысле – символистского) поэтологического диалога следует обратить внимание на еще один нюанс. В только что процитированном нами стихотворении поэт признается, что любит не самого Бальмонта, а его «вечный прообраз», т.е. духовную сущность «лучшего брата». В то же время, как следует из стихотворения, этот «вечный прообраз» – часть духовной сущности самого Брюсова: «Мой образ был в тебе, душа гляделась в душу, / Былое выше нас, мы связаны – ты мой!» [т.I:198]. Таким образом Брюсов обосновывал идею «братства поэтов», где «лучшим», духовно просветленным «братом» является Бальмонт.

Итак, третий тип брюсовских посланий (на примере адресаций к Бальмонту) наглядно показывает, что поэтическая коммуникация символистов, каждый из которых претендует на воплощение высших истин бытия, возможна при особых

условиях. Главным таким условием является принципиальная готовность признать за собеседником право на особую роль, находящуюся в определенном ценностном отношении со своей собственной ролью. Существенным оказывается также и то, что сама система ролей не задана предварительно. Договоренность создается непосредственно в процессе эпистолярного общения, которое рассчитано на адресата, предрасположенного к подобной «игре».

В целом брюсовский диалог с собратьями по перу в начальную, стартовую эпоху течения имплицитно реализует инициальные речевые тактики, способствующие формированию общесимволистских ценностей и критериев; в медиальный и финальный (кризисный) периоды развития течения Брюсов стремится с помощью поэтической коммуникации не столько размежевать (хотя полемическая интенция имеет место), сколько объединить, укрепить символистское содружество и консолидировать силы нового искусства.

Этой идейной схемой определяется и выбор ролей автора и адресата. Вот почему один из важнейших метамотивов, воплощенных в посланиях Брюсова и в ответах его адресатов, был связан с разработкой концепции поэта-символиста – в разных его статусах и ипостасях: поэта-неофита (в первом – дидактическом – типе посланий); визионера-духовидца (во втором – полемическом – типе), поэта-пророка и стихийного поэта (в третьем – консолидирующем – типе посланий).

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К. Избранное. М., 1990.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
3. Минц З.Г. Блок и русский символизм // Александр Блок. Новые материалы и исследования. Кн.1. М., 1980. (Лит.наследство. Т.92).
4. Москвин В.П. Риторика и теория коммуникации. Виды, стили и тактики речевого общения. М., 2012.
5. Новиков А.А. Поэтология Иосифа Бродского. М., 2001.
6. Романов А.Ю. «Голос наш – векам завет…». К истории

отношений К.Бальмонта и В.Брюсова (1900 – 1910гг.): рецепции современников // http://balmontoved.ru/2010-07-20-09-15-16/244-aju-romanov,14-04-2013.
7. Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003.
8. Цветаева М. Собр. сочинений: В VII т. М., 1994-1995.

LIUBOV KIHNEY, TATIANA KRUGLOVA – VALERY BRUSOV'S COMMUNICATIVE STRATEGIES IN POETOLOGICAL DIALOGUES WITH PENMATES

The article reveals the specifics of poetological dialogue of Valery Brusov with the Symbolist poets. There is a hypothesis that the addressing factor becomes the organizing factor in the artistic mind of the poet in poetic communication. A lyrical dialogue with his contemporaries in the variety of its genre modifications becomes a way of ideological and aesthetic self-determination of V.Brusov.

КРАВЧЕНКО О.А.
Донецкий национальный университет

ДИАДА И ТРИАДА КАК ПОЭТИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ ВЯЧ.ИВАНОВА И В.БРЮСОВА

Ключевые слова: *диада, триада, лирическая композиция*.
Keywords: *dyad, triad, lyrical composition*.

Теоретические положения данного исследования восходят к статье Вяч.Иванова «О существе трагедии» (1912) с прилагаемым к ней экскурсом «О лирической теме». Говоря о выявлении аполлонического и дионисийского начал в трагедии, эпосе и лирике, Иванов соотносит их с двумя поэтическими принципами: монады и диады. Монадическое развитие характерно для эпоса с доминирующей в нем монологической установкой; поэзия диады «в собственном смысле» выявляет себя в трагедии, в лирике же осуществляется обогащение самих исходных параметров. Здесь реализуются не только монада и диада, но и триада: ситуация, в которой трехтемное развитие предполагает примирение противонаправленных начал в некоем синтезирующем единстве. В лирической триаде преобладает аполлонический элемент, ее цель – гармония. В двухтемных же стихотворениях отражены переживания диады: «раскол, противоречия и зияния» [Иванов 1979:203]. Ивановская концепция лирической архитектоники была актуализирована М.Л.Гаспаровым в анализе сборника Брюсова «Дали». При этом исследователь подчеркивает, что идейный строй программной статьи Брюсова «Синтетика поэзии» восходит именно к указанной статье Иванова.

М.Л.Гаспаров утверждает, что в лирике Брюсова абсолютизирована аполлоническая триада, осуществляемая диалектической схемой тезис – антитезис – синтез. Однако тут же следует корректировка данного положения: «Мы пробовали исследовать с этой точки зрения композицию сонетов Брюсова; оказалось, что большинство поздних сонетов укладывается в триадическую, “синтетическую” схему, большинство ранних –

нет» [Гаспаров 1995:15]. Таким образом, открывается простор для изучения обоих вариантов тематической композиции в лирике Брюсова. Более того, М.Л.Гаспаровым намечены и перспективы компаративного анализа данной проблемы. В частности, исследователь отмечает: «Было бы интересно проверить на диадичность и триадичность построения собственные стихотворения Вяч.Иванова» [Гаспаров 1995:15].

В то же время, важно осознавать, что при явной перекличке брюсовской диалектической модели развития поэтической идеи с концепцией трехтемного лирического построения Вяч.Иванова речь все же идет о различных теоретических перспективах. Брюсов говорит о родовых свойствах поэзии, Иванов – о принципах внутривидовых различий. Если у Брюсова поэзия и наука постулированы как два типа познавательной деятельности, то у Иванова в пределах самой поэзии концептуализируются дионисийский и аполлонический эстетические полюса. В целом, Брюсов лишь по касательной развивает одно из положений ивановской статьи, придавая ему гносеологический, а не эстетический смысл.

Мы ставим своей целью не столько выяснение диадических и триадических предпочтений обоих поэтов, сколько анализ собственно поэтического потенциала диады и триады. При этом мы актуализируем архетипические смыслы единицы, двойки и тройки, обогащающие ивановскую концепцию лирики.

Диада, как ее характеризует Иванов, представляет собой не просто столкновение антагонистических тем. Заряженная внутренним конфликтом, диада в то же время устремлена к прояснению глубинного порождающего основания разнонаправленных сил: «Понятие диады предполагает первоначальное, коренное единство, в котором вскрывается внутренняя противоположность. Искусство диады не есть искусство просто антагонистическое, т.е. изображающее любой антагонизм, любую борьбу враждебных сил» [Иванов 1979:193].

Такая характеристика позволяет говорить о диаде как об антиномическом образовании. По мнению Л.А.Гоготишвили, антиномический принцип лежит в основе художественного мышления Иванова: «<…> весомость антиномической идеи в

теоретических работах Иванова, где она в некотором смысле является единым сквозным принципом, позволяет предположить, что всепроникающее присутствие в ивановской поэзии антиномических конструкций не может быть расценено как просто количественное наращивание стандартных поэтических приемов <…>» [Гоготишвили 2002:213]. Действительно, за антиномией у Иванова стоит не «прием», а восходящая к мифу тенденция синтезирования, роднящая в последней глубине диаду и триаду.

Нам представляется показательным обилие у Иванова стихотворений с заявленной в заглавии или в начальных строчках двойственностью: «Два художника», «Два взора», «Два голоса», «Между двух мерцаний бледных», «Пан и Психея» «Два жала есть у царственного змия…» (сонет «Transcende te ipsum»), «Мы – два грозой зажженные ствола» (сонет «Любовь») и др. Акцентированная подобным образом двойственность, как показывают ранее осуществленные анализы [Кравченко 2011:269-316], все же не обозначает того разрыва и катастрофического противоположения, которые Иванов закрепляет за трагической дионисийской диадой. Главная особенность лирической диады Иванова в том, что она, вопреки авторским теоретическим постулатам, «хочет стать триадою, <…> ищет восполнения и примирения в чем-то третьем» [Иванов 1979:198]. Лирика Иванова обнаруживает тенденцию к разрешению антиномического напряжения: противопоставление оказывается по сути сопоставлением перед лицом некоего третьего, синтезирующего начала.

В поэтике же Брюсова не гармония, а столкновение формируют исходную творческую ситуацию. Здесь реализуется антагонистический тип двойственности, заданный центробежным разрывом полюсов. Как отмечает Д.Е.Максимов, «Поэзия Брюсова с ее экстенсивной, центробежной динамикой была распахнута для самых различных сфер <…>» [Максимов 1969:62]. Брюсовская тенденция всеохватности выявляет полноту «всего» как комплекс открытых противостояний. При их тематическом разнообразии: искусство – жизнь, настоящее –

грядущее, природа – культура, доминирующей парой является страсть, любовь – и все ценности мира, ради них отвергаемые.

Особенно ярко это выявлено в одном из значительных и характерных произведений Брюсова – стихотворении «Антоний», датированном апрелем 1905 года.

<…> Победный лавр, и скиптр вселенной,
И ратей пролитую кровь
Ты бросил на весы, надменный, –
И перевесила любовь!

Когда вершились судьбы мира
Среди вспененных боем струй, –
Венец и пурпур триумвира
Ты променял на поцелуй. <…>

[т.I:392-393]

Как отмечает М.М.Гиршман, стихотворение построено по принципу «всеобщего нагнетания – ритмического, синтаксического, звукового, – которое выступает <…> в качестве преобладающего пути интонационного и композиционного развития» [Гиршман 2002:235]. Динамика нагнетания предстает как наращивание силы отталкивания двух тематических линий, которые мы бы условно обозначили как «любовь» и «скиптр». При этом важно отметить, что противопоставление не приводит в итоге к синтетическому соположению, концептуализированному Брюсовым как родовое свойство поэзии. Напротив, мы наблюдаем реализацию архетипа двоичности в рамках описанной Ивановым диады. Это такая двойственность, которая ориентирует на единицу, на полярно организованное целое. В этой перспективе «любовь» и «скиптр» предстают как взаимодополняющие части монады, подобно небу и земле, дню и ночи, мужскому и женскому, они не есть просто враждующие силы, но силы, «исконно слитые в одном целостном бытии» [Иванов 1979:193]. Общим источником поэтических центробежных лучей и предстает в стихотворении Антоний. Он – влюбленный полководец, что само по себе создает предпосылку внутреннего разрыва. Герой являет собою истину трагедии: в нем воплощено «живое начало непрестанного умирания во имя

высшего бытия» [Иванов 1979:201]. Финал стихотворения – утверждение героико-трагедийной экзистенции как нормы внутренне пограничного существования. В силу этого, извечная черта, делящая «величье и позор», проходит не во времени. Исполинский образ Антония не растворяется на закате «торжественных времен», но как бы возрождается в новом лирическом «Я», жаждущем сходного жребия: гибельно претворить судьбу триумвира, возносящего скипетр над вселенной и влюбленно спешащего вслед за «египетской кормой». Трагический катарсис стихотворения, осуществленный в восторженном принятии героической эстафеты, несколько нарушает концепцию Иванова, предполагающего, что диада переносит мятежное движение в душу слушателя. Однако, в данном случае, завершающая гармония не разрешает конфликт в рамках стихотворения, она лишь перспективно намечена отсылкой к будущему, в котором выпадет чаемый жребий. В то же время, эта гипотетическая ситуация бегства с места боя вслед за возлюбленной формирует и ситуацию читательского выбора, ставит каждого на межу величья и позора. Все это позволяет говорить о том, что в данном стихотворении трагический потенциал диады обретает свое полное выражение.

Показательно то, что у Брюсова осуществляется реализация и иного типа двойственности, когда дуальность несет в себе идею инакости, парности, принципиальной членимости [Топоров 1980:20]. Соположение неродственных начал, не будучи диадой, как ее трактует Вяч.Иванов, все же обнаруживает близость к ивановской концепции, проявляющуюся в том, что и в этом композиционном типе разрешение вынесено за границы эстетического события стихотворения. Обратимся к одному из ранних произведений Брюсова – стихотворению цикла «Будни» из сборника «Chefs d'ouvre»:

Подруги

Три женщины, грязные, пьяные,
Обнявшись, идут и шатаются.
Дрожат колокольни туманные,
Кресты у церквей наклоняются. <…>

[т.I:78]

Здесь, несмотря на житейскую грубость описанной картины, мы также оказываемся в сфере действия трагической модальности, конституированной, однако, не внутренним личностным разрывом, как в «Антонии», но напряжением исконной поляризации мира на святое и греховное, высокое и низменное.

Однако можно предположить, что отрицательный полюс этой оппозиции как бы в искаженном отражении представляет дионисийский топос с его трагической женственностью. И тогда перед нами – менады городских будней, оргиастическая природа которых манифестирована буйством и пьяным пением. Запредельность подруг установленному течению жизни обнаруживается в неприятии их окружающими (извозчики смеются, прохожие сторонятся). Но наряду с человеческой мерой явлена и иная перспектива отношений, заданная не горизонталью повседневности, а вертикалью вечности. Воплощением этого сакрального императива предстают кресты церквей. Если в первой строфе они лишь оттеняют мрачную сцену, то в заключительной третьей строфе – выступают в качестве ее активного бытийного противовеса. Причем ракурс изображения церквей таков, что он как бы сдвигает земную ось и противоречит природным законам: церкви горестно склоняют свои кресты пред подругами. Это своеобразный пространственный жест, преодолевающий человеческую реакцию неприятия.

Оппозиция «пьяные женщины» – «склоненные церкви» подана Брюсовым как напряженное экзистенциальное противостояние, не находящее поэтического разрешения. Однако катастрофичность стихотворения порождает онтологическое вопрошание и возможность катарсиса в сознании читателя. Сопряжение женщин и церквей на общей для них сакрально-мифологической основе позволяет трактовать эстетическую ситуацию данного стихотворения как оптимистический трагизм. Нам представляется, что его отголоски ощутимы и в позднем творчестве Брюсова. Как вариант указанного сопряжения можно рассматривать стихотворение «Парки в Москве».

Ты постиг ли, ты почувствовал ли,

Что, как звезды на заре,
Парки древние присутствовали
В день крестильный, в Октябре? <…>
[т.III:50]

Речь идет об открытости для адресата непрофанных аспектов событий, о чуткости его к «классическим» сюжетам бытия. Здесь воспроизведена та же, что и в «Подругах» онтологическая вертикаль, однако человек в ней – не греховный и опустившийся до ничтожества, а переживающий вместе со своей страной крещение между заревыми звездами и древними парками. Метаморфозы последних – жуткие «классические силуэты» трех старух, «народные пирожницы», «крестьянки в лаптях» – позволяют a-posteriori включить в этот ряд и образ городских подруг, а само стихотворение «Парки в Москве» рассматривать как отсроченную попытку гармонизации поэтического конфликта раннего стихотворения.

Образы «Подруг» находят и иное преломление в брюсовском творчестве. При дословном воспроизведении начальной поэтической формулы, мы имеем дело с принципиально отличной эстетической логикой в стихотворении «Три женщины…» 1912 года:

Три женщины – белая, черная, алая –
Стоят в моей жизни. Зачем и когда
Вы вторглись в мечту мою? Разве немало я
Любовь восславлял в молодые года? <…>

<…> Три женщины – белая, черная, алая –
Стоят в моей жизни. И кто-то поет,
Что нет, не довольно я плакал, что мало я
Любовь воспевал! Дни и миги – вперед!
[т.III:317-318]

Данное стихотворение, в отличие от проанализированного выше, самой сменой ритмического рисунка и тройственностью характеристик лирических героинь задает установку на развертывание триадической модели. Если женские образы «Подруг» даны как гомогенное единство, то здесь перед нами предстает некая типология страсти, окрашенной в тона поединка, надменного приказания, безвольного подчинения. Портреты

женщин, «вторгшихся» в мечту лирического героя, воспроизводят не внешний облик возлюбленных, а их цветовую индивидуализацию (алая – хищная обманчивая чувственность, черная – величавая надменность, белая – смиренная безвольная грусть). Динамика трехступенного перехода от одного цвета к другому актуализирует логику триады. При этом очевидно, что в основе ее лежит не замкнутая модель поэтического синтеза, а открытое построение, как бы еще предполагающее восполнение до целостности.

Как отмечается в исследовании А.Я.Сыркина и В.Н.Топорова «О триаде и тетраде», «характерной чертой “открытой” триады является принципиальная возможность дополнения ее четвертым элементом. Этот элемент может выступать дополнительным выражением целостности триады или же ее антитезой <…>» [Сыркин 1968:113]. Таким образом, можно утверждать, что цветовая женская триада стихотворения включает в себя момент напряженного ожидания четвертого, стабилизирующего элемента.

Нестабильность открытой триады усилена в стихотворении вариативностью цветового ряда. Так, в начальной строфе контрастное сближение белого и черного как бы усилено и оттенено присутствием алого. Однако во второй строфе задается цветовой противоход: последовательность «белая, черная, алая» сменятся на «алую», «черную», «белую». При этом заданный изначально контраст усиливается развернутым противопоставлением статики и динамики. В начале три женщины «Стоят в моей жизни», затем цветовая индивидуальность каждой усилена типом ее движений и жестов: алая сгибается «черной пантерою», черная проходит и «требует знаком – идти за собой», белая «клонится с тихой покорностью». В финальной строфе возвращается образ стоящих женщин. Впечатление возврата в исходный пункт поэтического движения усилено начальным вариантом цветового ряда: «белая, черная, алая».

Все это позволяет говорить о сложно организованной тематической композиции стихотворения, основанной на совмещении двух архетипических моделей. Цветовая

динамическая триада здесь обрамлена кольцом, в котором дословно дублируются начальные строчки первой и последней строфы. По отношению к ним триада в целом выступает как смысловая антитеза и вовлекается в диалектический тип развития. Таким образом, сам композиционный строй стихотворения передает внутреннее преображение от старческой усталости («Разве немало я / Любовь воспевал в молодые года?») до возрожденного и неподвластного времени любовно-творческого порыва. Если первой строфой задан лирический тезис: тягостное вторжение былой любви в жизнь лирического героя, то последующие три «цветовые» строфы формируют антитезис: любовь многолика, неисчерпаема, она не в былом, а в настоящем и будущем. Цветовая триада, таким образом, предстает как противовес любовной пресыщенности. И потому возвращающая в финале статичная картина душевной стагнации на самом деле лишь готовит почву для окончательного прорыва-восклицания: «Дни и миги – вперед!». Здесь же происходит и окончательное восполнение триады до замкнутой целостности: в образный женский ряд включается «кто-то» поющий. Этот незримый голос, пророчащий новую любовь и ее творческое изжитие («нет, не довольно я плакал», «мало я любовь воспевал») гармонически уравновешивает статичное прошлое и череду оживших воспоминаний. Именно в нем утверждается лирический синтез: прославление неумирающей силы любви.

В отличие от трагической модальности этого чувства, предстающей в «Антонии», здесь перед нами любовь жизнеутверждающая, осуществленная разрешением эстетического напряжения. Брюсовское стихотворение и его героя, готового воспевать любовь в «днях и мигах» своей жизни, можно трактовать как модернистскую версию классического пушкинского шедевра «Я Вас любил…». В этой перекличке через эпохи и культуры сохранена неизменной не собственно любовь, а гармонизирующее мир усилие к ее утверждению.

Таким образом, предложенная Вяч.Ивановым концепция диадического и триадического развития лирической темы позволяет актуализировать в композиционном анализе стихотворений Брюсова эстетическую проблематику

дионисийского и аполлоновского начал, вскрыть в лирике потенциал трагедии, с одной стороны, и сферы гармонически-возвышенного – с другой. Идеи Вяч.Иванова, получившие разработку Брюсова-теоретика, могут обогатить и современное литературоведение в его тенденции к сопряжению эстетических, мифопоэтических, родо-жанровых аспектов анализа литературного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
2. Гаспаров М.Л. Академический авангардизм. Природа и культура в поэзии позднего Брюсова. М., 1995.
3. Гиршман М.М. Рационализм – Ораторство – Мастерство («Антоний» Брюсова) // Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2002.
4. Гоготишвили Л.А. Антиномический принцип в поэзии Вяч. Иванова // Europa orientalis 21, 2002.
5. Иванов Вяч. Собрание сочинений. Т.II. Брюссель, 1979.
6. Кравченко О.А. Категория возвышенного: эстетика и поэтика. Донецк, 2011.
7. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969.
8. Сыркин А.Я., Топоров В.Н. О триаде и тетраде // III-я Летняя школа по моделирующим системам. Тарту, 1968.
9. Топоров В.Н. О числовых моделях в архаических текстах // Структура текста. М., 1980.

OKSANA KRAVCHENKO – DYAD AND TRIAD AS POETIC MODELS IN V.IVANOV'S AND BRUSOV'S POETRY

The article is devoted to revealing V.Ivanov's models of dyad and triad in the compositional and thematic analysis of lyrics. Consideration of these models enabled to disclose the aesthetical potential of the tragic and the harmonic in V.Brusov's poetry.

МИХАЙЛОВА М.В.
МГУ имени М.В.Ломоносова
ВЕЛАВИЧЮТЕ О.
Вильнюсский государственный университет

В.БРЮСОВ В ТВОРЧЕСКОЙ И ЛИЧНОЙ БИОГРАФИИ НИНЫ ПЕТРОВСКОЙ

Ключевые слова: *Брюсов, Петровская, рецензия, мемуары, мифотворчество, портрет, Серебряный век.*
Keywords: *Brusov, Petrovskaya, review, memoirs, myth-making, portrait, Silver age.*

Впервые взаимоотношения Брюсова и Нины Петровской и их художественное отражение стали предметом рассмотрения на VII Брюсовских чтениях 1983 года в докладе М.Л.Мирза-Авакян. Исследовательница, активно обращаясь к тогда еще неопубликованным материалам (фондам в РНБ и РГАЛИ), сумела обозначить основные параметры, в каких она осуществила изучение заявленной темы. В первую очередь, это имело отношение к творческой лаборатории Брюсова-художника, к способу создания им художественных образов. «Брюсов, − писала исследовательница, − используя черты прототипа, обобщает его, не прибегая к индивидуализации, а обобщает и символизирует основное его содержание, психологическую доминанту образа». Исследовательница имела в виду следующее: Петровская под пером Брюсова теряла реальные черты, превращалась в Эвридику, Клеопатру, Астарту, жрицу Огня, ведьму XVI столетия, ту, которая оказалась не ожидаемой, ведущей к раю освободительницей, а напротив, низводящей в ад, опутывающей системой обязательств и клятв, призванных отвлечь героя от высокого предназначения. Ее любовь в представлении Брюсова обернулась для него не обогащением личности, а обманом, только поманившим призраком свободы. И хотя Мирза-Авакян показывает, что Брюсов в скрытом виде обильно цитирует свою переписку с Петровской, интенсивно черпает из сферы общих переживаний конкретные импульсы, – в

итоге у него возникает обобщенный образ женщины, выражающий эпоху modern. Происходит «символизация конкретных черт». Но Мирза-Авакян настаивает на специфике брюсовской символизации и ее отличии от символизации его коллег по символистскому цеху: он не превращал свой образ в «мистический знак», оставался в «пределах реальности» [Мирза-Авакян 1985:234]. С первым выводом можно согласиться, второй вызывает возражения.

Да, Петровская служила Брюсову «материалом» для написания его произведений, она была моделью, но результат «копирования» оказывался все же очень далек от действительности и даже типичности женщин начала XX века. Ведь именно с его «подачи» за Петровской установился шлейф коннотаций, очень близкий к понятиям истеричности, несдержанности, психологической неуправляемости (типажи женщин Серебряного века были более разнообразны). Но надо заметить, «модель» Брюсову послушно подыгрывала, трепетно следовала его указаниям. Это можно доказать, анализируя школу «ученичества», которую она проходит у него как критик, видя, с какой готовностью она становится Ренатой из «Огненного ангела».

Попытка посмотреть на отношения Петровской и Брюсова не под углом «Петровская-модель», а с учетом самостоятельной роли Петровской в литературном процессе начала XX века была предпринята в работе «Нина Петровская – литературный критик журнала “Весы”» [Михайлова 1999], где был внимательно разобран период становления Петровской как литератора. Однако и там акцент был сделан на участии Брюсова в раскрытии ее творческого потенциала. Отправной точкой рассуждений автора послужило широко известное высказывание поэта, что ее рецензии заслуживают «три с минусом», что, однако, опровергалось его же собственной фразой: «твои суждения самостоятельны и глубоки; твой слог принадлежит тебе <...>» [Брюсов 2004:371]. И то, что надо прислушиваться именно к последним словам, в статье доказывалось тем, сколь изощренно использовала Петровская, например, возможности жанра рецензии. Чтобы «уколоть» Брюсова, показать ту боль, с которой

жила постоянно, она, анализируя книгу В.Свентицкого «Антихрист. (Записки странного человека)», дала герою этой книги характеристики, которыми в то самое время награждала Брюсова в своей с ним переписке. Присоединяясь к мысли Свентицкого о том, что «личность больше всего выражается в любви», Петровская подчеркнула моральную несостоятельность героя, который отдается любовному чувству «одной безблагодатной механической силой своего естества», и его «бессильно напрягает и терзает <...> мужской инстинкт, заставляя чувствовать свое полное банкротство» [Весы 1908: №2:85-88].

Этот же аспект: Брюсов – учитель и наставник Петровской-литератора был развит в статье «Предисловие В.Брюсова к роману Люси Деларю-Мардрюс “Исступленная” в переводе Н.Петровской» [Михайлова 2005]. В ней особо были оговорены усилия, которые затратил Брюсов, чтобы сделать из Петровской достойного переводчика в период, когда она еще была увлечена им самим, а отнюдь не работой. Брюсов рисует перед возлюбленной все перспективы переводческой деятельности и старается «увлечь» ее романом француженки. И школа Брюсова не прошла даром, разительный контраст между этим первым переводом, где множество ошибок стилистического свойства, до практически безукоризненного перевода романа В.Маргерита «Холостячка» («Моника Лербье»), дважды изданного еще при жизни Петровской и теперь издающегося регулярно, очевидны. Эти уроки, несомненно, были использованы ею и в середине 1920-х годов, когда она стала переводить с итальянского языка для берлинских издательств.

В настоящей же работе будет предложен новый поворот темы: не Петровская как «точка» приложения творческих усилий поэта, а он сам как объект ее рефлексии. То есть Брюсов как импульс и «катализатор» собственного творчества Петровской.

К брюсовским художественным опытам как способу постижения личности творца Петровская прикоснулась в 1910 году, когда их любовная связь уже почти прервалась. Она опубликовала рецензию на книгу «Земная ось» [Утро России 1910] (кстати, рецензия не учтена в блестящей библиографии

Брюсова. 1884 – 1973 (Ереван, 1976), составленной Э.С.Даниелян). Следующей ее работой, связанной с именем Брюсова, была заметка о его переводах П.Верлена [Утро России 1911]. Также имя Брюсова мелькнет в ее размышлениях о новом выпуске сборника «Северные цветы» [Московская газета 1911:№102]. Следовательно, до окончательного отъезда из страны она опубликовала всего две полноценные работы о поэте. Невероятно мало, если учесть, что критическая продукция Петровской на протяжении 5 лет была довольно обильной. Вероятнее всего, это говорит о том, что она не могла себя преодолеть и позволить себе приблизиться к Брюсову даже как к художнику.

Рецензируя второе издание сборника «Земная ось», в котором появилось два новых рассказа, Петровская рассматривает его в перспективе всего творчества писателя – «книга теперь представляется одним из звеньев длинной цепи художественных воплощений Валерия Брюсова, одним из моментов в истории развития его таланта». В какой-то степени она считает эту книгу предвосхищением будущих свершений поэта, называет ее «мостом» к тому, каким Брюсов является в настоящее время и еще явится в будущем. Но уже сегодня он – творец идеальных по совершенству «простых» строф, соперничающих с классическими произведениями русской литературы, оставивший позади «мучительную страсть, мистически-темное ощущение потустороннего, немыслимое напряжение драматического действия, фантастические видения опьяненной мечты». Следовательно, в ее сознании сложилась определенная хронология брюсовского творчества. Демаркационную линию она прочерчивает по границе между «тревожной эпохой» его «поэтической жизни», связанной с ее присутствием, и временем, когда он освободился от «мистической страсти» и для него наступил период спокойствия, дающий возможность шлифовать свои творения. Следовательно, подспудно она продолжает думать о себе в категориях брюсовского мышления – как о существе, мешавшем ему создавать идеальные произведения искусства, поэтому главное внимание она уделяет не содержательной стороне рассказов (тем

более, что «Земная ось» уже получила надлежащую оценку в прессе), а стилистической правке, которую осуществил автор. В итоге рождается формулировка, характеризующая в качестве доминанты брюсовского стиля «цельность» и умение воплощать «самые тончайшие первоначальные оттенки». Она поступает согласно правилу, которое завещал ей как рецензенту Брюсов: обязательно отмечать качество оформления. В данном случае рисунки итальянского художника Альберто Мартини, на ее взгляд, абсолютно соответствуют «безумию фантастических образов», которые и составляют содержание книги. Как видим, хотя и косвенно, но ей удается сказать и о содержательной стороне произведений. А ведь этой стороной книга как раз обязана ей, Петровской, можно сказать, вдохновлена ею. Так что – осознанно или неосознанно – но автор рецензии сумела подчеркнуть то, что ей было особенно дорого: «тревожная эпоха», сопряженная с ее присутствием в жизни поэта, и способствовала рождению того «безумия», которое позволило художнику создать конгениальные иллюстрации!

Статья о переводах Брюсовым Верлена озаглавлена «Между музыкой и поэзией». И здесь Петровская говорит о переводах со знанием дела, поскольку именно в это время пытается переводить сама, и ей становится понятно, насколько трудна задача передать дух подлинника, который не соотносим напрямую с дословным воспроизведением семантики слов. В первую очередь она отмечает титанический 17-летний труд Брюсова, итогом которого и явилось «Собрание стихов» французского поэта, поражающее тщательностью проделанной работы: написана биография, даны подробные примечания к стихотворениям, создано предисловие. Но главная мысль, которую она хочет донести до читателя, та, что Брюсовым достигнуто искомое: он сумел воспроизвести дух французского поэта в русских строках. На ее взгляд, переводчику удалось передать «непостижимую сложность как человеческой души вообще, так и структуры собственной личности поэта с ее вечным трагическим раздвоением, с непобедимой радостью бытия и глухой тоской по неведомой красоте; с ее религиозной экстатичностью и полным забвением Бога ради земных утех.

Темная спутанность утонченных ощущений и простота детского сознания, хаос и гармония – вот поэзия Верлена, вот этот цветок неведомой страны, странно расцветший на асфальте парижской мостовой». Верлену были ведомы «грубые касания жизни», что «похожи на удары кулаком по струнам нежнейшего музыкального инструмента», поэтому его поэзия, «по существу своему кристальная и ясная, так часто омрачена и сама разрешается диссонансами». Что же сумел сделать переводчик? Как он разрешил это противоречие?

Брюсов сумел «мастерски передать изысканную оригинальность верленовского стиха – этого неправильного “антилитературного” стиха, иногда капризно освобожденного от оков обязательной рифмы, или обогащенного внутренними рифмами, или построенного на ассонансах». К особым достоинствам книги Петровская относит включение в корпус сборника католических стихов поэта, ранее проигнорированных другими переводчиками. Она называет Брюсова «братом-поэтом» проклятого художника и, делая так, по сути, наделяет его верленовскими переживаниями, считая, что иначе невозможна была бы передача этих «молитв нового человека к новому Богу». И вот вывод, ради которого, возможно, и писалась эта статья: перед нами «вопль души, погибающей от своей утонченной сложности и ощущающей себя бедным ребенком, затерянном в жестоком мире, это – мольбы о спасении и слезы смиренного восторга перед божественной благостью».

В этих словах скрыт первый намек на создание образа Брюсова, каким он предстанет спустя десятилетие в ее воспоминаниях. Он «бедный ребенок», чего не видит никто, его окружает «жестокий мир», а «мольбы о спасении» услышаны только ею… А отмечая воплощенные в переводах «тончайшие замыслы поэтической фантазии», «хрупкие образы <…> тоскующей мечты, едва уловимые намеки затейливо сплетающихся мыслей, нежнейшую музыку и грубые голоса плоти, влекущие к земным соблазнам», она этот «таинственный и непостижимый мир поэтической души» приписывает Брюсову.

Ценность этих суждений еще более возрастет, если вспомнить, что по отношению к переводу С.Рубановичем

верленовских «Записок вдовца» она высказалась спустя всего несколько месяцев совершенно противоположным образом: «Семен Рубанович переводил Верлена заботливо, тщательно, с любовью, и не его вина, что Верлен не создан для перевода вообще. “Записки вдовца” в его переводе читать приятно, но – увы! – этот труд все-таки остается попыткой к невозможному» [Московская газета 1911:№100:7]. Она стремится убедить читателя, что стихи Верлена «никогда не могут быть переданы чуждым языком во всей их неподражаемой грации, со всеми изысканными оттенками исключительных внутренних переживаний», и «эта невозможность, приводящая в отчаяние даже самых талантливых переводчиков, настолько неодолима, что, конечно, передача такого оригинала может быть самой приблизительной». Такое мнение еще более повышает оценку, данную ею брюсовским переводам. Следовательно, в ее глазах Брюсов совершил творческий подвиг, почти вплотную приблизившись к личности и поэзии Верлена. И это подвиг единичный и неповторимый.

Еще раз обращение к Брюсову, но уже как организатору символистского движения, произойдет в ее статье «Цветы прошлого» [Московская газета 1911:№102], где она проанализирует содержание последнего выпуска бывшего некогда популярным символистского альманаха «Северные цветы». В этом отклике пером Петровской владеет уже желание не восхищаться, а объективно оценить существующее в литературе положение дел. Она проявляет себя тонким психологом общественных настроений и глубоким интерпретатором литературного быта. Брюсов здесь появляется как предводитель того движения, которое в свое время обозначило собою ярчайшую страницу литературной жизни. Но сейчас, как кажется Петровской, он потерял навыки стратега и делает неверные шаги. В начале статьи встречаются уже строчки, которые впоследствии будут отточены в «Воспоминаниях». Интенция, которая окрепнет позже, здесь только намечена: первые выступления символистов проходили в атмосфере «вражды, иронии и непонимания», интерес к ним подогревался сплетнями и обрастал подробностями «пикантного скандала».

Все это «создавало напряженно тяжелую атмосферу, и было совершенно понятно то стремление к отъединенности от всех, к тесному сближению между собой всех этих писателей, представляющих внутренне нечто неразрывное» [Московская газета 1911:№102:2].

И вот, памятуя о той великой роли, которую сыграло издательство «Скорпион» в становлении нового искусства, Петровская выражает недоумение по поводу неожиданного «всплеска» активности, выразившегося в выпуске, по сути, случайного издания. В свое время альманахи «Северные цветы» были вызовом, брошенной враждебному окружению «перчаткой», но теперь «непризнаваемое когда-то новое искусство завоевало прочное и неотъемлемое место, пути некоторых недавних борцов его уже усыпаны цветами <…> Сложено за ненадобностью оружие, и боевой лагерь мирно отдыхает в тени <…>». Зачем же вновь появляться во всеоружии всем вместе? – вот вопрос, спаивающий статью воедино. Автор находит емкое сравнение для обозначения этого никчемного, невыстраданного соединения – товарищеский ужин, на котором встречаются расставшиеся давно и даже позабывшие друг друга приятели: «Идут в этот обеденный зал часто действительно близкие когда-то люди – “товарищи”, которых влекут к сборищу и романтические воспоминания прошлого, и, может быть, самое наивное желание «объединиться» хотя на мгновение, на час, выйти из своего привычного жизненного одиночества. Но – увы! – почти всегда уныло, вяло и тягостно проводят вместе эти часы люди, навсегда потерявшие возможность “объединяться”. Разделила все жизнь: переживания, события, разнородность деятельности, неравномерность успеха и пр. Встала вдруг высокая и темная стена <…>»

Критик, тем не менее, все же подвергает разбору каждое из «присутствующих лиц», главное место отводя Брюсову, отмечая его новаторство и художническое чутье. Брюсов дал в последний альманах поэму, стихи, отрывки из романа, и в каждом из трех образцов предстал «почти неузнаваемым». Петровская нащупывает действительно серьезную проблему творчества Брюсова: внешняя простота и ясность его произведений могут

обмануть доверчивого читателя, который воспримет написанное в реалистическом ключе, а на самом деле «конкретные образы» художника «лишены всякой реальности», зато «хаос и исключительность подчинены строгим законам психологической и жизненной действительности». И в результате рождены «глубоко изысканные и сложные по своей внутренней сущности» произведения. Итог, к которому умело подводит читателя статьи автор: творчество Брюсова – загадка, к нему невозможно применить «ни один из существующих» в настоящее время «ярлыков». Эти слова прозвучали для самого автора как наказ своего рода: эту загадку надо разгадывать. За это Петровская возьмется 10 лет спустя.

Последние слова отзыва могут быть также интерпретированы как обращение Петровской к самой себе, но уже по другому поводу. Признавая ценность книги, которая возникает благодаря участию известных литераторов (М.Волошина, З.Гиппиус, Ю.Балтрушайтиса), она, тем не менее, считает, что объединение их под одной обложкой альманаха не вяжется с реальностью и может быть «оправдано только романтической любовью к прошлому, только бессознательным желанием как-то вернуться к невозможному». Она же убедилась на собственном опыте, что желание «вернуться к невозможному» неосуществимо и что «романтическая любовь к прошлому» не способна это прошлое реанимировать… Последний выпуск альманаха оказался весомым аргументом в пользу этой версии.

В эмиграции Петровская становится смелее. Еще перед написанием воспоминаний Брюсов уже вновь «замаячил» перед ее мысленным взором, ибо, взявшись за написание рецензий для газеты «Накануне» в начале 1920-х годов, она поневоле вынуждена была соизмерять то, что было русской литературе завещано предыдущей эпохой, с тем, что было ею утрачено и что наличествует в настоящее время. Поэтому в рецензии на собрание стихов Есенина 1922 года она отмечает, что книга поэта «чудесна» «не по мастерству, не по манере, не по приемам», ибо «ничем уже нельзя удивить людей, вкусивших русской символической поэзии В.Брюсова, А.Белого, А.Блока» [Накануне 1922:№27:10], а чем-то иным. Т.е. для нее обозначенные поэты −

некая точка отсчета, с которой можно сравнивать все последующее. И далее постоянно мысль о том, что Брюсов, Белый, Блок, К.Бальмонт, Ф.Сологуб – те «пять гигантов», что «стояли на вершине русского поэтического Олимпа», будет формировать для нее тот эталон, по отношению к которому она будет измерять достоинства и недостатки современной литературной продукции. Это позволит ей очень невысоко оценить сборник стихов Сергея Кречетова «Железный перстень» (Берлин, 1922), сказав, что, «неутомимо и добросовестно перепевая maitr'ов», автор «торжественно окаменел, как некий пещерный сталактит». Примером же «чудесной внутренней эволюции» для нее послужит поэзия В.Ходасевича, «который сумел, не изменяя, претворить и, не следуя за крикливой наносной новизной, удивить новизной глубинной» [Накануне 1922:№32:7].

А уже конкретно отзываясь на книгу В.Ходасевича «Тяжелая лира», она заметит, что символизм в его лице приобрел замечательного последователя: «Владислав Ходасевич не расточил сокровищ, скопленных в чудесные годы расцвета русского символического искусства, когда дни катились, как золотые яблоки, когда каждая строчка В.Брюсова, А.Белого, А.Блока являлись событием, определяющим ход жизни, когда молодые поэты не знали иной мечты, кроме творческой» [Накануне 1922:№37:6]. (Заметим попутно, что уже в «накануньевских» рецензиях начал шлифоваться тот метафорически-изысканный стиль Петровской, которым будут написаны воспоминания.). Она также посчитает, что лучше всего охарактеризует стремление к уходу из темного и косного мира земли, что составляет нерв романа А.Толстого «Аэлита», ее любимейшая брюсовская строчка «исчезнуть, не быть, истребиться нельзя!» [Накануне 1923:№42:7]. Характеризуя же в целом журнал «Печать и революция» [Накануне 1923:№54], в частности его отдел «Литературное обозрение», не преминет упомянуть, что интерес к нему питается наличием там статей Брюсова, Вересаева, Локса и Кряжина.

Как известно, импульсом к работе Петровской над «Воспоминаниями» послужил юбилей Брюсова (этому событию

полностью был посвящен специальный номер Литературного приложения к газете «Накануне», где 16 декабря 1923 года был напечатан очерк Петровской «Валерий Брюсов») и, конечно, появившиеся «Воспоминания о Блоке» Андрея Белого, которые буквально задели ее за живое. Текст очерка стал первоначальным наброском тех мыслей и идей, которые получат в «Воспоминаниях» развитие, но и подвергнутся значительной переработке. Сравнение двух текстов очень показательно. Оно способно объяснить процесс формирования индивидуальной манеры Петровской-мемуариста.

Ядром, вокруг которого выстраивается каркас и очерка, и части «Воспоминаний», является известный портрет Брюсова кисти Врубеля, созданный во время душевной болезни последнего. Но если в «Воспоминаниях» работа над ним обрастает буквально «паутиной» щемящих душу подробностей (например, уговоры «скушать котлетку», с которыми служитель подступает к безумному барину) и почти детективных деталей (Брюсов и Петровская хотели уничтожить резко непонравившееся им «изображение», для чего рвались в контору «Золотого руна», где оно хранилось, и только случайность уберегла этот, теперь уже признанный шедевр художника), то в очерке ничего этого нет. Там присутствует только констатация фактов, которые выстраиваются по мере укрепления осознания великой работы Брюсова по изменению всей структуры поэтического мышления своего времени и «обучению» толпы пониманию нового поэтического языка.

В очерке Петровская вспоминает о гонениях, которым подвергался Брюсов вначале (и здесь выделяет фигуру Волынского, а не взбешенных народников – возможно, потому, что на Волынского как мэтра критики Брюсов обращал внимание, а народников попросту игнорировал как уходящее в небытие явление). Очерк имеет внутренний конфликт: несоответствие обстановки, в которой вынужден был поначалу творить Брюсов, масштабу его дерзких замыслов (нечто подобное уже возникало в очерке «Цветы прошлого»). Ему нужны были «стены ассирийских дворцов, внутренность египетских пирамид, таинственные подземные залы древних мистерий», а действовать

приходилось в убогой обстановке маленьких кружковых заседаний. В очерке впервые будет опробована метафора, которая будет развернута в тексте «Воспоминаний»: «стальной панцирь», «закованность». Это неотъемлемая черта облика Брюсова, но это не холодность и не отчуждающие его от мира рыцарские латы. Петровская развертывает найденную метафору в неожиданном направлении, меняющем ее содержание: это «стальной панцирь таланта» [Накануне 1923:№507:8].

И далее в очерке по нарастающей идет сопоставление Брюсова с мучеником, подвергающимся ежедневной пытке и кончающим свою жизнь на жертвенном костре (в подтексте, видимо, автор рассчитывает на возникновении ассоциации с кострами инквизиции и героизмом Джордано Бруно и Галилея). Т.е. все языковые средства, ассоциации и сравнения нацелены на героизацию образа. Но и это Петровской кажется недостаточным, и тогда возникает мотив «распятья». Однако она все же не решается назвать Брюсова «распятым» (тогда бы возникли прямо-таки сакраментальные параллели), а находит очень выигрышный ход: он испепелил на костре свое «ego», и уже этот пепел отдал на растерзание «всем распятьям русской исторической и художественной действительности» [Накануне 1923:№507:8]. Иными словами, чтобы не шокировать читателя прямой ассоциацией с распятием Христа (где присутствует распинаемая телесность), она говорит о распятии Брюсовым своего духа и настаивает, что жизнь Брюсова была «суровой трагедией искупления», по-видимому, за грехи предшествующих поколений, которые «надругивались» над задачами искусства.

Но при очевидной героизации брюсовской борьбы и поведения Петровская дает и свое, интимизирующее понимание существа его наследия. Он для нее художник «волшебных мерцаний», «ворожащий образами и ритмами», потрясающий «пророческой прозорливостью» тех «жутких бездн», наполненных «древним хаосом» [Накануне 1923:№507:8], которых не замечает обычный человек. Как и в случае с брюсовским постижением души Верлена, автор очерка обнаруживает настойчивое желание вывести поэта из области классицистически-рационального видения, в котором он в

сознании остальных обычно пребывает, в область, близкую ей: таинственных прозрений и мистических грез.

Очерк «Валерий Брюсов» имеет кольцевую композицию: начав со словесного описания врубелевского портрета (экфрасис), который кажется несколько нарочитым видящему его в первый раз, Петровская приходит к утверждению точности прозрения художника, верности передачи им «гранитного облика» Брюсова, который, однако, не монолит, поскольку от него «веет» «потусторонней жутью» [Накануне 1923:№507:8]. Поначалу об этой работе Врубеля говорится как о «неоконченной», «оставшейся гениальной легендой линий, плоскостей, углов, озаренной изнутри демонической выразительностью». Но далее конкретизируется уже непосредственное впечатление, которое возникает у смотрящего на портрет: «В глазах (*поэта. – М.М., О.В.*) затаенная непреклонная мысль, скрещенные руки крепко прижаты к груди, каменными тяжелыми плоскостями облекает тонкое тело черный сюртук, магически-одухотворенная и в то же время, словно неживая, чуть-чуть наклоненная вперед фигура отделяется от полотна, испещренного иероглифами» [Накануне 1923:№507:8]. Очерк завершается опровержением того первоначального впечатления от портрета, которое породило в свое время у нее и Брюсова негативную реакцию на него.

«Воспоминания» же она заканчивает на ноте восприятия Брюсова как живого существа, навсегда оставшегося в ее жизни и оставившего в ней неизгладимый след. В «Воспоминаниях» все ранее сказанное приобретает более величественный, монументальный характер, и этот пафос сохраняется при описании портрета: «Чуть наклоненная вперед фигура поэта отделяется от полотна, испещренного иероглифами. Все в ней каменно, мертво, аскетично. Застывшие линии черного сюртука, тонкие руки, скрещенные и плотно прижатые к груди, словно высеченное из гранита лицо». Акцент опять делается на глазах, но теперь они выдают тайную одухотворенную жизнь поэта, фанатично преданного искусству: «Живы одни глаза – провалы в дымно-огневые бездны. Впечатление зловещее, почти отталкивающее. Огненный язык, заключенный в теснящий

футляр банального черного сюртука. Это страшно. Две стороны бытия, пожирающие друг друга, – какой-то потусторонний намек <...>» [Петровская 1992:78]. Таким образом, нам явлен «оживающий» портрет, модель как бы сходит с полотна, чтобы навсегда остаться в жизни (этот момент, несомненно, совпадает с пушкинским приемом оживления статуи Петра в «Медном всаднике», произведении, как известно, высоко ценимом Брюсовым – и это создает еще новое «измерение» величия духа Брюсова-поэта).

«Воспоминания», вероятнее всего, остались незакончены, часть текста утрачена (из главы «В.Брюсов» сохранились отрывки). Уже указывалось выше, что подтолкнул ее к их созданию «экскурс в прошлое», сотворенный Андреем Белым. И свой текст она начала создавать «наперекор» заявленному Белым желанию «прорастания» в будущее «монументального, “эпопейного” творчества», отбрасывания прочь «всех форм старой и новой поэзии», прорыва сквозь «старые и новые формы прозы» [Накануне 1923:№54:8] (заметим, что в самой рецензии это начинание приветствовалось, и его отголоски найдем мы в прозаических сочинениях Петровской тех лет). Но в «Воспоминаниях» она сделала ставку на лирическое, интимное, глубоко личное начало. И Горький, хотевший их опубликовать, в первую очередь выделил их «человечную» [Горьковские чтения 1959:51] основу. За образец она, может быть, взяла «зоркость взгляда» А.Ремизова, «который все видит» [Накануне 1923:№54:8], но добавила к нему будущее знание о прошедшем, которое можно назвать специфическим «прозрением» грядущего.

Между «Воспоминаниями» и очерком расположен еще один текст – статья «О катастрофических писателях», в которой Петровская вспоминает период возникновения книгоиздательства «Гриф» и вступление в литературу молодых поэтов-символистов, объединившихся вокруг этого издания. Здесь она довольно неожиданно позволила себе критику по отношению к «суровому, академически застывшему в своих догмах “Скорпиону”», который отнесся к кружку молодых «презрительно и недоброжелательно». На самом деле их всех объединяло то, что они были ненавистны «старичкам» от литературы, мстящим им

«сварливо, мелко, но беспощадно» за «буйное цветенье». К Брюсову в этой статье относится всего одна фраза: «Валерий Брюсов как-то появился на одном из первых его *(«Грифа». – М.М., О.В.*) заседаний и долго потом не заглядывал, кажется, целый год» [Накануне 1924:№73:2]. По-видимому, здесь Петровская еще колебалась в том, как охарактеризовать взаимоотношения мэтра с молодыми символистами. Но уже в «Воспоминаниях» издательство «Гриф», статус малоизвестных писателей, личные встречи и события – целиком «проверяются» именем Брюсова, удаленностью или приближением к нему и его программе.

Уже из приведенного факта становится ясно, что текст «Воспоминаний» изначально строится таким образом, что все повествовательные линии ведут к центру – фигуре Брюсова. И Петровская, несомненно, вступала в соревнование с Белым, когда попыталась воспроизвести «галерею незабвенных портретов, цепь неизгладимых событий, праздник искусства в безутешности мертвенной общественной жизни, аромат пышной эпохи рассвета русского символизма» [Накануне 1923:№54:8]. Это ее «феноменальная память» «сохранила мельчайшие детали, оттенки, подробности разговоров, касаний, встреч, дружбы, вражды, <…> собрания, заседания, литературные салоны, силуэты, профили, портреты <…>. Ушедшие, отошедшие, изменившие, верные, умершие, живые движутся на этих страницах в живой речи, в строительстве, в усталости, в капризах, в счастье, в тоске» [Накануне 1923:№54:8]. Ей безмерно дорога «тень чудесных лет», и она пытается ее воскресить на этих страницах, но уже в ракурсе «мифологизации», которую Белый, не создав, хотел разрушить, а она жаждала собрать по «кирпичикам», но здание так и не достроила, хотя фундамент все же заложила…

Изображению «настоящего» Брюсова Петровская посвящает большую часть своих мемуаров и противопоставляет его расхожим представлениям о поэте. Без сомнения, для нее Брюсов − создатель новой литературы и движущая сила символистского движения. Петровская выступает не только как свидетель, но и участник описываемых событий, осознавая всю

важность и неповторимость литературной ситуации тех лет. Субъективность ее рассказа не опускается до сведения личных счетов с бывшим возлюбленным. Она стремится изобразить поэта-демиурга, мэтра, учителя, но за всеми этими масками увидеть сложного, глубокого, таящегося от всех человека, человека, которого любила. Обвинения в идеализации Брюсова, которые попробовал предъявить ей Ходасевич, она отвергнет как несостоятельные: «О моей оценке В.Брюсова – поэта можно сколько угодно спорить <…> Но “человека”?.. Я его знала *таким*, и не могу рассказать об *ином* <…> Писала я о нем только правду и почти всегда горькую для меня» [Europa Orientalis 1995:№2:127-128].

В описываемое Петровской время в «Весах» как раз была напечатана статья-манифест Брюсова «Ключи тайн» (1904), где поэт очертил круг тех, кто способен воспринимать искусство как область тайны, к которой надо подбирать «ключи». Для Петровской все брюсовские установки, новая иерархия ценностей останутся на всю жизнь истинами, своеобразным откровением, ради которого она жила тогда и служение которому считает единственно ценным в жизни. Вот он − «маг», «заклинатель», «кормчий», одинокий творец судеб символизма, превыше всего ценивший поэзию и поэтому отказавшийся от жизни, стоически принесший себя в жертву всеобщему непониманию. Петровская чувствует себя тою, кто видел и открыл для себя, а теперь открывает другим «человека бездонных глубин» [Петровская 1992:57]. «Когда Брюсов говорил о Коневском, у него менялось лицо и он делался тем Брюсовым, которого так хорошо знала, может быть, одна я и которого так легкомысленно проглядел до конца Андрей Белый» [Петровская 1992:42]. Думается, это было сказано в пику впечатлению Белого, сказавшего, что *«небытие* смотрит провалами пустых очей из ликов Валерия Брюсова, Д.Мережковского <…>» [Накануне 1923:№42:8], которое Петровская процитировала в своем отзыве.

В «Воспоминаниях» неоднократно возникают картины частной жизни писателя, его привязанностей и «слабостей», например, нелюбовь к театру (он часто засыпал на представлениях), переживание физической боли, недомогания –

тогда она запечатлевает человека «измученного, исхудалого, со свирепым выражением лица» [Петровская 1992:57]. То, что Петровская была так близка Брюсову, позволило ей увидеть и «изнанку» творимого им о себе мифа – быт писателя. Но бытовые подробности не разрушают «волшебства», в свете памяти эти детали приобретают характер неизбежности: Брюсову был необходим этот быт, его «коробочка», он уставал «быть большим» [Петровская 1992:60]. В «Воспоминаниях» запечатлена не только внешность Брюсова, но и особенности речи, жесты, одежда (знаменитый сюртук!), с которым возникает комическая ситуация (приревновавшая Жанна Матвеевна поспешила избавиться от пропахнувшего духами одеяния – но в спешке выбросила другой). Можно заметить, что весь текст состоит из тщательно прописанной бытовой детализации и символических образов. Петровская воссоздает реальный мир на основе вспоминаемого ею лично, но пропущенного через «символистские» глаза и уши. Она разрушает утвердившееся представление о Брюсове как «размеренном» и «методичном» деятеле-делателе. Ей важно подчеркнуть его избранность. И в таких случаях она использует символистскую, многозначную лексику: «Он подставлял лицо и душу палящему зною пламенных языков и, сгорая, страдая, изнемогая всю жизнь, исчислял градусы температуры своих костров. Это было его сущностью, подвигом <…>. Фанатиком, жрецом, священнослужителем искусства прошел Брюсов сквозь жизнь, и в этом-то и была его органическая сущность» [Петровская 1992:58-59]. Но от находящихся рядом это требовало такой же высоты и самоотречения, смирения и подчинения личного более высокому и значимому. И тут она делает замечание, развенчивающее прежнее утверждение и заставляющее несколько по-иному взглянуть на ранее сказанное: «Для одной прекрасной линии своего будущего памятника он, не задумываясь, зачеркнул бы самую дорогую ему жизнь» [Петровская 1992:58].

Такой художественный прием можно было бы назвать «качели» − когда от одного утверждения до другого разверзается словно пропасть. Но потом все уравновешивается в синтетическом согласовании. Такое поведение, на ее взгляд,

соответствовало требованиям эпохи, когда быт, вещественный, неприемлемый, чуждый, разрушался, когда ради возведения храма символистской поэзии можно было перешагнуть через любовь. Поэтому вещи, окружающий мир становятся у нее знаком, эмблемой определенного круга людей или отрезка времени. Привычные образы трансформируются, и герои ее воспоминаний, а среди них Блок, Вяч.Иванов, Зиновьева-Аннибал, Курсинский, Бальмонт, Сологуб, оказываются в призрачном, воображаемом мире: «В образах вижу те дни: хризолитовые, беззакатные дали, жемчужно-грустные зори зимних дней, в тоске сгорающие пышные закаты, белые нарциссы в вазах, запах тления и весны <…>» [Петровская 1992:44]. В то же время острые конкретные детали характеризуют предреволюционную Москву: «За ассамблеями подавались рюмки и бокалы на тончайших и длиннейших хрупких ножках, гостиные раскорячились “стильной” мебелью отечественного изделия, на спинках диванов повисли лоскутки парчи, вошли в моду тусклые линялые цвета, в употребление – слова “нюанс”, “аспект”, “переживание”, “многогранность”» [Петровская 1992:42]. И революция 1905 года кажется ей закономерным этапом, знамением, разрушающим тягостную обстановку: «грозные гулы 1905 года» прозвучали тогда, когда «над Москвой, утопающей в переутонченных причудах, в вине, в цветах, в экзотической музыке, стоял столбом масляничный угар» [Петровская 1992:41].

Петровская во многом мифологизирует свою эпоху, создавая космогонический и эсхатологический миф Серебряного века как эпоху всепоглощающего творчества и демиургов. И на этом фантасмагорическом фоне проступает одна подлинная фигура – Брюсов. Иногда кажется, что она так и осталась в прошлом, причем не вынуждено, а сознательно. Не случайно Галлоп-Ремпель, которая настояла на том, чтобы мемуары были написаны и которая поддерживала Петровскую в это время, утверждает, что та, «блестящая, талантливая, умная» [Гарэтто 1992:13], постоянно жила в ожидании «светопреставления», о котором твердили символисты, чье существование выглядело в восприятии Петровской «баснословным», бросающим вызов

выдохшемуся буржуазному жизнеподобию. Она хочет говорить языком той эпохи, с ее интонационными колебаниями и переливами. И темпоритм ее речи – особенный. Такие паузы, «всхлипы» и придыхания были свойственны только ей, Нине Петровской.

В воспоминаниях наличествует много стихотворных строк. Они образуют некий скелет, каркас сюжета. Они корреспондируют с лирическими отступлениями, комментариями к событиям, репликами «в сторону», аллюзиями, реминисценциями, вставными новеллами. И наряду с этим налицо отрывочность и сжатость повествования. Э.Гаретто определит это как «двойственное отношение Петровской к прошлому – взгляд как бы со стороны и, одновременно, попытка воскресить то драгоценное, что заключено для нее в ушедшей эпохе» [Гарэтто 1992:14].

Текст условно можно разделить на две части: обобщенно-эпическую в форме отстраненного повествования и лично-мифологическую в форме литературного портрета, или дневника. Но обе они эмоционально окрашены. И если говорится об отстраненности, то имеется в виду дистанция по отношению к «ним», «нечисти», которой противопоставлены новые люди, декаденты, «мы». Правда, и среди декадентов есть различия – «литературный Олимп» и «околодекаденты». Окружающая действительность создается как некое, не имеющее границ пространство, где отсутствуют привычные связи и взаимоотношения. И даже время будто исчезает… И все же мир четко делится надвое: подлинная жизнь людей искусства «с идеями любви, подвига, смерти», для которых «удачная строчка, новая рифма, выход новой книги» становились «решающими событиями жизни» [Петровская 1992:36], и «обывательски-комнатное» существование, вначале медленно сонное, потом убыстряющееся – «в театрах, улицах, картах, сиденьем за столами». Это было «сборище нарядных и тщательно замаскированных людей», «разукрашенная на краю бездны пошлость» [Петровская 1992:20], имеющая разные лики, это были «мрачно-эстетизирующие гимназисты в синих очках с пышными шевелюрами, и разутюженные чистенькие юноши с

орхидеями и туберозами» [Петровская 1992:21].

При достаточно подробной и лиричной обрисовке внешних событий в трактовке личной жизни заметно стремление Петровской к утаиванию некоторых эпизодов. В рукописном варианте многие места, связанные с конкретикой личных взаимоотношений, просто вычеркнуты. Ее личная жизнь вырисовывается сквозь призму ее отношений с символистами – сначала восхищение «аргонавтами», потом убежденность, что они «вязнут в мистических трясинах» [Петровская 1992:61]. Но начинает она жить, только узнав их. До этого «дни проходили точно под нелепым стеклянным колпаком, откуда мало-помалу выкачивают воздух» [Петровская 1992:18]. Развернутую метафору стеклянного колпака можно расширить: такой колпак набрасывает Петровская на свою память, ее память словно отгораживает этот период жизни, где бьется живая струя символизма, от всего остального, что мертво, преходяще, мнимо. Но и воздух символизма – воздух сладкой отравы. Как наиболее характерный можно привести эпизод «соблазнения», где конкретное событие вырастает до надмирного: «В ту осень Брюсов протянул мне бокал с темным терпким вином, где как жемчужина Клеопатры была растворена его душа, и сказал:

− Пей!

Я выпила и отравилась на семь лет» [Петровская 1992:69].

Сознание Петровской обнаруживает себя в том условном мире, который существует и параллельно, и в оппозиции к действительности. Цель мифотворческого воображения, по Анри Бергсону, заключается в том, что оно «противостоит стремлению интеллекта разорвать общественную связанность в интересах личной инициативы и свободы» [Мелетинский 1976:27]. А Петровская руководствуется именно стремлением «соединить» «связать» личное и общественное. Она заново творит некий мир «первопредметов» и «перводействий», отказываясь от историчности своего времени, потому что ее личное восприятие истории для нее важнее и правдивее. Поэтому свое рождение Петровская связывает не с детством и родословной (это она напрочь отметает), а с того момента, когда открывается издательство «Гриф». Но для нее важен не столько факт

появления «Грифа», сколько то, что теперь ее жизнь наполняется смыслом, «горькая тоска существования» [Мелетинский 1976:18] сменяется «блистательным вихрем» [Мелетинский 1976:41]. И когда исчезает обаяние «розово-золотой и напряженной атмосферы эпохи» [Мелетинский 1976:29] и улетучиваются обещания «лжепророка»-Белого, в памяти все равно остаются белые, холодные залы с «*белыми* слезами истекающими непорочными свечами» [Мелетинский 1976:29] , белые одежды и белые цветы. И сарказм Белого по поводу «несбывшегося» для нее неприемлем, она не согласна на десакрализацию высокого и тайного. Для нее осталось свято то, что связано с «миром в оранжереях и “башнях из слоновой кости”» [Мелетинский 1976:28].

Время Серебряного века для Петровской закончилось, но закончилось именно как миф, т.е. то, что имеет значение и в настоящем. Символисты заново создали мир, наполнив его новым воздухом, населив новыми богами. И важнейшим из «богов» стал для нее Брюсов. По убеждению Петровской именно он создал и настоящую русскую литературу, и самую утонченную русскую культуру. Она уверена, что срывает маску, опровергая «сумбур», который внес «в характеристику Брюсова» Белый [Мелетинский 1976:60], видит свое призвание в том, чтобы развеять прежний миф. Но делая это, творит, по сути, новый.

Брюсов говорил о новом искусстве, где миф-слово обретает миф-плоть (заповеди, участники и пр.). И этот миф вновь вернулся в мемуарах Петровской. Для нее все установки Брюсова являются словами-откровениями, они – единственно истинные. Ради них она жила тогда, и теперь они оживляют ее воспоминания и придают ценность жизни здесь и сейчас. Петровская сознает, что многим покажется странным, смешным, надуманным, даже назойливо-вычурным ее желание во что бы то ни стало возвеличить ту эпоху, показать, что все делалось всерьез и что братство символистов − это не горстка полубезумцев, а необходимые островки спасения от надвигающегося хаоса, который каждый из них предчувствовал и выразил по-своему. «Я смотрю в прошлое долгим нежным и благодарным взором. Я

говорю – иначе быть не могло! Если бы было иначе – я жила бы остатки дней с несмываемым грехом на душе» [Мелетинский 1976:60].

И ее тон, порой ласково-шутливый, порой печально-ностальгический, необычайным образом воздействует на читательское сознание, покоряя и подчиняя его. «Нежный и благодарный взор» вызывает к жизни контрасты, развернутые метафоры, соединение звуковой и визуальной стихий. Наряду с «вещными» описаниями присутствуют образные, наполненные реминисценциями, явными и скрытыми, точными или измененными, развернутыми или сведенными к словосочетанию. Все это можно рассмотреть как «своеобразный подтекст», углубляющий основной фон. И подтекст способствует выработке выводов и обобщений. А главное – вовлекает читателя в диалог. Происходит трансформация: текст-подтекст-мифология. И автор-герой, и читатель оказываются внутри пространства, конструируемого прямо на глазах. Нахождение Петровской внутри символистской среды продиктовало описание через призму «заветов символизма» и его текстов. Возвращение к себе продиктовало циклическое время и замкнутое пространство, вместившее в себя разнородные впечатления. Но над всем властвует ностальгически-приподнятая интонация всеприятия. Она навечно запомнила, что «от века из терний поэта заветный венок». И этот венок она водрузила на голову Брюсова, понимая, что «жизнь венчала его истинной славой и признаньем». Но хотя она уверена, что именно в те дни «слагалась его ложная легендарная характеристика», она пишет раздумчиво: «Будет ли она исправлена, разъяснена после его смерти − не знаю» [Петровская 1992:75]. Но, видимо, хотела надеяться, что в развенчании лжи будет доля и ее участия.

Приступила она к воспоминаниям, по свидетельству современницы, «сильной духом, ясно мыслящей, вполне сохранившей внутреннее достоинство» [Гаретто 1992:13]. Именно эти качества позволили ей создать свое последнее, возможно, лучшее произведение, «отличающееся новым, трезво-аналитическим взглядом на “декадентские” настроения и соблазны» [Лавров 2004:31]. Думается, что с определением −

«трезво-аналитический взгляд» − можно поспорить, но, несомненно, это лучшее, выверенное по всем параметрам произведение словесного искусства, оставленное Петровской в наследство потомкам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Валерий Брюсов – Нина Петровская: Переписка: 1904 – 1913. Вступ. статьи, подгот. текста и комментарии Н.А.Богомолова, А.В.Лаврова. М., 2004.
2. Весы. 1908. №2.
3. Гарэтто Э. Жизнь и смерть Нины Петровской // Минувшее. Исторический альманах. Т.VIII. М., 1992.
4. Горьковские чтения, 1953 – 1957. М., 1959.
5. Лавров А.С. Валерий Брюсов и Нина Петровская: Биографическая канва к переписке // Валерий Брюсов – Нина Петровская: Переписка: 1904 – 1913.М., 2004.
6. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа. М., 1976.
7. Мирза-Авакян М.Л. Образ Нины Петровской в творческой судьбе В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
8. Михайлова М.В. Нина Петровская – литературный критик журнала «Весы» // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Вып.4. Иваново, 1999.
9. Михайлова М.М. Предисловие В.Брюсова к роману Люси Деларю-Мардрюс «Исступленная» в переводе Н. Петровской (Вступительная статья и публикация) // Неизвестный Брюсов. Ереван, 2005.
10. Московская газета. 1911. № 100. 4 сентября.
11. Московская газета. 1911. № 102. 7 сентября.
12. Накануне. 1922. Литературное приложение № 27.
13. Накануне. 1922. Литературное приложение. № 32.
14. Накануне. 1922. Литературное приложение. № 37.
15. Накануне. 1923. Литературное приложение к № 470. 7 ноября.
16. Накануне. 1923. Литературное приложение к № 507. 16 дек.
17. Накануне. 1923. Литературное приложение. № 42.

18. Накануне. 1923. Литературное приложение. № 54.
19. Накануне. 1924. Литературное приложение. № 73. 28 марта.
20. Петровская Нина. Воспоминания // Минувшее: Исторический альманах. Т.VIII. М., 1992.
21. Утро России. 1910. 17 дек.
22. Утро России. 1911. 2 апр.
23. Europa Orientalis. 1995. Vol.XIV. №2.

MARIA MIKHAYLOVA, OLGA VELAVICHIUTE – BRUSOV IN THE CREATIVE AND PERSONAL BIOGRAPHY OF NINA PETROVSKAYA

The article suggests the consideration of the personality of Valery Brusov as the reflection object of Nina Petrovskaya, critic and author of memoirs, who was his lover for several years. Her articles and reviews are analyzed with a description of his prose, poetry and translations . Main attention is given to the transformation of Brusov's image in her "Recollections", which are aimed at revealing the myths about the poet as mechanical and prudent figure of the Silver Age. Also the author of these memoirs recreated the atmosphere of the Silver Age, the epoch, .imaged by a pen of one of the vivid representatives of it.

МОЛЧАНОВА Н.А.
Воронежский государственный университет

ПОЭТИЧЕСКИЕ ПОСЛАНИЯ К.Д.БАЛЬМОНТА В.Я.БРЮСОВУ

Ключевые слова: *поэтическое послание, символ, мифологизация.*
Keywords: *poetic messages, symbol, mythological.*

История дружбы-вражды двух основателей русского символизма неоднократно привлекала внимание исследователей, она нашла разностороннее отражение в мемуарной литературе их современников. Эта история своеобразно преломилась и в многочисленных стихотворных посланиях, которыми обменивались поэты на протяжении почти двух десятилетий. Если жанр послания в поэзии Брюсова, в том числе послания, адресованные Бальмонту, уже являлись предметом изучения [Нинов 1985:181-194, Нинов 1991, Протасова 2006:167-172], то поэтические послания Бальмонта «брату моих мечтаний» рассматривались лишь эпизодически. Брюсову Бальмонт посвятил 12 стихотворных посланий, вошедших в его книги первой половины 1900-х годов «Горящие здания», «Будем как Солнце» и «Только любовь», кроме того, еще 11 таких посланий содержится в письмах, написанных за время с 1902 по 1919 год. В основном это сонеты, хотя встречаются и другие поэтические формы, воссоздающие разные «лики» Брюсова и гораздо в большей степени раскрывающие внутренний мир лирического героя Бальмонта. В бальмонтовских посланиях присутствуют стандартные эпистолярные слагаемые: обращение, диалогичная структура, характеризующая полемику автора и адресата и т.д. Нередки случаи взаимного цитирования и автоцитирования, а также элементы мифологизации.

Иногда сам Брюсов инициировал послания своего «друга и брата». Так, хронологически первое послание-сонет «Ожесточенному» (1900) явилось ответом на брюсовский сонет «К портрету К.Д. Бальмонта» из книги «Tertia vigilia», в котором рисовался

«сумеречный» «демонический» образ «стихийного гения» («Весь ты ложь...», «сам не знаешь ты, куда пойдешь...»). Бальмонта задел откровенно недружественный тон этого стихотворения, он попытался объяснить его специфической душевной организацией Брюсова. Здесь впервые возникает симптоматичный мотив «больной души» «брата»: «... твоя душа больная, / Несправедливая, и полная огней / Тобою брошенного рая» [Бальмонт 1989:360]. Упоминание о «брошенном рае» впоследствии неоднократно повторяется Бальмонтом в разных текстах, а в поэме «Художник-Дьявол» (из книги «Будем как Солнце») осмысляется как удел любой творческой личности: «...мы осуждены / За то, что бросив Рай с безгрешным садом, / Змеиные не полюбили сны» [Бальмонт 1989:272]. Интересно, что в последнем терцете этого сонета Брюсов сравнивается с «леопардом»:

<…>А ты, как леопард, укушенный змеей,
Своих терзаешь, исступленный!

[Бальмонт 1989:360]

Если оставить в стороне этическую сторону подобного сопоставления («*своих* терзаешь…»), можно предположить, что в нем содержится отсылка к древнему мифу о вражде леопарда и змея, в символической форме воспроизводящему только наметившийся «разлад» в отношениях между поэтами. В более позднем стихотворении «Мои звери» Бальмонт так характеризует образ «леопарда»:

<…> И символ Вакха, быстрый, сладострастный,
Как бы из стали, меткий леопард;
Он весь – как гений вымысла прекрасный,
Отец легенд, зверь-бог, колдун и бард. <…>

[Бальмонт 1989:416]

Не кажется преувеличением гипотеза, что эротическая тема начала формироваться в поэзии Бальмонта 1890-х годов во многом под влиянием Брюсова (не случаен «сладострастный леопард»), хотя в других тематических пластах пальма первенства правомерно принадлежала старшему «брату». Важно отметить еще один «скрытый» контекст: в некоторых африканских мифах леопард олицетворял мужскую дружбу без примеси эротизма. «Змеиная» символика, столь

распространенная у русских символистов, тоже не раз «аукнется» в стихотворном диалоге двух поэтов.

В книгу «Горящие здания» (1900), помимо сонета «Ожесточенному», Бальмонт включил еще два стихотворных послания Брюсову: «Избраннику» и «Мой друг, есть радость и любовь…», которые поставил рядом. В них на первый план снова выходит мотив дисгармоничной «больной души» собрата по поэзии:

Отчего так бесплодно в душе у тебя
Замолкают созвучья миров?
Отчего, не любя ни других, ни себя,
Ты печален, как песня без слов? <…>
[Бальмонт 1989:378]

«Избраннику», откуда взяты процитированные строки, – запоздалый отклик на стихотворение Брюсова «Мучительный дар даровали мне боги» (1895). Бальмонту кажется, что «стояние» на «таинственной грани», порождающее «безумную тревогу» и «больные ожидания» в сознании друга, можно преодолеть. «Оживление» души видится им в стихотворении «Мой друг, есть радость и любовь...» как путь растворения «я» в «мы», приятия мира в его гармоничной «слитности»: «мы как брызги волны из одной глубины…», «мы только капли в вечных чашах / Неотцветающих цветов, / Непогибающих садов» [Бальмонт 1989:379].

Одна из масок лирического героя «Горящих зданий» – «избранный, мудрый, посвященный». Ее Бальмонт стремится «примерить» и на Брюсова, ибо «избранничество» в сознании поэта неразрывно связано с высокой миссией творца. Бальмонт убежден: мгновения «расширенного и углубленного» видения мира «бывают у каждого, как бы в подтверждение великого принципа равноправности всех душ» [Бальмонт 1904:49]. В то же время существует особая «порода» людей, «острее и глубже других сосредоточивших в себе тайну понимания мировой жизни» [Бальмонт 1904:49]. По его мнению, Брюсов в своем «мучительном даре» остановился на самом пороге этой «тайны», поэтому «посвященный» поэт призывает другого «избранника» приобщиться к вселенскому «соучастию душ»:

<…> Те же мысли у каждого дремлют в тиши
И мгновенья заветного ждут.
О, приди, поспеши – и для каждой души
От созвучья цветы расцветут. <…>

[Бальмонт 1989:378]

Брюсов не откликнулся на такой призыв, однако приметы творческого содружества с Бальмонтом можно обнаружить не только в адресованных ему поэтических посланиях, но и во многих других текстах из книги «Tertia vigilia». Так, стихотворение «Старый викинг» имело эпиграф из бальмонтовской «Исландии», стихотворение «Дон Жуан» – из бальмонтовского «Дон Жуана». В балладе Брюсова «Предание о луне» – эпиграф из «Замка Джен Вальмор». Наконец, целый раздел книги «В стенах» был посвящен Бальмонту.

Как известно, отношения поэтов развивались неровно. Из их переписки выясняется, что весной-летом 1902 года Бальмонт отправил Брюсову три стихотворных послания, в которых признания в бесконечной духовной близости («Только ты в мой ум проник...», «Только ты поймешь меня», «Мы связаны с тобой. Мы скованы Судьбой...») сочетались с упреками, обидами, обвинениями в «измене» («Ты брошен наземь, позабыт. Я вновь один....» и т.д.).

Стихотворный диалог с Брюсовым продолжается в самой «звездной» бальмонтовской книге «Будем как Солнце» (1903). В нее, помимо стоящего первым из многих посвящений – «Брату моих мечтаний, поэту и волхву, Валерию Брюсову», вошло 5 стихотворных посланий собрату по символизму («Воля», «Другу», «Соперники», «Если грустно тебе», «Ты говоришь, что как женщина я...»). Все они были включены в раздел «Змеиный глаз», призванный раскрыть «тайны мастерства» поэта. На стихотворение «Воля», утверждающее ту черту характера «брата моих мечтаний», что так часто не доставало самому Бальмонту, и которую он хотел бы воспринять, Брюсов ответил известным стихотворением 1902 года «К.Д.Бальмонту». Реакция на него Бальмонта («я желал бы быть таким, каким Вы меня в нем рисуете ...»), а также сам текст послания были тщательным образом проанализированы А.А.Ниновым тридцать лет назад, на

«Брюсовских чтениях 1983 года», поэтому на данном важном эпизоде стихотворного «соревнования» поэтов не имеет смысла останавливаться. В стихотворениях «Другу» и «Если грустно тебе» Брюсов предстает в несчастном, вызывающем сострадание «лике»:

Милый друг, почему бесконечная боль
Затаилась в душе огорченной твоей?
Быть счастливым себя хоть на миг приневоль. <...>
[Бальмонт 1989:87]

Примечателен глагол «приневоль», намекающий на то, что гармония с внешним миром может быть достигнута «поэтом и волхвом» лишь «волевым» усилием. Для самого Бальмонта «завет бытия» заключается в иррационализме сознания:

Если грустно тебе,
Ты не думай, мой друг.
Ведь очерчен в Судьбе
Твой назначенный круг.
<…>
Верь напевности строк,
Будь без думы со мной.
[Бальмонт 1989:88]

Название стихотворения «Соперники» – новое, становящееся все более ясным для Бальмонта обозначение взаимоотношений с Брюсовым, которое его озадачивает и еще не может удовлетворять. В одном из писем зимой 1902 года «солнечник» признается, что ему очень понравилось стихотворение Брюсова «Лестница» («Все каменней ступени...»), вошедшее в книгу «Urbi et Orbi». Как известно, вся книга была посвящена «Бальмонту, другу и брату». Лирический герой Бальмонта не хочет смиряться с ролью «соперника», он осознает себя «ступенью» в совместном с «братом» утверждении принципов нового искусства. Идея, объединяющая их на общем пути, – признание «равенства»:

<…> Тогда мы солжем, но себе не поможем,
Тогда мы забудем о Боге своем.
Мы можем, мы можем, мы многое можем,
Но только – мой равный! – пока мы вдвоем.
[Бальмонт 1989:83]

В стихотворении «Ты мне говоришь, что как женщина я...» вновь используется «змеиная» символика. Теперь она ассоциируется с женским началом, неразрывно связанным с образом лирического «я» поэта. На упрек «барда»-«леопарда»: «Ты мне говоришь, что как женщина я.../ Что я ускользаю, что я как змея...», бальмонтовский герой со «змеиным» лукавством признается:

<...> Мне жаль, что тебя я печалю.
Приблизься: тебе я всю правду скажу,
А может быть, только ужалю.

[Бальмонт 1989:89]

Адресованные Брюсову стихотворения, вошедшие в книгу «Только любовь» (лето 1903), – «Неверному», «Различные» – убедительно доказывают, что идея «равенства» поэтов на общем пути к утверждению символизма осталась нереализованной. Правда, Бальмонт по-прежнему видит в Брюсове «волхва», «мага», притягательного силой воли:

Когда бы я к тебе не приходил,
Ты был всегда неотразимо цельным,
Властительным, как голос из могил,
С лицом волхва, каким-то запредельным. <…>

[Бальмонт 1989:454]

В бальмонтовских посланиях к Брюсову из этой книги наконец-то появляются отдельные портретные характеристики «неверного друга»: «с лицом волхва», «глубокий взор твоих блестящих глаз», «ты – успокоенный и сонный». В одном из писем, написанном из Меррекюля в сентябре 1903 года, поэт сообщает, что собирается приехать в «город прекрасный Валерия, многих в окружности миль...» [Нинов 1991:154]. В то же время в стихотворении «Различные» делается горькое признание: теперь не у «адресата», а у лирического героя поэта оказывается «больной» душа, причем обнаруживается это при общении с «недобрым братом»:

<…> Мы два различные явленья,
Моей душе с твоею больно.

[Бальмонт 1989:456]

Впервые Бальмонт употребляет по отношению к «волхву»-«магу» жесткое определение «враг»:

Ты, может быть, мой брат влюбленный,
Но, брат мой, ты мой враг заклятый. <…>

[Бальмонт 1989:456]

Брюсов не мог не откликнуться на такой «вызов», в послании «Ему же» (датированным августом 1903 года) он заверяет Бальмонта в преданности общему делу и неизменной дружбе, сравнив при этом «беспечного певца» с Арионом, которому уготовано спасение от жизненных бурь:

<…> Но и в диком крике фурий,
Взором молний озарен,
Заклинатель духов бури,
Ты поешь нам, Арион. <…>

[т.I:349]

«Раскаявшийся» «Арион» в одном из осенних писем вновь клянется в любви к «брату» Валерию:

<...> твой холодный гневный взгляд
Меня к себе вернул назад.

[Нинов 1991:155]

Последнее из вошедших в бальмонтовскую книгу «Только любовь» стихотворное послание к Брюсову («Выбор») имело двухчастную композицию и предлагало два варианта понимания миссии поэта:

Первый: Будь свободным, будь, как птица, пой, тебе дана
судьба.
Ты не можешь быть как люди, ты не примешь лик раба.

Второй: Всех люблю я без изъятья,
Я для всех пою свой стих.

[Бальмонт 1989:466]

На это стихотворение Брюсов отозвался не скоро, только в 1911 году, посланием, озаглавленным «В ответ тому, кто предложил мне “Выбор”», где отверг оба варианта, порожденные «соблазнами мира». К этому времени он стал осмыслять свои отношения с Бальмонтом в сверхличном плане как знак общего высшего служения Поэзии. Брюсов возвел на «грозный пьедестал» одно верховное «божество» – «Лиру» и по-своему перефразировал пушкинское «Хвалу и клевету приемли равнодушно»:

<…> Меня венчают иль поносят,

Мне дела нет. Как клевету,
Приемлю лавр, что мне подносят,
И в блеске дня, и в мраке дымном
Храня свободную мечту.

[т.III:313]

После 1904 года наступила «пауза» в стихотворных посланиях, «соревнование» постепенно переносится в область литературной критики, тем более что обнаружилась разность не только художественных, но и общественных позиций двух поэтов. В последующих бальмонтовских посланиях появляются публицистические афористические ноты и образы. На уничижительную критику Брюсовым своих политических «Стихотворений» 1905 года Бальмонт отреагировал осенью 1906 года отправкой стихотворения «Слепцы» на открытке, воспроизводящей картину Питера Брейгеля «Слепые». Такое послание содержало недвусмысленный намек, что Брюсов не оценил искренность его революционного порыва. В то же время поэт, оказавшийся во Франции на положении эмигранта, тосковал по старому другу, в его стихах вновь зазвучал мотив «больной души». В тексте одного послания есть строки: «Душа измучилась, / Враждовать она соскучилась...» [Нинов 1991:172]. Однако «трещина» разногласий постепенно углубляется, и в 1908 году Бальмонт в стихотворении, вложенным в одно из писем к Брюсову, афористически остро определяет характер их взаимоотношений:

Душа с душой – как нож с ножом,
И два колодца – взгляд со взглядом.
Коль скажем: «Любим» – мы солжем,
Коль скажем: «Нет» – жизнь станет адом.
И мы друг друга – стережем,
И мы всегда друг с другом – рядом.

[Нинов 1991:72]

При всех сложностях и разногласиях оба поэта не были заинтересованы в разрыве связывающих их духовных нитей. Летом 1909 года Бальмонт посылает Брюсову стихотворение «Мы два раба в одной каменоломне», в котором «строительная» символика преображения «камня» неоднозначно перекликается с

брюсовским пониманием поэтического творчества как тяжелого изнурительного труда:

И мы должны оплоты скал дробить<...>
<...>для статуй мрамор будем добывать.
[Нинов 1991:208]

В облике друга-«мага» вновь подчеркивается мощное волевое начало, ставящее его выше обычных бытовых отношений, устремленное «в надмирный храм»:

В тебе сверкнула ярость василиска,
И лом упал у ног моих, звеня.
[Нинов 1991:208]

А осенью того же, 1909 года, после встречи с Бальмонтом в Париже, Брюсов адресует ему сонет «Как прежде, мы вдвоем, в ночном кафе. За входом...», где всматривается в облик «давнишнего друга» и пытается «все разгадать, найти рубцы от свежих ран» [т.II:83]. А.А.Нинов, анализируя черновой вариант этого сонета, приводил его заключительные строки, свидетельствующие о том, что Брюсов на рубеже 1900-х – 1910-х годов воспринимал нового Бальмонта в качестве поэта, «скользящего» «мимо жизни» [Нинов 1991:74].

Бальмонт отозвался в 1911 году двумя сонетами: «Мы встретились на утре наших дней...» и «Но где же солнце, ты? Уж я не знаю...». В первом использовалась излюбленная солярно-лунная символика:

Мы в мире звуков разных две струны,
В двумирности – два солнца, две луны.
И там, где ты – в серебряном убранстве,
Полночным солнцем рдяность я творю, –
Где солнце ты, луною я горю.
[Нинов 1991:228]

Во втором сонете элегические размышления об утраченном «соучастии душ» дополняется варьированием традиционной символики «кольца»:

Златые два узорные кольца,
Их бросили – венчанье дружбы – в Море.
Быть может, там – на дне – сойдемся вскоре?
[Нинов 1991:228]

Последний обмен стихотворными посланиями произошел в трудном для обоих поэтов 1919 году. Теперь Брюсов полагал, что Бальмонт как поэт, безусловно, остался в прошлом, от его «солнечного» творчества сохранился лишь «беглый блеск прощальных вспышек». В то же время, используя эпиграф из бальмонтовского стихотворения «Чахлые сосны дорогу к лазури найдут», в стихотворении «Ты нашел свой путь к лазури» он утверждал: придет время, и «живой огонь» «жгучих и чудесных» строф его друга, нашедшего «свой путь к лазури», сможет дать «новый сев» [т.III:82]. На прощальный привет «брата моих мечтаний» Бальмонт ответил посланием, утверждающим «сверхличный» смысл их многолетнего духовного братства. При этом он использовал мифопоэтическую символику и аллюзию к брюсовскому стихотворению «Соблазнителю»:

Две силы бьются в равном бое,
Орел летит, язвит змея,
И падаем мы в вечность двое:
Лишь я и ты, лишь ты и я.

[Нинов 1991:79]

К аналогичному выводу Брюсов пришел еще раньше, в апреле 1905 года написав «другу и брату»: «Для тех, кто будет смотреть на нас, как на прошлое иного века, станут истиной наши посвящения друг другу книг <...>, – так как все это и есть истина, та, настоящая, большая земных житейских правд. И если иногда я говорю против Тебя и смотрю на Тебя враждебными глазами, то – это вражда в области вечного братства, а не в низинах, где дружатся и ссорятся» [Нинов 1991:161].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К.Д. Стихотворения. М., 1989.
2. Бальмонт К.Д. Гений открытия // К.Д. Бальмонт. Горные вершины. М., 1904.
3. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
4. Нинов А. Вступит. статья: Переписка В.Я. Брюсова с К.Д. Бальмонтом // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн.1 М., 1991. (Лит. наследство. Т.98).

5. Нинов А.А. О стихотворном послании В.Я. Брюсова «К.Д. Бальмонту» 1902 года // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
6. Протасова Н.Н. Послания Валерия Брюсова Константину Бальмонту // Филология, журналистика, культурология в парадигме современного научного знания. Ставрополь, 2006.

NATALIA MOLCHANOVA – POETIC MESSAGES OF BALMONT TO BRUSOV

The article examins the poetic messages of Balmont to Brusov from 1900-th to 1910-th, the biographic aspect and stylistic features of it are highlighted.

МУРЗО Г.В.
Ярославский государственный педагогический университет имени К.Д.Ушинского

В.БРЮСОВ И ИЗДАТЕЛЬСТВО К.НЕКРАСОВА В ЯРОСЛАВЛЕ

Ключевые слова: *Брюсов, Некрасов, сотрудничество, письма, комментарии.*
Keywords: *Bryusov, Nekrasov, cooperation, letters, comments.*

К.Ф.Некрасов, ярославский интеллигент, либерал по убеждениям, начавший карьеру земским деятелем и членом Первой Государственной Думы, в 1911 году[34] был издателем ежедневной газеты «Голос», владельцем типографии, находившейся в Ярославле, и книгоиздательства, контора которого размещалась в Москве.

Просвещенный предприниматель, наделенный художественным вкусом и чувством общественного долга, Некрасов привлек к сотрудничеству с издательством известных русских поэтов, писателей, исследователей искусства – словом, передовых деятелей культуры, каковым по праву можно считать и его самого.

Как издатель Некрасов вел обширную переписку. Она запечатлела многообразие его идей, значительность планов, обнаружила свойственный ему талант общения. Одним из адресатов Некрасова был Брюсов – уже знаменитый поэт, обладатель исключительных познаний в области отечественной и зарубежной литературы, признанный мэтр символизма, руководитель литературного «Кружка» и объединения «Эстетика», преуспевающий журналист. Активность его в области культуры была поразительной: стихи и проза, научный

[34] 1911-ым годом датировано первое письмо Брюсова, последнее – 1916-ым. Всего их 25. Еще 11 писем этого же периода принадлежат И.М.Брюсовой.

комментарий к художественным текстам, в том числе собственным, исследования, критические очерки, эссе, рецензии и заметки [Соколов 200:270]. Добавим письма-разборы, рекомендации, консультации, что имеет прямое отношение к анализируемым посланиям Некрасову.

Сближению Брюсова с племянником Николая Алексеевича Некрасова (Константин Федорович – сын его младшего брата) могло способствовать не только наличие общих знакомых в кругах либеральной столичной интеллигенции, но и то, что Брюсов был приверженцем поэта, о чем не раз заявлял публично, отмечал в воспоминаниях. Конечно, ему импонировали и проекты издателя, привлекала его личность.

Брюсов, к которому Некрасов обращался с предложениями и просьбами едва ли не с момента открытия книгоиздательства, выступил посредником в его знакомстве с Бальмонтом, жившим тогда во Франции. Налаживанию их контакта послужили первые письма, отправленные Брюсовым осенью 1911 года по адресу «Ярославль, Духовская 61». Тогда же был прислан обещанный Некрасову проспект нового издания «Comedie Humaine» Бальзака и библиографическое описание по-французски только что вышедшей во Франции книги об авторе «Человеческой комедии», что указывало на объект общего внимания [ГАЯО. Ф.952. Д.46, л.2].

Следующие за осенними письмами январское, февральское и мартовское послания 1912 года посвящались урегулированию собственных отношений Брюсова с Некрасовым, определению границ взаимного интереса и издательской перспективы. Личные отношения быстро стали «тесными», хотя сохранили деловую подоплеку и в основном (несмотря на то, что пишущие были одногодками) официальный тон общения. Круг обсуждаемых вопросов, безусловно, менялся.

28 декабря 1911 года (*используем даты подлинников. – Г.М.*) Некрасов послал Брюсову новогодний привет – книжечку «Ватек» Бекфорда [Ваганова 1993:178]. Рассказанная замечательным английским писателем сказка для взрослых в переводе Б.К.Зайцева и с предисловием П.П.Муратова была первой книгой, незадолго до этого вышедшей в

«Книгоиздательстве К.Ф.Некрасова». Уже тогда оно имело, кроме прочих, отделы «Переводная художественная литература», «Русская классика», и Некрасов просил у Брюсова совета в выборе «стоящих перевода произведений XVIII века».

Брюсов похвально отозвался о присланной книге и сделал встречное предложение: «Из объявления Вашего книгоиздательства я узнал, что Вы печатаете ряд выпусков “биографической библиотеки”. Не издадите ли Вы в этой серии давно написанную мною биографию Каролины Павловой <…>. Напомнить о ней и о ее поэзии русским читателям следует» [ГАЯО. Ф.952. Д.47, л.1 об.].

Не отказал и в помощи: к письму был приложен впечатляющий список французских, английских, немецких, итальянских, испанских авторов с названиями их произведений, с замечаниями об уже имеющихся изданиях и переводах, с пояснениями, подсказками: «<…> Но кто переведет? (не Кузмин ли?)»; «Еще, не дать ли что-нибудь Forstera, хотя он и достаточно скучен. Больше в Германии мне ничего не вспоминается, если, конечно, не касаться романтиков, у которых интересного очень много». Предложил и другой проект, который был осуществлен в дальнейшем: «Наконец, можно составить сборник лирики XVIII в., так как переводы, и прекрасные, есть у Пушкина, Батюшкова, Баратынского, Козлова и мн. др.» [ГАЯО. Ф.952. Д.47, л.6].

Список имел вид скорой рабочей записи. Письмо же было более конкретным. В нем можно услышать интонации заинтересованного диалога.

Развитию диалога способствовала желаемая встреча «дома». «Многоуважаемый Константин Федорович, буду очень рад видеть Вас у себя в четверг в час дня», – писал Брюсов 31 января 1912 года [ГАЯО. Ф.952. Д.47, л.8 об.]. А уже 13 марта уточнял в письме замысел – результат состоявшейся встречи, сдержанно обсуждал финансовые вопросы, касающиеся, в частности, новых переводов и привлеченных к ним современных поэтов-переводчиков. В конце машинописного текста (были такие между первыми посланиями Брюсова) приписка с пожеланием вдогонку: «Среди писателей, с которыми следовало бы ознакомить русских читателей, – Мариво. Если я его забыл,

очень рекомендую включить его имя в список, и опять-таки переводчиком могу рекомендовать лишь Кузмина, прославившего в стихах “Мариво капризное перо”» [ГАЯО. Ф.952. Д.47, л.10].

Сборник переводов «Французские лирики XVIII века» будет составлен, как известно, Иоанной Матвеевной Брюсовой под редакцией мужа и с его предисловием. В сборник войдут переводы из Вольтера, Бернара, Парни, Шенье. В предисловии, указывавшем на просветительскую задачу издания, зазвучат и полемические нотки, обращенные к оппонентам, каковых у Брюсова было немало: «Можно различно оценивать французскую поэзию этой эпохи; несомненно одно: она оказала глубокое влияние на всю последующую литературу. Эта “легкая” поэзия была любимым чтением нескольких поколений; из нее вышел весь романтизм, частью усвоив себе, против желания, многие ее черты, частью – сознательно противополагая себя ей, отталкиваясь от нее. Не забудем еще, что именно на образцах французской поэзии XVIII века воспитывался Пушкин» [ГАЯО. Ф.952. Ед.хр.355, л.7].

Успешно начавший новое дело, Некрасов пытался расширить поле деятельности. Весной 1912 года, задумав издание альманахов «Русский театр» и «Старые усадьбы», он написал об этом Брюсову, а осенью вновь обращался в письме к завладевшей им идее: «Мой альманах о старых усадьбах почти созрел. М.А.Кузмин прислал стихи и рассказ. Ф.К.Сологуб пишет, что на днях пришлет мне рассказ “Барышня Лиза”; получил еще стихи от Гумилева. Может быть, летом Вы вспоминали об этом альманахе и написали 2-3 стихотворения. Я был бы рад и благодарен» [Ваганова 1993:184]. Эта тема Брюсовым замалчивалась (да и издателем идея не была реализована).

В 1913 году важным звеном в общении Брюсова и Некрасова стали встречи. Переписку же в основном вела Иоанна Матвеевна. Уже 6 января она сообщила издателю, что «книга поэтов XVIII в.» ею закончена и будет послана в Ярославль, как только «Вал. Як.» напишет предисловие [ГАЯО. Ф.952. Д.53, л.14-15].

В первом из двух январских писем 1913 года Брюсов подтверждал, что «Лирики XVIII века» переданы ему «в совершенно законченном виде», не исключающем, однако, редакторской правки. Добавлял при этом, что над биографией К.Павловой начал работать, делился соображениями, касающимися поиска новых материалов, и заканчивал письмо припиской: «Буду очень рад видеть Вас, при Вашем прибытии в Москву, у нас за завтраком – уже “по обыкновению”» [ГАЯО. Ф.952. Д.48, л.1].

В последовавшем через несколько дней письме Брюсов сообщал о «высылке» рукописи пока без предисловия, настаивал на определенном механизме взаимодействия с типографией, одновременно согласовывая с издателем детали оформления сборника, что дает некоторое представление о стиле Брюсова-редактора, его издательских навыках.

Иоанна Матвеевна и в Москве, и в Мариенгофе близ Риги, где зимой пребывала с мужем в санатории, продолжала работать над книгой, вникая во все вопросы, связанные с изданием. Ее письма к Некрасову более непосредственны, местами подобны непритязательному разговору, эмоции хоть и сдержаны, но не скрыты.

«Многоуважаемый Константин Федорович, жалею, что меня не было в Москве, когда вы заезжали к нам, мне хотелось расспросить вас кое-что о моей книге, о технической стороне ее. От Вал. Як. узнала, что печатание откладывается. Надеюсь, что не на очень долго. У вас ведь так скоро выходят одна книга за другой. Сегодня мы получили Клюева,[35] Вал. Як. просил вас поблагодарить…» [ГАЯО. Ф.952. Д.53, л.8, 9 об.].

---

[35] В начале 1913 года два сборника стихов Н.А.Клюева, «Сосен перезвон» с предисловием Брюсова и «Лесные были», вышли в свет в издательстве Некрасова, получили лестные отзывы критики. Некрасов в одном из писем Брюсову признавался, что многие стихи Клюева знает наизусть [Ваганова 1993:210]: единомыслие укрепляло узы сотрудничества.

И в других письмах Иоанна Матвеевна слегка корила своего адресата за несостоявшиеся встречи и молчание; выражала признательность за своевременно присланный гонорар; досадовала на задержку корректур, искала разумного компромисса в общении с типографией, просила заступничества. Вынужденная быть настойчивой, защищалась именем мужа, подчеркивая пиетет к его мнению. А главное – напряженно ждала выхода «своей» книги, живо реагировала на новые замыслы, звала побывать и поговорить.

«Не получая от вас ответа, я уже готова была приехать к вам в Ярославль. Не могу, Константин Федорович, согласиться на то, чтобы не видеть верстки. Я согласна не получать гранок, но необходимо видеть, как будут напечатаны стихи. Валерий Яковлевич совершенно со мною согласен <…>» [ГАЯО. Ф.952. Д.53, л.12 об.].

Брюсов не только передавал приветы, но и сам в апреле 1913 года прислал Некрасову весточку из Голландии, куда их с женой «завела судьба туристов». Короткое это послание, подписанное «Дружески Ваш Валерий Брюсов», содержало напоминание об общих заботах: «В начале нашего августа будем в Москве <…>. И.М. очень надеется получить дальнейшие корректуры “Лириков”<...>. Хорошо бы выпустить эту книгу осенью» [ГАЯО. Ф.952. Д.48, л.7].

«Лирики XVIII века» не вышли, однако, ни осенью 1913, ни весной 1914 года. В июньском письме в Ярославль Брюсов пытался разрешить недоразумение с якобы утраченными гранками, вел разговор о предполагаемом тираже и размерах гонорара, просил о высылке денег в счет выполненных и выполняемых работ. Предупреждая об отъезде в Петербург на несколько дней «по делам Кружка», как и всегда, приглашал Некрасова посетить их с Иоанной Матвеевной, теперь уже на даче, в Опалихе [ГАЯО. Ф.952. Д.49, л.1-1 об.].

Деньги были незамедлительно высланы и, соответственно, получены, о чем с благодарностью сообщал Брюсов. Возможно, и встреча состоялась бы, как многие другие: июнь еще не грозил бедой, и в голове издателя роились новые планы. Так, замысливались общедоступные, но корректные и качественные

издания «старых русских поэтов», подбирались участники проекта. Брюсов реагировал на замысел сочувственно и, письменно апеллируя к издателю, вносил свои поправки: «Вчера виделся с П.С.Сухотиным и условился с ним относительно рассмотрения рукописей Н.А.Некрасова. Что до редактирования соч. Вас.Л.Пушкина, то прежде всего я *не* советовал бы Вам издавать его <…>» [ГАЯО. Ф.952. Д.49, л.4]. Приводились и мотивы.

Следующее письмо продолжило тему, свидетельствуя о растущем интересе Брюсова к проекту: «Из числа старых поэтов, заслуживающих переиздания, мне наиболее значительным представляется Веневитинов (последнее научное – хоть отчасти – издание А.П.Петковского, 70-х годов). Стоит издать и Языкова (посл. изд. Суворина 1898 года.) но, пожалуй, правильнее обождать хотя бы 2 тома “Языковского архива”, издаваемого Акад.Наук. Я еще обратил бы Ваше внимание на Баратынского, потому что новое изд. Академии (только что появившееся) *крайне* неудовлетворительно и по тексту, и по внешности. Баратынским я *много* занимался, и сейчас у меня имеются *неизданные* материалы, в том числе неизданные стихи Баратынского» [ГАЯО. Ф.952. Д.49, л.7, 8].

Конечно, Брюсова волновали и корректуры Павловой, не оставляло желание ускорить работу, одновременно обогатить ее находками, но ждущие завершения и новые дела пришлось отложить из-за непредвиденных: их потеснила война. Тема Польши и Галиции, где разворачивались военные действия, заняла особое место на страницах «Голоса», и Брюсов был из тех, кто представлял ее. Переговоры об условиях сотрудничества с газетой и издательские дела перепоручались Иоанне Матвеевне. Она справлялась о «Лириках», просила издателя осуществить расчет за них до выхода книги, извинялась, что к просьбе ее побуждают условия военного времени и отъезд мужа «на театр военных действий». Кажется, сетовала: «Можно, конечно, различно относиться к этой моей книге, но должно согласиться, что я немало над ней поработала». А дальше – естественный порыв спросить и поделиться известным: «Пишет ли В. Як. в “Голос”? По-моему, ему нечего писать, его никуда не пускают, он

ничего не видит, а перед отъездом Русск.Вед. вручили ему целый лист с указаниями, о чем, по разным соображениям, нельзя писать» [ГАЯО. Ф.952. Д.54, л.2].

В последовавшем через несколько дней письме Брюсов объяснял Некрасову существующее положение, по сути, повторяя ее слова, и сообщал: «Посылаю Вам сейчас небольшую заметку о “Варшаве в дни войны”. Буду очень рад, если пригодится» [ГАЯО. Ф.952. Д.49, л.12].

Посланное оказалось большой статьей, подписанной автором 26 августа и появившейся в газете 31-ого. А уже 3 сентября увидела свет написанная 27 августа статья «Рассказы беженцев». С тех пор объемные корреспонденции Брюсова печатались на второй полосе газеты.

В конце 1914 – начале 1915 года Брюсов приехал на короткое время в Москву, где состоялась его встреча с Некрасовым. Открылись новые творческие перспективы – издание сборника стихов, куда вошли бы и написанные поэтом на войне. Весной он снова был в Варшаве. «Корреспондентская жизнь» не давала сидеть на месте, но, «по случаю выбрался вечер», и Брюсов продолжал в письме к Некрасову начатый при встрече разговор. Его скурпулезность выдавала крайнюю важность обсуждаемого вопроса. Пространно, со ссылками на другие издательства Брюсов воспроизводил два варианта приемлемых для него условий печатания, причисляя книгу к тем, которые составляют сущность его писательского дела [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.4].

Причины разговора, аргументы в споре и соглашения позволяют судить о норме отношений, принятых в данной сфере деятельности. Смягчая категоричность, Брюсов извинялся за «решительную критику предложений»: «Надеюсь, это не помешает впредь <…> нашим дружественным отношениям и авторо-издательским делам» [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.4]. Сказанное было принято и понято Некрасовым, не нанесло видимого ущерба общению, внешне даже несколько сократило дистанцию между поэтом и издателем, побудив их к выражению взаимной приязни – «душевной преданности». 10 июля Брюсов благодарил Некрасова за письмо, «живо тронувшее» отношением к его

поэзии, и согласие печатать новый сборник стихов на предложенных автором условиях [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.6].

Писатель, упомянув, что отвергает возможные притязания других фирм, намекал, что у него есть причины предпочесть «Книгоиздательство К.Ф.Некрасова». Просил только изменить название «Sed non satiates» <…>, так как книга с таким заглавием была обещана подписчикам издательства «Скорпион». Он был готов приступить к формированию рукописи, в которой уверял, что «надо только разложить листки по местам» [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.8].

В марте и апреле 1915 года появились последние публикации Брюсова «с театра войны» в «Голосе» – писатель вернулся в Москву. Зато письма в Ярославль шли чаще и становились длиннее: вопреки тому, что военных стихов в книге было не так много и, хотя они уже печатались в «Биржевых ведомостях» и альманахах, но возникла проблема цензуры. Желая ускорить набор, Брюсов побуждал Некрасова не дожидаться разрешения – сам он в нем не сомневался [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.11].

Это и следующее августовское письмо говорили о том, что завершалась работа по изданию К.Павловой. Последние задержки объяснялись дотошностью, с какой Иоанна Матвеевна, помогая в подготовке собрания сочинений, продолжала поиски материала, который бы способствовал документальной точности изложения, соответствовал требовательности знатоков. Проверялись и перепроверялись даты и цифры, уточнялись ссылки, исправлялись допущенные типографией ошибки, совершенствовался внешний вид книги.

Вскоре два тома К.Павловой появились в продаже, став даже в военное время событием культурной жизни. 25 октября Брюсов благодарил издателя за присланные экземпляры К.Павловой. Кажется, что в следующих его словах есть и упрек, и самооправдание, чуть завуалированные шуткой: «От одного московского “критика” слышал я жалобы на то, что будто бы “много” опечаток. Сомневаюсь, чтобы их действительно было *много* (хотя мне лично, как Вы знаете, почти не пришлось читать корректуры), а что они есть, так это не удивительно в 2 толстых

томах. Обидно будет, если критик *только* это и усмотрит в изд.» [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.19].

В этом же письме Брюсов энергично откликался на просьбу Некрасова, планирующего издать английских поэтов, приложив длинный список и пояснив: «более нужные» подчеркнуты; те, «из которых переводы есть – отмечены звездочкой». Полагая, что издание – дело будущего, добавлял: «Пока <…> я попутно подбираю переводы из разных книг и журналов и “дружески советую” молодым поэтам, с которыми мне случается встречаться, переводить с английского, безо всяких, разумеется, обещаний относительно судьбы этих переводов» [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.18]. Выполнив просьбу, сам просил ускорить набор его книги стихов, обнаруживая осведомленность в типографских тонкостях [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.19].

25 ноября в Ярославль было отправлено последнее письмо 1915 года. Непременная этикетная благодарность, в данном случае за сообщение о денежных расчетах и любезное обещание выслать часть гонорара, не исключала и искреннего признания последовательности и точности Некрасова в финансовых делах, что было нелегко, потому что из-за войны он терпел убытки.

Далее, не скрывая удивления по поводу решительных действий издателя, связанных с «Английским сборником», Брюсов сразу перешел к важнейшему для него вопросу – книге своих стихов, сожалел о собственной неосторожности, с какой взялся сам изготовить рисунок для обложки. Не справившийся с задачей, принужденный отказаться от замысла, Брюсов оставлял за издателем право окончательного решения, но при этом был склонен ограничиться типографским набором: «Большинство моих прежних книг вышли с типографскими обложками, и я ими более доволен, нежели рисунками Феофилактова и Митрохина» [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.23].

Брюсов, бывший редактором одного из самых элегантных журналов (позже «Весы» назовут визитной карточкой Серебряного века) и сотрудником издательства «Скорпион», работал с модными художниками и разбирался в оформительских проблемах. Некрасов в свою очередь придавал особое значение графическому контексту изданий. Недаром писавшие об

изданных им книгах отмечали не только удачный отбор произведений, но и изысканность оформления [ГАЯО. Ф.952. Д.76, л.1] .

Реакция критики, без сомнения, интересовала Некрасова и как оценка затраченных усилий, и как реклама их результата. В издательстве имелась обширная подборка газетных и журнальных рецензий; содержание их, при случае, обсуждалось с авторами. Интерес или мнение издателя не игнорировалось последними даже в сугубо специальных вопросах, что подчеркивало высокую культуру взаимоотношений.

В упомянутом выше письме Брюсов признавался Некрасову, что откликов на «К.Павлову» «так и не удосужился увидеть» и отказывался от каких бы то ни было суждений о них. Зато по поводу заметки в «Аполлоне» о «Французских лириках» высказывался уверенно, с независимостью, присущей авторитету: «Там есть два-три справедливых указания на фактические неточности, происхождение которых объясню Вам при встрече. Что же касается заявления, что мой взгляд на фр. поэзию XVIII в. – неверен, то ведь мнения и взгляды бывают разные <…>» [ГАЯО. Ф.952. Д.50, л.24].

1916 год вместе с тревогами внес нервозность и назидательность в письма поэта к Некрасову. Вернувшись из поездки на Кавказ, Брюсов узнал об аресте сборника «Семь цветов радуги». Цензура инкриминировала ему одно стихотворение. Считая, что дело – пустяк, Брюсов был готов тут же заменить стихотворение другим и, ограничившись перепечаткой страницы, освободить книгу «от греха». Прецеденты ему были известны, и слова издателя об отсрочке выхода сборника на неопределенное время его возмутили. «Все же судьба моей книги меня совершенно отчаивает. Ведь это же работа четырех лет! – рвется со страницы его голос. – И через год она потеряет уже половину своего значения (чтобы вновь приобрести его через 10 лет, но то будет уже поздно)» [ГАЯО. Ф.952. Д.51, л.2]. Стимулом должно было послужить и напоминание о несомненном коммерческом успехе предприятия: «Книг моих (по разным причинам) в продаже почти никаких

(особенно стихов), и новая книга должна иметь большой спрос» [ГАЯО. Ф.952. Д.51, л.3].

Продолжение было не менее экспансивно: «Надо вызволить ее теперь, а не в неопределенном будущем. Со своей стороны я готов сделать все, что могу» [ГАЯО. Ф.952. Д.51, л.2, 3]. Действительно, предприняв ряд шагов (обратился в цензорский Комитет, был в суде, нашел знающего ходатая), Брюсов выслал в Ярославль экземпляр сборника с «нужной надписью»-разрешением и стихотворением, которым «должно заменить выпускаемое» [ГАЯО. Ф.952. Д.51, л.6].

Вскоре книга «стала реальным фактом» [ГАЯО. Ф.952. Д.51, л.8]. Не заставившая себя ждать критика была неоднозначной. Рецензент петроградской газеты «Правительственные вести», не отрицая таланта и устоявшейся репутации Брюсова, обвинял его в творческом самомнении. Доказывая свою точку зрения, писавший подчеркивал, что стихи, «помещенные в отчетном сборнике, в значительной степени производят впечатление написанных наскоро, точно автор считал обязанностью во что бы то ни стало откликнуться на текущие события». Военные стихи признавались неудачными и обильно цитировались. Ряд нареканий заканчивался утверждением, что «при более строгой самооценке» досадных промахов можно было бы избежать и что мастерство поэта достойно представляет в книге «много по-настоящему красивых и изящных вещей <…>» [ГАЯО. Ф.952. Ед.хр.355, л.4].

Позже Ю.И.Айхенвальд, также сотрудничавший с издательством Некрасова, дал нелицеприятную оценку стихам Брюсова [Айхенвальд 1998:93-94].

Поэтическим откровением новый сборник не стал. Поэт собрался на лето в деревню и спешил закончить все финансовые расчеты с издательством, скрупулезно их обговаривая и извиняясь перед Некрасовым за некоторую торопливость – следствие личных обстоятельств.

Изменились и личные обстоятельства издателя. Некрасов продал газету и типографию, хотя окончательно расставаться с издательством не намеревался. Брюсову он писал: «До окончания войны придется печатать книги в Москве, а затем, когда цены

станут нормальными, надеюсь открыть типографию в Москве и перенести туда все дело» [Ваганова 1993:260].

Брюсов, несмотря на явный спад общественной эйфории[36], был настроен оптимистически, в чем признавался в развернутом постскриптуме к письму. Главное здесь – высокая оценка культурной заслуги Некрасова, признание важности сделанного им в качестве издателя в столь непростой для России период:

«Верьте, что это известие крайне огорчило меня, вне всякого отношения к тем работам, которые я сам мог бы когда-нибудь вновь предложить вниманию издательства. Мне просто стало жаль, очень жаль, хорошее дело <…>. Постепенно, с ростом числа выпущенных Вами книг, Ваше издательство приобрело свое лицо, определенную индивидуальность; исчезновение вашей фирмы почувствуется живо в мире книг. <…> У меня есть твердая уверенность, что русской книготорговле предстоят скоро “красные дни”, которые щедро вознаградят всех устоявших за испытания прошлого. <…> Осталось “претерпевать” уже не много. А представьте себя в положении Колумба, который поддался бы ропоту матросов и повернул свои каравеллы обратно, когда через 3 дня он должен был увидеть “землю”, свою Америку! <…> Я знаю неуместность этих своих убеждений. Но простите мне, потому что пишу я <…>, памятуя о наших дружественных разговорах. Ваш Валерий Брюсов» [ГАЯО. Ф.952. Д.51, л.10-11].

В 1917 году Брюсов уже по-другому смотрел на сложившуюся в стране обстановку и на войну, не оправдавшую «светлые надежды» [Брюсов 1987:517]: и искра веры, им раздуваемая, потухла. Сориентированный на нее корабль, образ которого возникал в его письме и стихах, терял направление[37].

---

[36] Николай Сергеевич Ашукин, сообщивший Брюсову о закрытии книгоиздательства Некрасова (его сотрудник – литературовед, библиограф и стихотворец), писал: «…Я угнетен войной и думаю, что скоро всем будет не до книг» [ГАЯО. Ф.952. Д.18, л.15].

[37] Второй из двух эпиграфов к сборнику «Семь цветов радуги» взят из Вергилия: Naviget! Haec summa est… («Пусть он плывет! в этом все…») [Брюсов 1987:298].

Некрасов переехал на постоянное жительство в Москву. Но столица, уже охваченная революционными волнениями, не могла стать удобной для передышки бухтой, а вихрь перемен, наполнивший выражение «красные дни» новым смыслом, не дал возможности закаленному испытаниями рулевому развернуть парус, чтобы достичь желанного берега.

ЛИТЕРАТУРА

1. Айхенвальд Ю. Силуэты русских писателей: В II т. Т.II. М., 1998.
2. Брюсов В.Я. Сочинения: В II т. Т.I. Стихотворения и поэмы. М., 1987.
3. Ваганова И.В. Из истории сотрудничества П.П. Муратова с издательством К.Ф. Некрасова // Лица: Биографический альманах. Вып.3. М.;СПб., 1993.
4. ГАЯО. Ф.952. О.1. Д.18, 46-54, 76.
5. ГАЯО. Ф.952. О.1. Ед.хр.258, 355.
6. Соколов А.Г. История русской литературы конца XIX – начала XX века. М., 2000.

GALINA MURZO – V.BRUSOV AND K.NEKRASOV'S PUBLISHING HOUSE IN YAROSLAVL

The article is based on Brusov's letters to the publisher K.F.Nekrasov. They reveal new facts of the biography, add finishing touches to the poet's portrait, actualize what is known about the publisher, let us see time reflection in their cooperation and friendly relations.

ОРЛОВА М.В.
Государственный Литературный музей

«ВОЙНА ВСЕ ЖЕ – МУЖСКОЕ ДЕЛО». ПЕРЕПИСКА ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА С ИОАННОЙ БРЮСОВОЙ (1914-1915) КАК БИОГРАФИЧЕСКИЙ ИСТОЧНИК

Ключевые слова: *В.Я.Брюсов, И.М.Брюсова, переписка, Первая мировая война, 1914 – 1915 гг.*
Keywords: *V.Y.Bryusov, I.M.Bryusova, correspondence, World War I, 1914 – 1915.*

В предисловии к Полному собранию сочинений в 1913 году Брюсов утешал «гг. библиографов», «если им когда-либо угодно будет обратить благосклонное внимание» и на его работы тем, «что для них остается еще обширное поле действия» и «для истинного библиографа, конечно, все равно, хорошие или плохие стихи он “открывает”: важно лишь то, что они были до него неизвестны» [Брюсов 1913:7-9]. Как для библиографа, так и для историка литературы и биографа, обратившего свое «благосклонное внимание» не только на неопубликованные по сей день стихи, но и на документы, имеющие отношение к жизнеописанию Брюсова, важно, чтобы эти «хорошие или плохие» в художественном отношении, обработанные специалистами источники, находящиеся в архивах, были «открыты» для современников. Часто – в связи с чем-то.

При просмотре в связи с годовщиной столетия начала Первой мировой войны известных и опубликованных эпизодов из биографии Брюсова в период его работы в действующей армии корреспондентом газеты «Русские ведомости» оказалось, что биографических сведений они содержат немного. Г.Лелевич почти проигнорировал годы «империалистической войны» [Лелевич 1926:164-166]. В биохронике «Жизнь замечательных людей» этот период заканчивается упоминанием о драме «Пироент» и сноской: «Драма не опубликована» [Ашукин, Щербаков 2006:427-449], хотя завершенная, пятая редакция пьесы в результате сложной текстологической работы с черновиками Брюсова – пятью вариантами драмы в НИОР РГБ

опубликована О.К.Страшковой в ее книге «В.Брюсов – драматург-экспериментатор» [Страшкова 2002:167-209]. В.Э.Молодяков, опираясь на те же источники, которые использовали Н.С.Ашукин и Р.Л.Щербаков – воспоминания современников, публикации отрывков из переписки, статьи С.В.Букчина и Е.В.Чудецкой и недавние исследования А.Л.Соболева, посвятил этому периоду биографии Брюсова 16 иллюстрированных страниц, на пяти из которых рассказано о взаимоотношениях Брюсова и Марии Вульфарт [Молодяков 2010:464-468]. История с Вульфарт, безусловно, связана, например, с любовной лирикой поэта 1914 – 1915 годов, но вряд ли имела значительное влияние на его наполненную событиями жизнь того времени.

Довольно ясная картина пребывания Брюсова в Польше в качестве корреспондента московской газеты с августа 1914 по май 1915 года по переписке с женой Иоанной Матвеевной Брюсовой представлена Е.В.Чудецкой в статье в «Брюсовских чтениях 1973 года» [Чудецкая 1976:437-447] и канва событий – С.В.Букчиным в статье «Корреспондент Валерий Брюсов» [Букчин 1987:136-153]. Наличие упомянутых выше источников делает излишним пересказ известных и опубликованных биографических фактов. Достаточно отметить в общих чертах, что Брюсов в это время пишет репортажи и очерки для «Русских ведомостей», стихи, повесть, драму, переводит из Вергилия, Верхарна и Эдгара По, собирает материалы для романа о войне, печатается в журнале «Русская мысль» до прекращения деловых отношений с П.Б.Струве, в ярославской газете «Голос» и даже – что является неожиданной недавней исследовательской находкой – в томской газете «Сибирская жизнь». Находясь около 10 месяцев в Варшаве (учитывая короткую поездку в Москву в январе 1915 года), выезжая на автомобиле к местам военных действий, несмотря на удаленность от русской столицы, поэт не перестает руководить Литературно-художественным кружком, изданием собрания сочинений Каролины Павловой и своего Полного собрания сочинений вплоть до закрытия издательства «Сирин» в январе 1915 года и после – письменными переговорами с «Мусагетом» об издании собрания сочинений.

Брюсов служит в Польском Красном Кресте и во Всесоюзном Земском союзе, общается с польскими поэтами.

Поэт ведет активную деловую переписку с редакторами, издателями, членами дирекции Литературно-художественного кружка и прочими корреспондентами, личную – с поэтессой и переводчицей Е.А.Сырейщиковой и лично-деловую – с Иоанной Матвеевной Брюсовой. Переписка с женой в период с августа 1914 до конца мая 1915 года – ценный биографический источник. Задача данной статьи – сообщить об отдельных неопубликованных фактах и некоторых открытиях, сделанных в процессе работы с письмами в Рукописном отделе РГБ, где в фонде В.Я.Брюсова хранятся более полутораста писем поэта к жене и более семидесяти писем Иоанны Матвеевны к мужу.

Письма Брюсова из Вильны, Варшавы, Белостока, Пултуска, Цеханова, Замостья и других городов точны, содержательны, логичны, емки, порой подробны. Редко, когда по окончании важных дел поэту было необходимо отдохнуть, он использовал один из своих эпистолярных стилей, по определению М.Л.Гаспарова, являвшийся почти термином, – «болтовню» [Лит. наследство 1991:27]. «Болтает» с женой о прекрасных польских сливках, герметически упакованных и густых, как сметана, о принятой ванне, – по сути, успокаивая Иоанну Матвеевну, показывая, что, несмотря на войну, находится в безопасности и может позволить себе комфортный отдых [НИОР РГБ. Ф.386. К.142. Ед.хр.18, л.38-39][38]. Пишет в разных местах и условиях – в гостинице, в вагоне или автомобиле, иногда при свече, плохими чернилами или карандашом. В письмах Брюсов не повторяет ничего из изложенного в статьях – экономит время и силы. Например, во время многодневной поездки по Галиции, после которой в «Русских ведомостях» появился объемный цикл статей Брюсова, 15 сентября послал только одну открытку с кратким сообщением: «Привет из Замостья» [НИОР РГБ. Ф.386. К.142. Ед.хр.16, л.29]. В

[38] Забота Брюсова о покое жены отмечена Е.В.Чудецкой в упомянутой статье [Чудецкая 1976:439].

эпистолярии очерчен круг знакомых, бытовая сфера жизни, литературные дела и планы, – все, что дополняет написанное и запланированное поэтом в это время.

Письма Иоанны Матвеевны часто путаны, эмоциональны, обрывочны. Вероятно, их было больше, чем сохранилось. Все они отправлены из дома на Первой Мещанской, 32, где Брюсовы снимали квартиру на первом этаже дома купца-обувщика И.К.Баева. Жена вела много дел: хозяйка большой квартиры, переводчица, редактор, корректор и даже курьер. Брюсов иногда просил Иоанну Матвеевну сразу же после получения корреспонденции самой, без передачи курьеру, ехать в редакцию газеты, чтобы доставить материал для будущей публикации. Жена всегда мысленно рядом, на нее можно положиться, она поглощена заботами мужа и о муже. Ее позиция выражена в одном из первых писем Брюсову, 2 сентября 1914 года: «Ты по общественному делу поехал, и я понимаю, что мои личные дела на втором плане» [НИОР РГБ. Ф.386. К.145. Ед.хр.26, л.2-3]. Сравнивая статьи Брюсова с корреспонденциями других авторов, она упоминает, например, военного корреспондента Алексея Толстого: «Сегодня же продолжение “Киев-Томашев” Толстого, интересные начала, но я не люблю его за развязанность (*так. – М.О.*) <…>. Больше ничего не пишу. Спешу с переводом». И.М.Брюсова переводила письма Флобера времени франко-прусской войны, но об этом в своем письме сообщила коротко и попутно [НИОР РГБ. Ф.386. К.145. Ед.хр.26, л.25].

Она сокрушается по поводу отказа о присвоении поэту статуса военного корреспондента: «Сегодня околоточный принес тебе бумагу: еще один отказ допустить тебя корреспондентом. (Согласно вашему прошению к Главнокомандующему)». [НИОР РГБ. Ф.386. К.145. Ед.хр.26, л.1]. 24 сентября поглощена переживаниями по этому же поводу: «Дорогой Валюся, столько ужасов, горя, печали и обид трудно прожить без тебя. Ужасы войны меня совсем опечаливают, долго ли это будет продолжаться. Обидой считаю я, что тебя не пустили официально корреспондентом. Я молчала до сих пор, я не верила листкам, уже 5 дней об этом сообщающим, я все надеялась, что все же и тебя пустят. Но вот сегодня уже корреспонденции Нодо! Видимо,

без обид никому не прожить, что делать, что делать? Когда тебя обижают, мне больнее, чем когда обижают меня. Ах, я так расстроилась, я не могу ничего тебе писать. <…> Прощай, милый, хороший, дорогой. Вчера был день нашей свадьбы, 17 лет прошло, помнишь? Твоя Жанна». [НИОР РГБ. Ф.386. К.145. Ед.хр.26, л.33-34].

В сентябре 1914 года начальником штаба Верховного Главнокомандующего были утверждены «Правила для русских и иностранных корреспондентов, допущенных в действующую армию». Одними из первых военных корреспондентов в сентябре 1914 года стали В.И.Немирович-Данченко, А.М.Федоров и француз Людовик Нодо, имена которых часто упоминались в переписке Брюсовых. Первый поражает Брюсова энергичностью, несмотря на возраст – в то время Немировичу-Данченко более 70, но Валерий Яковлевич прибавляет ему еще десять лет, и, например, в письме от 24 ноября восхищается: «Изумительно бодрый старик! Ему за 80!» [НИОР РГБ. Ф.386. К.69. Ед.хр. 6, л.41], а 13 декабря пишет: «Достаю вторую полбутылку сливок и буду пить в постели, читая бредни Немировича. Кстати: видел его сегодня в кафе: он был крайне мил и крайне молод, – прямо бегал, а ему за 80» [НИОР РГБ. Ф.386. К.142. Ед.хр.18. л.38-39]. Возможно, из-за преувеличений и склонности Немировича к внешним эффектам Брюсов подобным образом охарактеризовал его самого и его писания. С Л.Нодо Брюсов, судя по переписке, не общался, а с А.М.Федоровым, приятелем И.А.Бунина, объезжал «тылы фронта», разговаривал о стихах, сообщив в письме из санитарного вагона 28 ноября, что «Федоров стал теперь очень милым». Ему, как известно, посвящено одно из стихотворений Брюсова – «На память об одном закате» (13 декабря 1914) [т.II:152, 427].

Следующий факт, заслуживающий внимания – Брюсов в «Сибири». В Сибири поэт никогда не был, но 4-го сентября писал жене: «Для “Сибири” еще нет ничего подходящего» [НИОР РГБ. Ф.386. К.142. Ед.хр.16, л.16]. «Сибирь» – ежедневная прогрессивная газета, выходившая в Иркутске в 1906-1917 годах. О сотрудничестве Брюсова с редакциями сибирских газет практически ничего не известно. Сделав контент-анализ

публикаций газеты «Сибирь», исследовательница из Томского государственного университета Н.В.Жилякова не обнаружила ни одной корреспонденции Брюсова. Однако при анализе томской газеты «Сибирская жизнь» за 1914-1915 годы Н.В.Жилякова выяснила, что Брюсов как поэт, прозаик, драматург был известен жителям Сибири в первую очередь благодаря поэту и общественному деятелю Г.А.Вяткину, корреспонденту Брюсова, автору газетной рубрики «Новые книги и журналы», осуществлявшему связь между Томском и столицами. В «Сибирской жизни» за 1914-1915 годы перепечатаны 4 статьи из «Русских ведомостей».

Восемь писем Брюсова жене написаны на французском языке, в них сообщается о текущих событиях. Например, об одной из поездок 13 сентября 1914 года: «Дорогая Жанна! Проезжаю Люблин. Автомобиль, который мы взяли, только что сломался. То есть мы не знаем, сможем ли мы двигаться дальше. Возможно, придется взять лошадей. Ну, а пока мы очень расстроены. Обнимаю. Твой Валерий» [НИОР РГБ. Ф.386. К.142. Ед.хр.16, л.27] (перевод В.Э.Молодякова и Е.И.Погорельской).

Зачем Брюсову для эпистолярного общения с женой нужно было использовать французский? Можно найти, по меньшей мере, два объяснения: практическая необходимость и известная склонность поэта к упражнениям в чем-либо – в решениях математических задач или в изучении иностранных языков. Роль французского языка как средства коммуникации была очевидна при недостаточном знании Брюсовым польского. Некоторые поляки, не говорившие по-русски, владели французским. Например, в письме из Варшавы от 28 августа 1914 года Брюсов писал: «Один поэт (некто Ясинский) познакомил меня не просто с женой, дочерью, мужем дочери, но даже со внучкой 8 месяцев. Все это (исключая внучки) лопочет по-польски. А есть еще граф Любомирский, – тот упорно говорит по-французски. Также и «знаменитый» беллетрист Вейсенгоф» [НИОР РГБ. Ф.386. К.142. Ед.хр.16, л.13.]. Брюсову приходилось давать указания жене, что следует ответить, например, Рене Гилю на письмо и присланную статью. Иоанна Матвеевна, прекрасно

знавшая язык, помогала мужу и в его языковой практике, и в текущих литературных делах.

Много внимания в письмах уделено денежным вопросам. Среди главных забот – получение гонораров: письма Брюсова пестрят упоминаниями расчетов с Венгеровым, Струве, издательством «Сирин», «Союзом драматических писателей» и т.д. Брюсов экономит во всем, но автомобильные поездки обходятся дорого. О тратах на автомобиль и его содержание поэт неоднократно подробно сообщает; например, в письме от 8 ноября: «Русс<кие> Вед<омости>», наконец, согласились дать мне тысячу р. на покупку автомобиля (В складчину с другими, разумеется). Сумма эта весьма невелика для такого дела (прямо в «обрез»!), ибо автомобиль стоит 3000 р., оборудование его 750 р., содержание (с шофером) 300 р. в месяц, – итого стоимость первого штата: 4000 р.!». В следующих письмах Брюсов пишет об оборудовании и подготовке автомобиля, после – о постоянных поломках, поисках деталей и т.д. 13 декабря сообщает: «Мучит меня очень “наш” автомобиль. Последние дни он все ломался, и мы никуда не могли доехать. <…> Есть план – полететь на аэроплане с Пуаре, но – увы – это, кажется, останется “планом” и “мечтой”» [НИОР РГБ. Ф.386. К.142. Ед.хр.18, л.11-14]. Рождественские подарки воинам поэт ездил раздавать на «своем» автомобиле.

Иоанне Матвеевне требуется платить за квартиру, дрова. 10 марта 1915 года она пишет: «Хотя, дорогой Валюся, я стараюсь быть очень экономной, все же я не могу не тратить больше, чем бы я тратила в другое время. Все стало дороже, дрова теперь у нас 15-18 р. сажень (читала в Русск<их> Вед<омостях>, что дрова дороже баб и девок), а с нашей квартирой ты знаешь сколько идет дров. Из оставл<енных> тобой денег я уже 2-ую сотню достала для Баева, телеф<он> уплатила 75 р., сделала себе платье 57 р., непременно должна буду сделать осеннее пальто» [НИОР РГБ. Ф.386. К.69. Ед.хр.13, л.24-25].

Иоанна Матвеевна тяготилась одиночеством – впервые столь длинным за 17 лет совместной жизни. 21 октября, узнав, что Брюсов собрался ехать к турецкой границе, она написала ему письмо, названное ею «яростным посланием»: «Дорогой Валюся.

Если ты на самом деле хочешь поехать на турецкую границу, как гласит о том твоя открытка, то я, в таком случае, уеду куда-нибудь сестрой милосердия. Мне тяжело жить здесь бездеятельной жизнью, когда кругом кипит оживленная жизнь. Для этого раньше всего надо разделаться с квартирой, в которой я замерзаю. Пока ты мне не ответишь окончательно, я обещаю ничего не предпринимать; но я уже придумала даже некоторые детали по поводу нашей переездки (*так. – М.О.*). <…>

Что ты на это скажешь: вздор! Но я тебе пишу серьезно. Правда же мне и дорого, и скучно, и холодно. Я думаю, что ты успеешь мне ответить до 15 ноября, когда будет срок платы Баевым. <…> Но прощай, милый мой “беженец”, я сегодня расстроена не буду больше писать. Расстроена, тем, что ты так вошел во вкус своей новой жизни. Всего хорошего. Иоанна». [НИОР РГБ. Ф.386. К.145. Ед.хр.27, л.15-16].

Брюсов в ответе на «яростное послание» сообщил 1 ноября, что в пятый раз принялся за ответ, разорвав четыре предыдущих, и привел разные доводы, чтобы Иоанна Матвеевна, проявившая волевой характер, не поступила в сестры милосердия, а с квартирой предложил сделать, как она сочтет нужным, но добавил: «Прошу только устроить так, чтобы для меня была готова отдельная комната и была бы готова моя библиотека». Главное для поэта в его длинном послании – доказать, что Иоанне Матвеевне необходимо оставаться в Москве и продолжать помогать ему. В письме гораздо больше, чем обычно, разных просьб: о присылке книг и прочем. Призывая жену к терпению, он утверждает, что ему – тяжелее, ведь он – мужчина, а «война все же – мужское дело»: «Повторю выражение одного из моих писем: здесь я, хотя и за дверями, но все же – у порога войны. Тяжело отойти от этого порога и затеряться в толпе, в задних маленьких комнатках…» [НИОР РГБ. Ф.386. К.142. Ед.хр.18, л.1-6]. Иоанна Матвеевна отказалась от затеи пойти в

«сестры» и от переезда из Баевского дома в небольшую квартиру[39].

Эти биографические факты можно сопоставить с подобными у А.А.Блока и его жены. Известно, что Л.Д.Блок вскоре после начала войны зачислилась в сестры милосердия. Работала в госпитале, организованном на средства известной семьи Терещенко, а 3 сентября с госпиталем отправилась в расположение Юго-Западного фронта, в Галицию. Блок писал жене из Петрограда, а в ноябре 1914 года сделал извлечения из «военных» писем Любови Дмитриевны и опубликовал их с цензурными купюрами в журнале «Отечество» под заглавием «Отрывки из писем сестры милосердия»[40]. Жена Блока всю жизнь искала себя, старалась быть независимой и самостоятельной, а поэтому несколько месяцев работы далеко от мужа, в госпитале, – это особая роль в ее жизни. Иоанна Матвеевна не искала самостоятельности от известного мужа. Ее решение изложено в письме от 5 ноября: «В сестры милосердия я не пойду, теперь это слишком модно, слишком шумно, мне не хочется быть с людьми» [НИОР РГБ. Ф.386. К.145. Ед.хр.28, л.2-3].

Она опасалась быть отвергнутой, напомнив Брюсову о том, что Алексей Толстой развелся с Софьей Исааковной Дымшиц накануне поездки на фронт [НИОР РГБ. Ф.386. К.145. Ед.хр.28, л.4-5].

Поэт не раз успокаивал жену, например, 5 марта 1915: «Милая Jeanne! Нет, не грусти! Не будешь Ты Наиной через 2-3 месяца. А для меня – и никогда! Все будет хорошо, все. Я в это

---

[39] Судя по всему, И.К.Баев во время войны не увеличивал плату за квартиру, несмотря на рост цен, и стоимость была по силам для Брюсова. В НИОР РГБ сохранилось одно письмо владельца дома на Первой Мещанской, 32, присланное Брюсову уже в сентябре 1918 года с просьбой 125 руб. за услуги дворника и упоминанием, что для Брюсовых впервые за последние несколько лет повышается стоимость проживания из-за увеличившихся налогов [НИОР РГБ. Ф.386. К.75. Ед.хр.26].

[40] См.об этом подробнее: Лит. наследство. Александр Блок. Письма к жене. Т.89. М, 1978. С.326-328.

верю теперь, как никогда! Надо, чтобы и Ты верила» [НИОР РГБ. Ф.386. К.69. Ед.хр.7, л.33].

В апреле в переписке настойчиво звучит мысль о возвращении в Москву: в связи с изменчивой военной удачей, с ужесточением военной цензуры, возраставшими трудностями в работе корреспондентов, усталостью, переутомлением. Брюсов при всем желании начать «новую жизнь» в Москве с женой понимает, что некоторые из пунктов его плана невыполнимы, и объясняет в длинном послании от 12, 13, 14 апреля, что нужно сделать для «новой жизни»: «<…> Надо стереть вовне и внутри себя все следы старой (т.е. того старого, что ей противоречило бы). Позволь мне это дело довести до конца и приехать к Тебе совсем таким, каким я хочу быть и каким Ты меня хочешь видеть. Мне все кажется, что это близко-близко, и, хотя потом и оказывается, что я то в том, то в другом ошибаюсь, во всяком случае уже не далеко». (*Подчеркнуто В.Я.Брюсовым. – М.О.*) [НИОР РГБ. Ф.386. К.69. Ед.хр.8, л.12-14]. Он пребывает в подавленном настроении. Е.А.Сырейщикова в апрельских письмах из Москвы утешает Брюсова: «Стыдно падать духом», увещевает: «Брось свое уныние» [НИОР РГБ. Ф.386. К.104. Ед.хр.21, л.21-26]. Иоанна Матвеевна хочет приехать в Варшаву «спасать» мужа. 16 апреля она грозит: «Если ты сам не выберешься к 1-му мая, то знай, что я приеду. Постарайся устроиться так, чтобы мне не выселять никого зонтиком» (здесь – единственный за многие месяцы намек, возможно, на отношения с Марией Вульфарт) [НИОР РГБ. Ф.386. К.69. Ед.хр.13].

Переписка Брюсова времен мировых потрясений с их «минутами роковыми» – эпизод из биографии причастного к великим событиям человека, которого «…призвали всеблагие/ как собеседника на пир»[41]. Письма Брюсова и его жены, несмотря на то, что в современном литературоведении письмо не принято причислять к литературным жанрам, по выражению

---

[41] Строки из «Цицерона» Ф.И.Тютчева Брюсов поместил в качестве эпиграфа к стихотворению «Польше» 1 августа 1914 года. См. об этом комментарии: [т.II:426].

Ю.Н.Тынянова, в подобном случае поднимаются «из бытового документа» «в самый центр литературы» [Тынянов 1924:266].

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашукин Н.С, Щербаков Р.Л. Брюсов. М., 2006.
2. Брюсов В.Я. Полное собр. сочинений и переводов: В XXV т. СПб.: Сирин, 1913.
3. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
4. Букчин С.В. Корреспондент Валерий Брюсов // Неман. 1987. № 6.
5. Александр Блок. Письма к жене // Лит. наследство. Т.89. М., 1978.
6. Гаспаров М.Л. Эпистолярное творчество В.Я.Брюсова // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн.1 М., 1991. (Лит. наследство. Т.98).
7. Лелевич Г. В.Я. Брюсов. М.-Л., 1926.
8. Молодяков В.Э. Брюсов: Биография. СПб., 2010.
9. НИОР РГБ. Ф.386. К.69. Ед.хр. 6, 7, 8, 13.
10. НИОР РГБ. Ф.386. К.75. Ед.хр. 26.
11. НИОР РГБ. Ф.386. К.104. Ед.хр. 21.
12. НИОР РГБ. Ф.386. К.142. Ед.хр. 16, 18, 26.
13. НИОР РГБ. Ф.386. К.145. Ед.хр. 27, 28.
14. Страшкова О.К. В. Брюсов – драматург-экспериментатор. Ставрополь, 2002.
15. Соболев А.Л. Эл. ресурс: http://lucas-v-leyden.livejournal.com/104205.htm, 10-03-2014.
16. Тынянов Ю.Н. Литературный факт // ЛЕФ. 1924. № 2.
17. Чудецкая Е.В. Из переписки Брюсова 1914-1915 годов // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.

MONIKA ORLOVA – "IN ANY CASE, THE WAR IS A MAN'S BUSINESS". BRUSOV'S CORRESPONDENCE WITH JOANNA BRUSOV (1914 – 1915) AS A BIOGRAPHIC SOURCE

The article concerns the unpublished biographic facts taken from the correspondence of V.Y.Brusov and I.M.Brusova from August 15th 1914 till May 21th 1915, when the poet worked in Warsaw as a

reporter of the Moscow newspaper “Russkie Vedomosti” and his wife while living in Moscow helped him in his work.

СТОУН ДЖ.К.
Франклин и Маршалл Колледж

ЕЩЕ РАЗ О ФУКС: ПАРОДИЯ И ПОДРАЖАНИЕ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ В.Я. БРЮСОВА

Ключевые слова: *пародия, Александр Емельянов-Коханский, Фукс, декадентство, поэзия, 1895.*
Keywords: *parody, Aleksandr Emel'ianov-Kokhanskii, decadence, poetry of 1895.*

Претерпев ряд трансформаций на протяжении литературной эволюции, новые формы породили ряд разновидностей. Как правило, основополагающие идеи глашатаев любого нового литературного течения крайне противоречивы и неоднозначны. Цель же пародии состоит в выражении сложного и сугубо амбивалентного отношения к новым литературным течениям, выявляя как достоинства, так и недостатки пародируемого текста, то есть пародия, изначально обладая «двойным дном», нарочито выходит за рамки нового течения, тем самым очерчивая его границы. Русский модернизм, как новое литературное течение, так и пародия на него, в этом контексте занимают особое место, поскольку заимствованные поэтические формы не приживались в русскоязычной литературе. Примером могут служить практически одновременно опубликованые в 1895 году столь разные сборники: «Обнаженные нервы» Александра Емельянова-Коханского и третий выпуск «Русских символистов» под редакцией Брюсова. Вошедшие в них произведения балансируют на грани пародийности и серьезности, что свидетельствует о незначительной роли декаданса как литературного течения в период формирования раннего русского модернизма.

Теоретики пародии часто ссылаются на ее двойственность: это двухслойная форма, двухголосный стиль, двушифрованное сообщение. Емельянов-Коханский не очень четко, но в то же время совершенно точно использует двойственный характер жанра пародии. Его «Обнаженные нервы» – это, с одной стороны,

торжество декадентской эстетики, а с другой – демонстрация ее клише. Таким образом, создается возможность вариативности истолкования как для поэта, так и для читателя. Другими словами, эстетика декаданса предполагает взаимодействие между автором и реципиентом. Пародия выявляет определенную закономерность литературного произведения, что опять-таки подтверждает необходимость взаимодействия между пародистом и читателем. По мнению Линды Хутчион, как кодирование, так и раскодирование текста – это вполне уместные и обоснованные действия, ведь «пародия – это один из способов цитирования внутри самого текста, благодаря чему выявляется взаимосвязь смысла и контекста, обстоятельств и мыслей» [Hutcheon 2000:85]. Емельянов-Коханский осознает, что необходимо правильно закодировать произведение, чтобы оно было воспринято как новое литературное течение. Самому поэту присущи характерные свойства как декадента, так и пародиста, следовательно, читатель, знакомый с поэзией Верлена и Брюсова, может обнаружить в их произведениях схожие черты.

Характерное свойство пародии – использование литературной формы для ее анализа и трактовки. Чтобы уловить параллельный пародийный характер текста, читатель должен обладать определенным багажом знаний. Именно благодаря единству серьезного и абсурдного, произведение «Обнаженные нервы» считается амбивалентным. Благодаря амбивалентным пародиям, актуальным в период формирования нового литературного течения в России, читатель получил возможность ознакомиться с ними. Их цель – в поэтической инновации и критике, они выполняли описательную, ознакомительную и ряд других функций. Именно сложность разграничения этих функций сделала книгу Емельянова-Коханского своеобразным путеводителем по вопросам эстетики русского модернизма.

1895 год оказался переломным в процессе формирования нового литературного течения в России. Именно тогда вышли в свет многочисленные произведения идеологов русского декаданса. Это, в частности, уже отмеченные «Обнаженные нервы» и «Русские символисты» (третий выпуск); а также «Chefs d’oeuvre» Брюсова*;* «Natura naturans» А.Добролюбова. «Natura

naturans. Natura naturata» (книга, которая произвела эффект взорвавшейся бомбы), С.Терзяев, В.Краснов и М.Славянский, «Кровь растерзанного сердца». «Тревожные песни трех первых русских декадентов», Гр.А.Жасминов, «Голубые звуки и белые поэмы» (утрированная пародия Виктора Буренина на декадентство). И понятно, что отношение русскоязычного читателя к первым литературным опытам символистов и декадентов было неоднозначным.

Сборник Емельянова-Коханского занимал промежуточное положение между указанными произведениями. Автор умело воспользовался этим переходным и неопределенным периодом, провозгласив себя декадентом (в предисловии к изданию его называют «первый смелый русский декадент»). Многие факторы подтверждают справедливость данного эпитета: прежде всего – это розовая бумага, на которой напечатан сборник, портрет самого автора в костюме лермонтовского «Демона» и, наконец, посвящение «самому себе и египетской царице Клеопатре». Характерная черта сборника – утонченность и изысканность, свойственные новому литературному течению и его представителям. Все это свидетельствует о желании автора принять деятельное участие в процессе формирования новой эстетики. Именно по этой причине данные произведения не следует рассматривать лишь как пародию, своеобразную шутку.

Емельянов-Коханский использует различные тематические и поэтические приемы, характерные для эстетики зарождающегося русского модернизма. Циклы сборника озаглавлены следующим образом: «Пейзажи», «Растения», «Песни страсти», «Стоны», «Фантазия», «Песни вырождаюшегося человека», «Песни моего знакомого» и «Желчь». Особое внимание уделено психологическому и эмоциональному настрою поэта-декадента, а также возможному недопониманию читателей. Значительная часть сборника Емельянова-Коханского посвящена теме сумасшествия и бредовых видений («Бред умирающего», «Монолог маньяка: бред первый, бред второй»). Это своеобразный способ декларации стилистики нового направления посредством одновременной критики и конструирования его стиля.

Сложно сказать, являются ли «Обнаженные нервы» серьезным произведением или пародией. Однако следует отметить, что взаимосвязь «молодых поэтов» прослеживается путем сопоставления их произведений. Нам хотелось бы уделить особое внимание данному вопросу, поскольку именно читателю предстоит решить, насколько серьезно следует воспринимать эти произведения и их предполагаемых авторов (многих из которых в действительности не существовало). Основу декадентства составляет возвышение пародийности в многослойную и само-отражающую эстетику в протеанском стиле, предполагающем возложение интерпретационного бремени на читателя. Разногласия Брюсова с Емельяновым-Коханским, начавшееся в 1895-ом году, показывают, как идейная неустойчивость декадентства влияла на его формирование и восприятие в раннем русском модернизме. История споров между ними известна и в контексте псевдонимов, которые использовал Брюсов в «Русских символистах»,[42] и в связи с положением Емельянова-Коханского в символистских кругах 90-х годов [Тяпков 1979:118-126]. Однако данному вопросу следует уделить особое внимание, чтобы понять взаимоотношения русского символизма и декадентства с читательской аудиторией.

Брюсов незамедлительно высказал свое отношение к произведению «Обнаженные нервы». В письме к Перцову он охарактеризовал книгу «приятеля» как произведение позера, который стремится шокировать публику русскими «Fleurs du mal». «Все то сокровенное, ужасное, что автор видит в своих произведениях, существует только для него; читатель же находит глупейшие строчки со скверными рифмами и никогда не угадает, что это – “Гимн Сифилису” или “Изнасилование трупа” <...>» [Брюсов 1927:30]. Важно отметить, ни один из этих стихов не был включен в сборник. Стремление Брюсова отстоять новое литературное течение побудило его охарактеризовать Емельянова-Коханского как самозванца, который старается развлечь самого себя за счет молодых поэтов и читательской

[42] Библиография В.Я.Брюсова (1884 – 1973). Ереван, 1976. С. 398-399.

аудитории (речь, в частности, идет о произведении «Зоилам и Аристархам», на которое впоследствии Соловьев написал пародию в символистском стиле). Однако сугубо пародийная интерпретация книги не может скрыть то обстоятельство, что Емельянов-Коханский старался использовать любую лазейку в неясных эстетических принципах зарождающегося модернизма.

Русский декаданс и символизм находились в процессе развития и установления завуалированного характера своего языка и стиля, что было необходимо для выработки уникального стиля модернизма и его правильного восприятия со стороны читательской аудитории. Емельянов-Коханский экспериментирует с этой уникальной завуалированностью, одновременно демонстрируя как новаторство нового литературного течения, так и его абсурдные стороны. Его стихотворения, бесспорно, изобилуют нарочито яркими красками и гипертрофированным вниманием к сексуальности и болезненности, что было характерной особенностью декадентской поэзии. Однако на тематическом, лексическом и лирическом уровне их цель состояла в ознакомлении читателей с основополагающими принципами нового литературного течения и конкретными образцами модернистской эстетики на русском языке. Емельянов-Коханский использует двойственность своих произведений для выработки эстетики декадентства. Его произведения практически дополняли ту какофонию, которую представляли собой первые литературные опыты авторов, стремившихся совершить перелом фундаментальных ценностей. В то время как Брюсов создавал «Русских символистов», Емельянов-Коханский принимал участие в процессе, развития нового направления, одновременно высмеивая его; его стихи пронизаны эстетической гибкостью и неустойчивостью, которую ощущали читатели в литературных образцах эпохи раннего русского модернизма.

Более того, как оказалось, Емельянов-Коханский не был автором всех стихов сборника, то есть поступил в соответствии с идейной двусмысленностью декадентской эстетики и гибкостью декадентской личности. Восемнадцать стихотворений, напечатанных в «Обнаженных нервах» на розовой бумаге под

портретом Емельянова-Коханского в костюме Демона, были написаны Брюсовым. Брюсов немедленно откликнулся и сообщил, что эти произведения были в тетради, которую Емельянов-Коханский у него украл. В то время как Емельянов-Коханский играл в декадентство и участвовал в процессе созидания декадентской идентичности, Брюсов основывал эстетику русского символизма. В течение года он стал идейным руководителем группы молодых модернистских поэтов, о чем свидетельствуют письма этого периода, четкие ответы критикам нового течения, а также увеличивающийся тираж их публикаций. Упоминая Брюсова в своей книге (в основном в отделе «Песни моего знакомого»), Емельянов-Коханский подтверждает, что является одним из участников основанной им литературной группы и заявляет о готовности принять участие в процессе самоопределения русских символистов. Однако пародийных элементов в «Обнаженных нервов», особенно полемически нацеленных на брюсовскую группу, было более чем достаточно, чтобы заставить читателя сомневаться в целесообразности нового эстетического направления.

Различий между проектами Брюсова и Емельянова-Коханского, каждый из которых стремился привлечь молодых поэтов и заинтересованных читателей на свою сторону, становится меньше, если принять во внимание наличие определенных схожих черт, в частности, в контексте публичных деклараций декаданса. В этом случае читатель имеет дело уже не с явной пародией (предвестником бездушного гротеска), а с тяготением к эстетике эфемерности, поверхностности и чувственности. Подмечая нарастание подобных тенденций в произведениях молодых представителей нового искусства, читатель становится сопричастным процессу зарождения декаданса. И именно эти споры и беседы о совмещении пародийности и серьезных идей играют ключевую роль в его становлении. Двусмысленность этого процесса становится очевидной, если принять во внимание, что сам Брюсов старался вжиться в роль декадента.

Весьма интересно проследить путь, которым символизм и декадентство пришли в Россию. В данной связи примечательны

отзывы о Максе Нордау и Джулс Урет в журналах 1892 и 1893 года. Их идеи были чужды российскому менталитету, что повлекло за собой недоброжелательную реакцию со стороны большинства русских литературных критиков, но в то же время, в течение последующих лет вызвало волну пародий. Брюсов дважды обращался к теме декадентства в 1894 году. Идеология декадентства, безусловно, интересовала его в ходе работы над тремя выпусками «Русских символистов» и при подборке авторов сборника (отметим, что авторство 5 из 11 произведений принадлежит Брюсову, использовавшему различные псевдонимы). Одним из наиболее эпатажных авторов-декадентов сборника «Русские символисты» можно назвать «З.Фукс». Эта поэтесса, воспевавшая «трупы и груди», делила с Гиппиус первую букву ее имени. Она раздражала Соловьева своей призрачной женской сущностью, и он искренне надеялся, что З. – это сокращение от имени «Захар», а не «Зинаида». Два явно бодлеровских стихотворения Фукс были опубликованы во втором и третьем выпусках «Русских символистов», что вынудило Емельянова-Коханского сообщить Амфитеатрову, что на самом деле именно он скрывается под псевдонимом «Фукс». Полагаю, однако, что под этим псевдонимом скрывался Брюсов. А кому в действительности принадлежит авторство данных стихотворений предстоит домыслить именно современному читателю. Это предполагаемое совпадение оказывается весьма спорным в процессе изучения роли «демонстративного декадентства» (*наш термин. – Дж.С.К.*) в переломный момент.

Стихи Фукс характеризуются многоголосием и амбивалентностью, присущими декадентству. Их можно интерпретировать по-разному, что свидетельствует о смешении пародийного и серьезного в новом литературном направлении. Они свидетельствуют и об эстетическом и стилистическом переломе в поэтике, когда нарочито смешивались эротические, мистические и болезненные черты декадентства, отражая мировоззрение конца XIX-го века, присущее молодым русским символистам и декадентам. Однако, учитывая избыток декадентских произведений того периода времени, эти черты роднят стихи Фукс также с многочисленными примерами

пародийных и критических версий декадентства в 1895 году. Следовательно, их можно трактовать и как декадентскую пародию, и как декадентскую парадигму, что свидетельствует об общности категорий, заложивших основу внедрения русского модернизма. Так, можно поддерживать парадоксальную идею авторства (или, по крайне мере, заявления об авторстве) как Брюсова, так и Емельянова-Коханского. В частности, как Фукс, так и Брюсов подчеркивают дидактические и показательные качества этих стихов. Имея в виду склонность и намерения Брюсова, мы понимаем значение такого рода подражания в поэтике раннего символизма. Если же предположить, что под псевдонимом «Фукс» мог скрываться Емельянов-Коханский, следует отметить контекстуальность этих стихов. Очевидно, что автор создает декадентскую личность, и пародия является важной составляющей процесса литературного и эстетического развития.

Двойственное отношение Брюсова к своей роли декадента созвучно его увлечению спиритизмом и дружбе со столь эксцентричными личностями, как А.М.Добролюбов и, позже, молодой Андрей Белый. Стремление Брюсова создать серьезную поэтическую школу натолкнулось на дурную славу, с которой декадентская личность ассоциировалась в представлении русскоязычной аудитории. Таким образом, слияние напыщенности, скандальности, юного задора и смущения с эстетикой, стремящейся осуществить переоценку ценностей, требуют участия многих аспектов русского декаданса 1890-х годов. Следовательно, определенное недопонимание, связанное с пародией, стало неотъемлемой частью представления нового литературного направления русскому читателю. Брюсов занял провоцирующее место, с одной стороны, создавая декадентские тропы в стиле Емельянова-Коханского, с другой, – программную базу русского модернизма. Это предоставляло ему возможность как спорить с теми, кто не воспринимал всерьез новое направление, так и поощрять его сторонников. Именно благодаря уникальной способности одновременно назидать и полемизировать Брюсову удалось организовать «Московских декадентов». Печатаясь наряду с писателями вроде Емельянова-Коханского и Фукс, Брюсов смог продемонстрировать умелое

владение самонаправленной пародией и показать, что именно этот вид пародии играет ключевую роль в процессе провозглашения эстетических принципов нового направления в искусстве. За короткий, но решающий период пародия и литературные инновации, дополняя друг друга, сыграли важную роль в развитии русского модернизма. Оценка роли Брюсова в русской литературе или в становлении русского символизма не будет полной без учета ряда новых поэтов, в числе которых Фукс, Коханский, Власий Семенов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Письма В.Я.Брюсова к П.П.Перцову. М., 1927.
2. Гиндин С.И. Письма из рабочих тетрадей // Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн.1 М., 1991. (Лит. наследство. Т.98).
3. Иванова Е.В. и Р.Л.Щербаков. Альманах Валерия Брюсова «Русские символисты»: Судьбы участников // Блоковский сборник XV. Тарту, 2000.
4. Молодяков В.Э. Валерий Брюсов. СПб., 2010.
5. Тяпков С.Н. К истории первых изданий русских символистов (В.Брюсов и А.Емельянов-Коханский) // Русская литература. 1979. №1.
6. Hutcheon Linda. A Theory of Parody. Urbana: University of Illinois Press, 2000.

JONATHAN STONE CRAIG – ONCE AGAIN ABOUT FUKS: PARODY AND IMITATION IN BRUSOV'S EARLY WORKS

The importance of both literary novelty and its parody can be witnessed in the strange interplay between two books published in 1895: Aleksandr Emel'ianov-Kokhanski's Bared Nerves (Obnazhennye nervy) and the third issue of Russian Symbolists (Russkie simvolisty). The potentially ambivalent reading strategy that these works provoke demonstrates the indeterminate quality of Decadence in early russian modernism. Parody will be the key means to introduce and explain a new artistic mode.

III
В.Я.БРЮСОВ
В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

АЙВАЗЯН М.К.
Ереванский государственный университет

СВОЕОБРАЗИЕ ДРУЖЕСКИХ ПОСЛАНИЙ ПОЭТОВ (В.БРЮСОВ И Ю.БАЛТРУШАЙТИС)

Ключевые слова: *Брюсов, Балтрушайтис, стихотворные послания, символизм.*
Keywords: *Brusov, Baltrusaitis, literal epistle, symbolism*.

Юргис Балтрушайтис, известный литовский поэт, принадлежал к отряду «аргонавтов», с которыми Брюсов отплыл на «поиски новых стран» искусства (А.Белый). Тесное духовное и литературное содружество связывало этих двух поэтов. Начиная с 1899 года, когда Бальмонт привел к Брюсову домой Балтрушайтиса и Полякова, они «сразу выбили из колеи мою жизнь»,– вспоминал Брюсов [Брюсов 2002:74]. «Таких неизменно близких, на которых расчитывал Брюсов, была малая горсточка; литераторы и поэты – наперечет, а с 1907 года до окончания “Весов” такими были: Брюсов, Балтрушайтис, я, Эллис, Соловьев, Борис Садовский»,– отмечал А.Белый [Белый 1933:377].

Балтрушайтис, родившийся в Литве, в католической крестьянской среде, оставил неизгладимый след в становлении и развитии литовской поэзии. Так, В.Сруога в полемическом пылу назвал его гением и, сравнивая его с М.К.Чюрленисом, подчеркивал, что он оказал особое влияние на литовскую поэзию, был горячим приверженцем символизма, звеном, соединившим литовскую литературу с творчеством Брюсова [Кубилюс 1976:376].

Как отмечает Балтрушайтис в автобиографической справке, «<…> писать я начал еще в гимназии. За университетский период я написал несколько больших циклов стихотворений и две драмы. Но в печати я выступил впервые лишь осенью 1899 года в “Журнале для всех” В.С.Миролюбова. Тогда же с С.А.Поляковым мы основали издательство “Скорпион”, напечатав наш общий перевод драмы Ибсена “Когда мы, мертвые, проснемся”»

[Балтрушайтис 1915:299]. Отметим, что первые стихи литовского поэта были написаны на русском языке, а в конце творческой деятельности он писал на литовском.

Вяч.Иванов в своей статье «Юргис Балтрушайтис как лирический поэт» подхватывает и развивает мотивы, определившие содержание поэзии Балтрушайтиса: его любовь к природе, дружба с озерами и лугами, лесами и скалами родной Литвы; он искал в природе живую душу, стремился услышать «трепет жизни мировой» [Иванов 1915:301].

По мнению Вяч.Иванова, лирика символиста Балтрушайтиса претворяет «все впечатления бытия в один слитный псалом <...> он воспевает явления лишь постольку, поскольку дух от них освобождается; платоновский эрос непостижимой полноты звучит в ней томлением по иному бытию» [Иванов 1915:307]. Критик выделяет также черты мистицизма, выдержанность и цельность религиозного строя «пустынных медитаций и меланхолических гимнов», осуществление в стихах «божественного смысла жизни». Вся лирика поэта, подчеркивает теоретик символизма, «заключает в себе <...> духовное жизненачертание поэта», в которой нет ничего «биографического», он отрекается от жизненных явлений и приближается к «алтарю» музического служения, к «своему жертвеннику суровому. <...> Лишь отвергнувшись себя, начинает он петь о мировом бытии и о себе самом, как атоме мирового бытия; и в этом самозабвении – его певучая мудрость» [Иванов 1915:307].

Оценка, данная Вяч.Ивановым, отличается от сдержанного отзыва Брюсова по поводу выхода в свет в 1911 году сборника Балтрушайтиса «Земные ступени». (Лейтмотив сборника, положенный в основу его концепции и структуры, был заимствован из стихотворения Брюсова «То к неземному земные ступени»). Отмечая, что Балтрушайтис – «истинный поэт», Брюсов, тем не менее, замечает, что «первая книга должна быть и его единственной», поскольку «с первых шагов в литературе он “обрел себя, нашел свой тон, свои темы и уже с тех пор не изменил себе”, даже технически, в результате вся книга – “как бы единая песнь, строго выдержанная с начала до конца”» [т.VI:342].

По мнению Брюсова, «основной пафос всей поэзии Балтрушайтиса – “символизация всей окружающей действительности”, и в этом смысле его сборник очень удачно назван “Земные ступени”, поскольку поэт “ничего в жизни не принимает просто, как явление, но во всем хочет видеть иносказание, символ”, что подтверждается рядом примеров, доказывающих, что Балтрушайтис “постепенно противопоставляет себя – вселенной, всему миру”, он постоянно говорит “или о себе, или о человечестве”» [т.VI:343].

Еще более сдержан Брюсов при оценке сборника «Горная тропа», о котором он говорит как о продолжении «Земных ступеней», разве что «прибавлено несколько неплохих стихов, ничем не отличающихся от прежних» [Русская мысль 1912:№7:19].

Брюсов неоднократно высказывался по поводу творчества Балтрушайтиса: «Случалось мне быть у художников на “Среде”. Это те самые, которые образуют «Общество московских художников»: Синцов, К.Коровин, Врубель, Калмыков, Н.Клодт и т.п. Люди убогие и недалекие (Это, конечно, с виду). Картины, завесившие стены, – плачевны, да и те наброски, которые они пишут по стенам (впрочем, не лучше, чем подписанные к ним стихи Балтрушайтиса).

(P.S. Читал еще Балтрушайтиса – очень хорошие стихи о старине)» [Брюсов 2002:93-94].

Как видим, у Брюсова двойственное отношение к поэтическому творчеству Балтрушайтиса: с одной стороны, плохие надписи к картинам и, с другой, – «неплохие стихи о старине». Подобное отношение можно встретить во всех отзывах Брюсова о поэзии Балтрушайтиса, но деловые и чисто человеческие отношения остаются у поэтов на всю жизнь.

На протяжении ряда лет Брюсов и Балтрушайтис шли параллельно, между ними устанавливаются дружеские связи, Балтрушайтис становится участником творческих встречь и досуга Брюсова. «Вчера был вечер Балтрушайтиса. Он читал свой рассказ в духе Эдгара По (16 декабря 1899 года)» [Брюсов 2002:95]; «Устроили как-то недавно поездку за город. Я, Балтрушайтис, Поляков и госпожа Ш. (26 декабря 1899 года)»

[Брюсов 2002:95]; «Встреча Нового года. Поляков давно звал нас на праздниках в деревню. Под Новый год зашел Балтрушайтис и стал особенно убеждать. Наняли лошадей и поехали» [Брюсов 2002:96].

В 1899 году в Москве организуется книгоиздательство «Скорпион», с основателем которого – С.А.Поляковым, еще с университетских лет дружил Балтрушайтис. Как отмечает Брюсов в «Автобиографии», «с самого основания книгоиздательства я принял в нем самое деятельное участие, сначала чисто дружеские, позже официальные, с определенным кругом обязанностей <...>» [Брюсов 2002:93-94]. Брюсов предполагал, что это книгоиздательство объединит московскую группу символистов с петербургской. А функция была возложена на альманах «Северные цветы», который объединил символистов под знаменем общего литературного направления. Однако этого было недостаточно; потребность в новом журнале ощущалась всеми участниками «Скорпиона».

Замышляя издание «Весов», «скорпионовцы» стремились не только к популяризации в России «нового искусства», но и к созданию нового журнала – по образцу некоторых современных европейских изданий.

Брюсов возлагал на Балтрушайтиса большие надежды в деле создания литературной школы символизма и укрепления ее поэтических позиций. В «Скорпионе» и «Весах» он выступал как переводчик из новейшей западной драматургии и прозы, в основном, скандинавской литературы. До последнего номера журнала он оставался верен начатому делу. Так, в публикации переписки Белого и Брюсова приводится черновой вариант одного из писем, где в ответ на отказ Белого сотрудничать с ним, Брюсов заявляет, что с уходом Белого «Скорпион» и «Весы» не пропадут: «<...> у них остаюсь я, остается Вяч.Иванов, надеюсь – Бальмонт, наверное – Балтрушайтис (который больше, чем вы думаете)» [Лит. наследство 1976:373]. В 1907 году Брюсов и Балтрушайтис не приняли участия в благотворительном вечере в Московском литературно-художественном кружке, где возникла угроза возникновения «нового течения».

В том же 1907 году, когда Брюсов отказался от сотрудничества в «Золотом руне» – Балтрушайтис присоединился к нему. Частые встречи, чтение стихов, совместная работа – все это вехи их творческого и человеческого общения. Дома у Брюсова «гордый Юргис» часто читал свои стихи. «Над макушкой же Балтрушайтиса, – вспоминает Белый, – был потолок, точно сломан; Балтрушайтис и сидел с таким видом, точно он грелся на солнце, и точно под ногами его – золотела нива: не пол» [«Белый 1933:382]. На квартире Балтрушайтисов у Покровских ворот читали стихи Брюсова; встречались у него на вечерах [Брюсов 2002:139]. Они вместе отдыхали в Ревеле, гуляли по Флоренции и Милану [Брюсов 2002:139]. В октябре 1900 года Брюсов с Балтрушайтисом посетили приехавшего в Москву Горького: «<...> возникло чтение рассказа Балтрушайтиса. В нем он изображает круг горизонта как нечто мучительное и губящее, как предел, из которого не вырвешься» [Брюсов 2002:111].

Длительная переписка Балтрушайтиса и Брюсова продолжалась с 1899 по осень 1924 года (за этот период Балтрушайтис отправил Брюсову 82 письма – такое же количество писем отправил, по-видимому, и Брюсов). Как отмечает В.Кубилюс [Кубилюс 1976:378], в своих письмах из Норвегии, Швеции, Италии, Германии, с побережья Черного моря и Мерекюля Балтрушайтис делился своими впечатлениями, описывал встречи с умирающим Ибсеном («Балтрушайтис в Норвегии видел Ибсена. Он так дряхл, что ветер валит его с ног. Он не выходит на улицу без лакеев»), излагал свои моральные и эстетические принципы, давал оценку книгам Брюсова и других друзей, информировал о рецепции русского символизма за границей, посылал свои новые стихи на отзыв метру и т.п. Совместная работа в издательстве «Скоприон», с одной стороны, сплотила их, а с другой, – выявила существенные разногласия, проявившиеся в журнале «Весы». В письме Белому Брюсов пишет: «Важно то, что сейчас мы издаем 6 стихотворных сборников: Дмитрия Сергеевича, Зинаиды Николаевны, Сологуба, мой, Коневского, Балтрушайтиса. Бальмонта 7-й, а ваш будет 8-й. Вся русская поэзия будет в «Скорпионе». Эта осень –

что-то вроде генерального сражения. Ватерлоо или Аустерлиц?» [Лит. наследство 1976:360]

Частые встречи выявляли не только близость, но и противоречия их философских и эстетических концепций, отразившиеся и в литературных спорах. Дискуссии принимали разный характер: диалог в стихах («Искушение» Брюсова («Urbi et Orbi») – «Искушение» Балтрушайтиса («Земные ступени»), стихотворение «Остров» Брюсова; стихотворные посвящения (Балтрушайтис посвятил 7 стихотворений Брюсову, Брюсов – 3); «подражание» философскому стиху Балтрушайтиса «Цветок случайный, полевой» – «Цветок засохший» Брюсова.

На наш взгляд, творческий диалог Брюсова и Балтрушайтиса – это особая поэтическая модель XX века. Как отмечает Л.Г.Кихней, в XX веке стихотворная переписка становится распространенной формой литературного общения символистов [Эл.библиотека диссертаций]. В них формируются общественно-политические и философско-эстетические проблемы. В жанре «литературное послание» в XX веке сохраняется основная функция – коммуникативная, поскольку жанровая доминанта остается неизменной, но при этом стремится выявить и акцентировать механизм общения собеседников и затрудненную природу их диалога.

В апреле 1906 года Брюсов пишет стихотворение «Остров», на рукописи которой пометил: «Балтрушайтису, к его книге “Остров”». Отметим, что Балтрушайтис долгое время не решался издать свой первый сборник «Земные ступени», он вышел в 1911 году, второй – «Горная тропа» – в 1912; а «Остров» так и не увидел свет. Стихотворение Брюсова – это призыв, пожелание поэту, чтобы книга была издана, поэт может «остаться безвестным», но он должен избегать творческой ограниченности: «пусть он не станет вымеренным, тесным», его творческий полет не должен ограничиваться, «как дом, как комната: от окон до дверей».

Будучи экспериментатором, Брюсов создает лаконичный философский дистих, усовершенствованный Балтрушайтисом. По мнению Ю.Кубилюса, «в одном из стихотворений сборника “Зеркало теней” явно ощутима интонация афоризма

Балтрушайтиса и присущее ему мелодическое равновесие строчек» [Кубилюс 1976:382]. Уже первые двустишия определяют разные философские и эстетические подходы двух поэтов:

Балтрушайтис:	**Брюсов**:
Цветок случайный, полевой	Цветок засохший, душа моя!
Я – твой двойник, я – рыцарь твой! <…>	Мы снова двое – ты и я. <…>
[Балтрушайтис 1969:53]	[т.II:27]

Стихотворный диалог, состоявший между Брюсовым и Балтрушайтсом, – еще одна форма литературного послания, в котором еще раз подчеркивается эстетическая программа каждого из них. В 1904 году Брюсов пишет стихотворение «Искушение» – Балтрушайтис ответил ему также «Искушением», помещенным в «Земных ступенях» [Балтрушайтис 1911]. В сборнике было опубликовано письмо Балтушайтиса к А.А.Дьяконову от 12 февраля 1907 года: «Оглянешься кругом, и начинаешь не на шутку сомневаться, стоит ли нести этот мучительный крест искусства, раз оно так медленно и дымно зажигает людей. Сажали бы люди свой картофель, пекли бы свои калачи, а строить соборы им, пожалуй, незачем... Впрочем... в данное время для меня единственно важно то, что солнце уже пригревает щеку, что больно глазам от позолоченной крыши в снегу, что в крови пробуждается некое солнечное беспокойство <...> Все прочее относится к царству лунной ночи, где Смерть выходит на прогулку <...> Хотя пишу же вот и это» [Балтрушайтис 1911:80].

Отметим, что Брюсов написал «Искушение» в 1904 году («Urbi et Orbi»); письмо А.А.Дьяконову было написано Балтрушайтисом в 1907 году и помещено в качестве примечания к стихотворению «Искушение» увидевшему свет только в 1911 году, что дает повод предположить долгие размышления Балтрушайтиса о путях поэтического творчества, сетовавшего, что его «песни» не смогут стать «делом и частью жизни текущей», как у Брюсова.

Так, в «Искушении», обозначая свой путь в поэзии, Брюсов пишет:

Я иду. Спотыкаясь и падая ниц,

Я иду.
Я не знаю, достигну ль до тайных границ,
Или в знойную пыль упаду,
Иль уйду, соблазненный, как первый в раю,
В говорящий и манящий сад,
Но одно – навсегда, но одно – сознаю;
Не идти мне назад! <…>

[т.I:297]

У Балтрушайтиса другое представление об искусстве – это плод долгих размышлений, выверенные и взвешенные итоги пережитого и перечувствованного. Как отмечает А.Турков, «водопад мгновений» не соткан для Балтрушайтиса из одних сверкающих капель и стоящей над ними радуги. В его гуле он все чаще слышит «шум борьбы глухой и тщетной», звучащий «горьким зовом в трудный и страждущий час» [Турков 1969:12].

У Брюсова нет надрыва, нет столь резкого противопоставления мира мечты миру реальному; все зыбко, мимолетно: «Что ты видишь, что ты слышишь, / Изменяет каждый миг».

Основной свой философский тезис провозглашает Балтрушайтис в письме Брюсову (1901): «<...> соседство с миром иным, мера соприкосновения с которым есть единственная мера нашей ценности и искание которого, должно быть, составляет наш единственный смысл» [Турков 1969:10]. Этому исканию единения с миром иным и остался верен Балтрушайтис в своем творчестве.

Особое место в творчестве поэтов занимают адресные литературные послания. Брюсов посвятил Балтрушайтису три послания: два – «Юргису Балтрушайтису», одно его жене – «Сандрильоне», вошедшее в цикл «Близкие» книги «Tertia Vigilia» (ему же посвящен весь цикл «Повторения»).

Первое стихотворное послание Брюсова относится к 1900 году, то есть оно было написано через год после знакомства. В творчестве Балтрушайтиса Брюсов обнаруживает философское содержание, упорство духа и последовательность в достижении поставленной цели, что было родственно его душе. Он ему представляется феноменом патриархальной жизни, слитой с

жизнью природы в одно целое и чуждой каких-либо философских запросов:

Ты был когда-то каменным утесом
И знал лишь небо, даль да глубину <…>.

[т.I:198]

По мнению Т.Ю.Ковалевой, образ «каменного утеса» определяет характер Балтрушайтиса, подтверждая высказывания Бальмонта и Брюсова о его характере: «По словам современников, – пишет исследовательница, – Балтрушайтис человек сдержанный и немногословный в самых жарких спорах. Бальмонт сказал о нем: “мрачный, как скала”» [Ковалева 1983:127].

В 1906 году в письме Белому Брюсов вновь обращается к этому образу: «<...> пока в Москве были вы, чувствовалось веянье живой души. Ныне – кругом видение Иезекииля. А Юргис Балтрушайтис среди мертвых костей, как живая, но, увы, безмолвная скала» [Лит. наследство 1976:400].

В брюсовском сонете Балтрушайтис выступает как дитя природы в своей изначальной сущности: самое значительное в его судьбе – это порыв к творчеству, к осознанию вечных вопросов бытия, стремление найти свой собственный путь в творчестве:

<…> Но ты был чужд ответам и вопросам,
Равно встречая зиму и весну,
И только коршун над твоим откосом
Порой кричал, роняя тень в волну.

[т.I:198]

Но волей судьбы произошло знакомство поэтов:

И силой нам неведомых занятий
Отьятый от своих стихийных братий,
Вот с нами ты, былое позабыв.

Но взор твой видит всюду – только вечность,
В твоих словах – прибоя быстротечность,
А голос твой – как коршуна призыв.

[т.I:198]

И действительно, основное в стихах Балтрушайтиса – это противопоставление вечности и бесконечности вселенной суете

жизни. Так, в стиховорении «Храм», он создает особый мир поэта:

<…> Мой тайный храм – над кручами
Зажженных солнцем гор,
Мой синий храм за тучами,
Где светел весь простор. <…>

[Балтрушайтис 1969:43]

В другом стихотворении «Silenzio» он выступает против «бесплодной жизни» – людской жизни со всеми ее «низменными земными страстями». Балтрушайтис в своей поэзии живет в строгом и замкнутом мире, отрешенном от земной жизни с ее суетой.

Через год, в 1901 году, в пору наибольшей близости Балтрушайтиса к символизму, Брюсов пишет свое второе стихотворное послание поэту. Эпиграф взят из стихотворения Балтрушайтиса «Сон» – «Осенний ветер дул над урной одинокой», не вошедшего в современный сборник поэта, но, по мнению Т.Ю.Ковалевой, «эпиграф дает основание предполагать, что оно несет в себе пессимистический настрой» [Ковалева 1983:128], что было чуждо Брюсову.

В послании Брюсов разворачивает поэтическую дискуссию о сущности символизма не только с Балтрушайтисом, но и с Бальмонтом. Первая же фраза послания «Нам должо жить! Лучом и светлой пылью» напоминает бальмонтовское «Солнце! Забудем о том...» и включает в тему стихотворения общий спор с Бальмонтом. Как отмечает А.Нинов: «...Брюсов возобновлял с ним (*Бальмонтом. – М.А.*) словесные состязания. Со стороны казалось, что они втянулись в борьбу, которую придумали когда-то александрийские спорщики – их слова и стихи скрещивались, как рапиры, ни один укол не оставался без ответа, каждая реплика вызывала немедленное возражение» [Нинов 1978:114].

<…> И все круги пройти – от торжества к бессилью,
Устать прекрасно, – но не умереть! <…>

[т.I:354]

И если Балтрушайтис «пламени восторга дает остыть» (Розанов), то Брюсов, обращаясь к образам поэзии Балтрушайтиса, призывает к яркой, насыщенной красками жизни, а не отдаваться «осеннему ветру, воющему над урной одинокой».

В жажде «ведать неземное» Брюсов отдавал предпочтение сознательной воле, стремлению познать мир, проникнуть в его тайны:

<…> Нам вверены загадочные сказки,
Каменья, ожерелья и слова,
Чтоб мир не стал глухим, чтоб не померкли краски,
Чтоб тайна веяла, жива <…>

[т.I:354]

Брюсов призывает Балтрушайтиса понять, что человек в масштабах вселенной всего лишь «блудящий огонек», но вечная и нетленная душа поэта содержит целый мир, нельзя сдаваться смерти, а если человек умрет, то душа останется «нетленной», «из жизни отлетит, к планетам, в небеса». Поэтому, чтобы «тяжелая плита над нашей мертвой грудью» «не задвинула навсегда “вещие пути”, о которых “знает лишь поэт, наделенный высшим разумом”, ибо “нам умереть нельзя! Нет, мы должны идти”».

Рассмотренные нами литературные послания со всей определенностью раскрывают различия в мировоззренческих и художественных позициях поэтов.

И если в своем творчестве поэты шли своими разными путями, то в отношениях чисто человеческих сохранилось дружеское взаимопонимание и уважение, о чем свидетельствует стихотворное послание «Сандрильоне», посвященное жене Балтрушайтиса – М.И.Балтрушайтис. Как известно, Брюсов присутствовал на тайном венчании Балтрушайтисов 29 августа 1899 года. По просьбе Бальмонта и Полякова, надев парадный сюртук, Брюсов срочно выехал на какую-то станцию под Москвой. Там, в местной церковке, тайно от родственников, венчались Юргис Балтрушайтис и Мария Ивановна Оловянишникова. Она была из богатой купеческой семьи, с патриархальными нравами. Ее роман с бедным молодым поэтом, не имевшим в Москве «ни кола, ни двора», да к тому же литовцем, вызвал в семействе настоящую бурю. Родители и родственники стали стеной против их брака, однако Маша проявила характер и обвенчалась с Балтрушайтисом. Все отношения молодоженов с богатым семейством были прерваны,

и Балтрушайтис с женой решили жить на свои собственные скромные средства. Об этом событии Брюсов писал: «Возвращаюсь однажды домой – ждут меня Бальмонт и Поляков. – Надевайте сюртук, едемте – вы будете шафером. Повинуюсь. Едем. Это на станции. Венчается Балтрушайтис с Оловянишниковой» [Брюсов 2002:91]. В стихотворном послании Брюсов вспоминает с большой теплотой осенний день венчания:

Был день хрустальный, даль опаловая,
Осенний воздух полон ласки.
К моей груди цветок прикалывая,
Ты улыбалась, словно в сказке.
[т.II:87]

Сказочной представляется невеста Сандрильона, героиня сказки Перро, и как от Золушки осталась хрустальная туфелька, так и воспоминания об этом дне слились в «тумане очарования». С особой нежностью поэт рисует пленительный образ Марии Ивановны, не изменившейся за долгие годы их знакомства:

Сменила сказку проза длительная,
В туман слилось очарованье.
Одно, как туфелька пленительная,
Осталось мне – воспоминанье.

Когда, играя, жизнь нас связывает
В беседе тусклой и случайной,
Твой взгляд спокойный не высказывает,
Кем ты была в день свадьбы тайной. <…>
[т.II:87]

Литературная полемика между Брюсовым и Балтрушайтисом продолжается и в семи посвящениях Балтрушайтиса Брюсову: «Мой сад», «Сонет», «Черное озеро», «Час покоя», «Круг вековечный», «Колокол», построенные по единому плану. Так, стихотворение «Колокол» несет в себе тайный символический смысл: «колокол» – это символ поэтического творчества:

Высился в славе созвучий,
С песней венчально-святой,
Колокол вещий, могучий,
В пламени утра литой... <...>
[Балтрушайтис 1969:178]

Голос поэта, как вечевой колокол, звенел на версты «В зове за смертный предел / Сильный, гремел он о силе, / Тайный, о тайне гудел...». Он нес с собой «Много надежд заповедных, / Чаяний света во мгле / В трепете уст его медных, // Стройно звучало земле...». Используя традиционный символ колокола, Балтрушайтис придал ему особый тайный смысл:

<…> Тайная горечь без срока
Утренний звон облекла,
И – зарыдав одиноко –
Стала проклятьем хвала...
[Балтрушайтис 1969:179]

Согласимся с Вяч.Ивановым, отмечавшим, что «поэзия Балтрушайтиса изобилует изречениями, выражающими общие положения; но как материал созерцания всецело основан на живом опыте, так и обработка этого материала в сознании безусловно свободна от рассудочности» [Иванов 1915:310].

В подтверждение приведем стихотворение Балтрушайтиса «Мой сад», также посвященное Брюсову. «Сад» – это тайная обитель поэта, обвеянный бурей, помнящий град, «в нем знает каждый малый лист / Пустынных вихрей вой и свист». Обнесенный «глухой оградой» мир поэта не впускает никого «проникнуть в храм»:

<…> В нем много-много пальм, агав,
Высоких лилий, малых трав, – <…>
[Балтрушайтис 1969:69]

Думы поэта создаются в глубоком уединении, он отказывается от красот окружающего мира:

<…> Что в вешний час, в его тени,
Цветут-живут, как я одни... <...>
[Балтрушайтис 1969:70]

Так выразилось тревожное мистическое состояние поэта, неспособное принять радости жизни. В письме Дьякову от 14 августа 1904 года, передавая свои внутренние ощущения, Балтрушайтис пишет: «<…> это бедный садик, без которого человеческая душа сплошная непосильная пытка» [Балтрушайтис 1989:8].

В другом посвящении Брюсову «Черное озеро» Балтрушайтис создает своеобразный символ – «черное озеро»,

раскрывающий процесс поэтического творчества. Мысли поэта подобны «струящимся вдаль, вспоенным весной немой земли немолчным потокам». В них отражается весь окружающий мир:

<…> Все золото зари, весь изумруд
Холмов, весь мир светающего поля
Глядятся в них... Певуч их первый труд,
Светло-шумна их утренняя доля… <...>
[Балтрушайтис 1969:77]

Поэт же стремится вырваться из жизненных треволнений, ему нужно одиночество для раздумий, он постоянно ощущает вечность и бесконечность вселенной:

<…> И, глухо дрогнув, каждая волна
Стремится шумно к далям заповедным,
Туда, где все встречает тишина
Своим лобзаньем сладостным и бледным…
[Балтрушайтис 1969:78]

Стихи поэта – плод долгих размышлений, выверенные и взвешенные итоги пережитого и перечувствованного. Поэт ищет начало мира в человеке, живую связь между «Я и вселенною», наиболее полно отразившуюся в триптихе «Вечерние песни». Три посвящения – И.Н.Худолееву, Брюсову и Бальмонту. Не случайно в «Вечерних песнях» Балтрушайтис объединяет посвящения людям близким, пытаясь представить свои взгляды на мир, который находится в вечном движении, становлении, переходах форм и явлений. Не изменяя своей религиозности, не отрешаясь ни от веры в «иные миры», ни от своего трагического восприятия, Балтрушайтис воспевает творческое начало в человеке, значимость его трудов, его зыбкого существования. В посвящении одному из известных актеров немого кино И.Н.Худолееву он утверждает:

<…> И мыслю вновь: – смешна тревога...
Настанет день – сверкнет волна...
И час и век – во власти Бога,
Их темный бег исчислен строго,
И жребий сбудется сполна... <…>
[Балтрушайтис 1969:90]

Балтрушайтису совершенно чужды та откровенность и не лишенная рисовки демонстрация любых мгновений своей жизни,

которой отдали щедрую дань Бальмонт и Брюсов. В посвящении Брюсову то же стремление «в час закатный – час прозренья» понять «тайну божьей глубины»:

<…> Скоро-скоро осенится
Тайным блеском смертный взор,
В час, когда засеребрится
Нескончаемый простор... <…>

[Балтрушайтис 1969:91]

В посвящениях Балтрушайтиса мы не найдем ничего биографического, хотя со всеми его связывали глубокие личные отношения. И в посвящении к Бальмонту развивается та же мысль «о соприкосновенности с иным миром» – «звездных далей», где «в узор единой ткани / Сочетается без грани / Свет небес и свет земной...» [Балтрушайтис 1969:93].

Все стихотворные послания Брюсову, да и другим близким друзьям (Полякову, Бальмонту, Скрябину, Худолееву и другим) «заключают в себе <...> духовное жизненачертание поэта», в котором нет ничего «биографического». У Брюсова иные критерии и к жизни, и к творчеству. В письме С.А.Венгерову [Лит. наследство 1976:683] он четко определяет свое отношение к Балтрушайтису как поэту и человеку: «напряженная отвлеченность» его поэзии «раздражает» Брюсова, но в то же время он сердечно «любит и уважает Юргиса», своего давнего товарища.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балтрушайтис Ю. Автобиографическая справка // Русская литература XX века (1890 – 1910). Часть I. Т.II. Под редакцией профессора С.А.Венгерова. М., 1915.
2. Балтрушайтис Ю. Дерево в огне. Вильнюс, 1969.
3. Балтрушайтис Ю. Земные ступени. Элегии, песни, поэмы. Москва: Скорпион, 1911.
4. Балтрушайтис Ю. Лилия и серп: Стихотврения. М., 1989.
5. Белый А. Начало века. М.-Л., 1933.
6. Брюсов В.Я. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. М., 2002.

7. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М.: Худож. лит., 1973 – 1975.
8. Иванов Вяч. Юргис Балтрушайтис как лирический поэт // Русская литература XX века (1890 – 1910). Часть I. Т.II. Под редакцией профессора С.А.Венгерова. М., 1915.
9. Ковалева Т.Ю. Валерий Брюсов и Юргис Балтрушайтис // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983.
10. Кубилюс В. Валерий Брюсов и литовская лирика // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.
11. Нинов Л. Так жили поэты... // Нева. 1978. №6.
12. Переписка с Андреем Белым (1902-1912) // Лит. наследство. Т.85. М., 1976.
13. Турков А. Вступительная статья // Балтрушайтис Ю. Дерево в огне. Вильнюс, 1969.
14. Турков А. «Горький подвиг ожиданья» // Балтрушайтис Ю. Лилия и серп: Стихотврения. М., 1989.
15. Русская мысль. 1912. №7. Раздел III.
16. Электронная библиотека диссертаций http://www.dissercat.com/content/stikhotvornoe-poslanie-v-russkoi-poezii-nachala-xx-veka-razvitie-zhanra-v-simvolistskoi-i-pr, 30.05.2014.

MARIAM AYVAZYAN – SINGULARITY OF TWO POETS' FRIENDLY MESSEGES: BRUSOV AND BALTRUSAITIS

This article is concerned with the poetical letters of Brusov and Baltrusaitis as one of the common ways of symbolists' literary communication. The dominant is preserved in the genre of "literal epistle", alongside with that the mechanism of communication of interlocutors and the difficult form of their dialogue emerges, which is proved by the analysis of Brusov`s and Baltrusaitis`s poetry.

БЕДЖАНЯН К.Г.
Армянский государственный
педагогический университет имени Х.Абовяна

ПЯТЬ СТИХОТВОРЕНИЙ В.Я.БРЮСОВА В ПЕРЕВОДЕ А.СИГАЛА

Ключевые слова: *стихотворения, перевод, подражания, образ, автор.*
Keywords: *poems, translation, imitations, image, author.*

В 1909 году у Брюсова возник замысел создания новой книги, к работе над которой, после долгих раздумий, планирования своих сил, знаний, материала, он вернулся в 1911 году. Этот проект Брюсов хотел назвать «Сны человечества» и собирался в нем «<...> представить душу человечества, насколько она выражалась в его лирике. Это не должны быть ни переводы, ни подражания, но ряд стихотворений, написанных в тех формах, какие себе создавали последовательно века, чтобы выразить свои заветные мечты <...>» [т.II:462]. Окончательно же замысел оформился к 1913 году.

Судя по наброскам автора, в «Сны человечества» должно было войти более 3000 стихотворений, хотя Брюсовым было написано лишь около ста (из которых при жизни автора было опубликовано всего двадцать пять, во втором выпуске сборника «Сирин» в конце декабря 1913 года). Автор сам осознавал всю грандиозность и неподъемность своей задачи: отмечая: «<...> здание, воздвигаемое мною, так велико, что я не знаю, успею ли его достроить <...>» [т.II:465]. Будучи достаточно самокритичным и взыскательным, Брюсов признавал, что это колоссальная работа – «слагать стихи не так именно, как слагали их <…> до нашего времени <…>, но так, *как они хотели слагать стихи* <...>» (*выделено Брюсовым. – К.Б.*) [т.II:462] – таит в себе определенные трудности: «<...> необходимость перевоплощаться, требуются большие знания» [т.II:459]. Конечно, знаний у «самого культурного человека на Руси» было достаточно, да и поэтического дара хватило бы. Подкачало только время: в

полном виде вся работа должна была бы занять шесть больших томов, которые, по замыслу автора, представили бы читателю «лирические отражения» [т.II:463] жизни всех времен и всех стран. В «Снах человечества» поэт хотел показать смену всех поэтических форм, какие за историю человечества прошла лирика. «От безыскусственных песен первобытных племен, через лирику древнего Востока, античной древности, народов, создавших новую Европу, и народов, населявших Америку до ее завоевания конкистадорами, через все многообразие искусственной поэзии, как она была разработана за последние три-четыре столетия, вплоть до форм, найденных недавним прошлым и отыскиваемых поэтами “сегодняшнего дня”, – я хочу представить своим читателям образцы всех приемов, какими пользовался человек, чтобы выразить лирическое содержание своей души. В целом “Сны человечества” должны быть “хрестоматией всемирной поэзии”», – писал поэт в одном из черновых вариантов предисловия к «Снам человечества» [т.II:460].

Однако, к сожалению, автор не успел претворить в жизнь свою идею. План оказался реализованным лишь частично. «Сны человечества», которые большей частью были опубликованы посмертно, впервые, как отмечалось выше, были изданы во втором альманахе «Сирина» (СПб., 1913) самим Брюсовым, впоследствии появились в его избранных сочинениях в 2-х томах (М.,1955); а также в семитомном собрании сочинений. Некоторые положения задуманной книги вошли в «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам» (1918). Но даже в таком незаконченном виде «Сны человечества» свидетельствуют не только о виртуозности поэтического перевоплощения Брюсова, но и об его уникальном пророческом даровании. Ведь еще в 1913 году, когда он написал «Оду в духе Горация», в которой есть строки –

<…> Где ныне Парфы, ловкие лучники,
Грозят несмело легионариям,
Под сводом новых Академий
Будет вращать мои свитки ретор.
[т.II:326],

никто и не мог предположить, что спустя всего два года он все силы и весь свой поэтический и переводческий талант бросит на службу армянскому народу, на пропаганду культуры нации, чье физическое существование было поставлено под угрозу младотурками Османской империи. Полюбив армянскую поэзию, проникшись полностью ее духом, Брюсов лишь в 1916 году создает свои неповторимые подражания, вошедшие в «Сны человечества» [т.II:339-342] [т.III:521, 522, 520]. Как признавался сам поэт: «Может быть, кое-что из моих исторических догадок мне удалось даже полнее выразить стихами, нежели я сумел это сделать подбором фактов, доказательств и выводов» [Арзуманян 1968:54-55]. Не следует забывать также и о таких трудах Брюсова как «Царства Араратские» – рецензия на книгу А.В.Амфитеатрова «Армения и Рим»; «Сфинксы и вишапы»; «Э.Верхарн об Армении» [Брюсов 1963:192]. За неоценимый вклад Брюсова в деле представления армянской культуры русскоязычному читателю в 1923 году, в год 50-летия поэта, правительство Армении присвоило Брюсову почетное звание народного поэта Армении.

Еще труднее представить, что в начале прошлого века кто-либо в Западной Европе или Америке написал бы:

Где прежде алчный царь Эфиопии
Давал Нептуну праздник торжественный,
Мудрец грядущий с кожей черной
Имя мое благочестно вспомнит. <…>
[т.II:326]

И действительно, произведения поэта стали активно переводить на английский язык лишь сравнительно недавно. Примером может послужить впервые появившийся в январе 2010 года, американский международный литературный журнал «Danse Macabre International», главный редактор которого, Набина Дасс, во вступлении отметила, что «...так много новых и уже известных имен… в одном журнале… перенесли свою поэзию, прозу, очерки,…культуру, страны,… свою историю, воспоминания…, убеждающих нас в том, что государства часто являются “воображаемыми сообществами”, в которых нации и страны собраны в едином поезде, по-настоящему

международном…, предлагая возможности и изменения, близкие сердцу писателей и художников, будь то субтропическое зимнее солнце южно-азиатского континента, …или Северное сияние России…, все можно найти в литературе во всех уголках мира, если мы готовы разыскивать их»[43] [Danse Macabre International 2010:v.5]

Одним из первых разыскал их Алекс Сигал,[44] который перевел на английский язык «Пляску смерти» из «Снов человечества» [т.II:356-357] и на страницах журнала «Danse Macabre International» (*отметим сходство названий. – К.Б.*) представил пять стихотворений этого цикла. Впервые «Пляску смерти» Брюсов поместил в №5 журнала «Аполлон» за февраль 1910 года и, судя по подзаголовку, поэт написал их на тему

---

[43] ...so many new and established names... in one single literary journal... bring their poetry, fiction and essays..., their own cultures, histories and memories... convinces us that nation-states are often 'imagined communities'..., where nations and countries mingle in one single train that is truly ***international***... offer possibilities and changes that writers and artists hold so dear to their hearts. Whether it is the subtropical winter sun of the South Asian Subcontinent... or the Northern Lights of Russia... can be found in literatures in all corners of the world if we are ready to explore them // *"Danse Macabre International*" An Online Magazine. Volume Five, Number One.

[44] Алекс Сигал родился на Украине в городе Черновцы в 1966 году, но до 1972 жил в Ленинграде, после эмиграции учился в Эн Арборском колледже, по окончании которого изучал поэзию в Мичиганском университете. С 1990 года живет в Нью Йорке. Многие его стихотворения опубликованы в различных американских журналах, а также отдельными книгами. Его переводческая деятельность достаточно многогранна: Иван Ахметьев, Михаил Нилин, Михаил Сухотин, Александр Макаров-Кротков, а также Бальмонт, Введенский, Мандельштам, Цветаева и, конечно же, Брюсов // http://intranslation.brooklynrail.org/archive/russian; http://dansemacabre.art.officelive.com/RussiaDesk5.aspx; http// www.pw.org/content/alex_cigale; http/www.mptmagazine.com/author/alex_cigale; http//www.albany.edu/offcourse/author_bios/alex_cigale

рисунков немецкого художника Ганса Гольбейна Младшего (1497-1543) «Образы смерти».[45]

Подобно гравюрам Гольбейна Младшего, цикл Брюсова представляет собой серию картин, в которых неизменная героиня – Смерть – приглашает на танец разных персонажей, а именно: Крестьянина, Любовника, Монахиню, Младенца и Короля. Однако уже здесь появляется одно из несоответствий с гравюрой: по европейской традиции «пляски» начинал всегда самый знатный и могущественный (как правило, Папа, за которым следовал король и так вниз по нисходящей лестнице социального сословия). Здесь же, автор открывает цикл крестьянином и завершает королем. Следует отметить, что в первой прижизненной публикации Брюсова «<...> две последних “песни” стихотворения даны в обратном порядке» [т.II:474]. И это достаточно красноречиво подтверждает тот факт, что целью Брюсова было не столько дать поэтический аналог гравюры Гольбейна Младшего – (тогда, учитывая его скрупулезность в работе, он в точности бы следовал традиции немецкого изобразительного искусства), сколько передать характерные

---

[45] В течение многих веков тема «плясок смерти» являлась актуальной и присутствовала в различных жанрах европейской культуры, давая жизнь многочисленным произведениям в разных областях творчества: в живописи свои пляски создали Г.Маршан, Г.Шендель, Г.Гольбейн Младший, Босх, А.Дюрер, М.Дейтш, Э.Мейер, А.Орканья, в музыке – Лист, Сен-Санс, Мусоргский, конечно же, в литературе – Гете, Гейне, Бодлер, Верлен и многие другие. Появившись приблизительно в конце XIV века, тема «плясок смерти» достигает своего расцвета в период Реформации в Германии, где со временем получает широкое распространение, образовав самостоятельную литературную традицию. – См.: Нессельштраус Ц.Г. «Пляски смерти» в западно-европейском искусстве XV века как тема рубежа Средневековья и Возрождения // Культура Возрождения и средние века. М., 1993. С.141-148. – Отметим также, что «Пляски смерти» были созданы А.Блоком (пять стихотворений цикла «Страшный мир», написанных в 1912-1914 гг.) и К.Бальмонтом (шесть стихотворений, появившихся в 1900 г. в сборнике «Будем как солнце».)

«ксилографические» черты эпохи Реформации в Германии XV – XVI веков: грубоватость, подчас шероховатость стихов и рифм, «сильный язык» без каких-либо прикрас. То есть, Брюсов не собирался в точности перевести образы немецких гравюр на поэтический язык. В «Снах человечества» он «предпочитал давать подражания» [т.II:461], а не переводы, и, как уже отмечалось выше, «<...> из двух или трех произведений скомпоновать одно, в котором характерные особенности выступали бы явно <...>» [т.II:460] и стали бы самостоятельным произведением, написанным «на основании внимательного изучения эпохи, с попыткой передать манеру эпохи и автора» [т.II:460]. Все это Брюсов блестяще воспроизвел в своем цикле: взяв из более чем сорока картин художника всего пять, он полностью передал основное содержание и главную идею этих гравюр, заключающуюся в том, что смерть всегда рядом, что все равны перед ней. Простолюдин или знатный вельможа, мужчина ли, женщина ли, ребенок или взрослый, богач или бедняк – никто не в силах отказать ей в танце. Вместе с крестьянином смерть пашет ниву, с любовником готовится к свиданию, младенцу поет колыбельную, королю играет на свирели, монахине предлагает идти под венец.

На протяжении столетий людям предлагалось отвергать земную жизнь ради недосягаемой загробной, ни на минуту не забывая о смерти. «Memento mori!» – призывали богословы и философы, но Гольбейн делает акцент на равенстве природы с богом, не говоря уже о представителях различных сословий. Быть может, именно эта антиклерикальная тенденция немецкого художника обусловила порядок песен у Брюсова?

Есть и другие различия между гравюрами и переложениями поэта. Например, в обоих случаях король сидит «за столом под балдахином», но на гравюре смерть наполняет вином кубок короля, а в песне играет на свирели; на другой гравюре ребенок изображен рядом с матерью, у которой смерть хочет отнять дитя, а у Брюсова – смерть баюкает младенца в люльке, так как мать отсутствует; у Гольбейна в келье монахини на кровати сидит молодой человек, играя на музыкальном инструменте, у Брюсова же эти два образа разделены. Идентичен только образ

крестьянина: в обоих случаях смерть помогает пахарю в жаркий летний день справиться с работой.

В брюсовском цикле хотелось бы особо отметить образ смерти. Несмотря на то, что в произведении отсутствует какое-либо описание внешности смерти, кроме, разве что, черной рясы, (хотя на гравюрах по традиции присутствуют козлоногие существа, сатиры и скелеты), у читателя не остается никаких сомнений, что все пять стихотворений написаны от лица дьявола, играющего на свирели и приглашающего своих жертв пуститься в пляс с себе подобным. Не зря с каждым из персонажей смерть старается как бы «сродниться»: «Принимай меня, как друга: / Землепашец я, Как ты!; Здравствуй, друг! <...> / Как и ты, любовник я!; Я ведь тоже в черной рясе: / Ты – черница, я – чернец», – пишет Брюсов.

Немаловажно отметить, что сюжетной линии полностью соответствует строфическое и метрическое деление стихотворений: все пять состоят из двенадцати стихов, написанных четырехстопным хореем с перекрестной рифмовкой (абаб), с чередованием женских и мужских рифм.

Алекс Сигал, хотя и самовольно разбил при переводе оригиналы на три катрена, достаточно близко передал идею Брюсова: его перевод звучит больше по-немецки, чем по-английски из-за шероховатости текста (об этом указывалось выше) и не вполне адекватной передачи инструментовки оригинала. Например, в первом стихотворении не воспроизведена перекрестная рифмовка (абаб) в первой и третьей строфах, сравним:

Крестьянин	**The Peasant**
Эй, старик! чего у плуга	Hey, old man! Why are you ***plowing***?
Ты стоишь, глядясь в мечты?	Standing shoulders tall, all full of hope?
Принимай меня, как друга:	Welcome me, your old ***acquaintance***:
Землепашец я, как ты!	Just as you do, as I reap so I sow.
Мы, быть может, не допашем	
Нивы в этот летний зной,	We might never finish winnowing
Но зато уже попляшем,–	Swollen grain from summer's wheat,
Ай-люли! – вдвоем с тобой!	Just as well instead go dancing,
Дай мне руку! понемногу	You and I, together. Break a sweat!

Расходись! пускайся в пляс!
Жизнь – работал; час – в дорогу!
Прямо в ад! – ловите нас!
[т.II:356]

Stretch your hand out to me ***brother***.
Limbering up, begin to jig, and then…
All life-long was work; one for the road ***now***!
Straight to hell we go! catch us as catch can.
[An Online Literary Magazine]

Однако нельзя не обратить внимания на то, как переводчик виртуозно перенес начальную и конечную фразы (*в тексте подчеркнуто нами. – К.Б.*). Несколько изменена лексика во второй песне, например, нейтральное «обнимать» почему-то передано просторечным «what can be held and hugged», а «любовник» (семантика данного слова в русском языке достаточно узкая) превратился в человеколюба (что, в принципе, близко по духу немецкому гуманизму).

Любовник
Здравствуй, друг! Ты горд нарядом,
Шляпы ты загнул края.
Не пойти ль с тобой мне рядом?
Как и ты, любовник я!
Разве счастье только в ласке,
Только в том, чтоб обнимать?
Эй! доверься бодрой пляске,
Зачинай со мной плясать!
Как с возлюбленной на ложе,
Так в весельи плясовом,
Дух тебе захватит тоже,
И ты рухнешь в ад лицом!
[т.II:356]

The Lover
Greetings, my friend! Your proud attire,
The rim of your hat so devilishly bent.
And why not? I'll walk with you awhile.
Just like you, I'm a lover of men.

Is true happiness only in caresses,
Only in what can be held and hugged?
Hey! Put your trust in lively dances,
We'll strut a bit, and then jitterbug.

Just as in your sweetheart's boudoir,
So in the dance's careless ways,
Your soul will also become captured,
And you'll tumble face-first into hell!
[An Online Literary Magazine]

При чтении третьей песни в переводе Алекса Сигала чувствуется бережное отношение к образам, языку и ритму подлинника. В сознании читателя возникает образ мрачной средневековой, жестокой своей размеренностью, жизни... Хотя здесь мешает неведомо откуда взявшаяся тарантелла (но ведь и

удалой пляс у читателя скорее будет ассоциироваться с русской литературой, чем с немецкой). В то же время переводчик постарался сохранить как можно ближе к оригиналу все метафоры и сравнения.

Монахиня
В платье черное одета,
Богу ты посвящена…
Эй, не верь словам обета,
Сочинял их сатана!
Я ведь тоже в черной рясе:
Ты – черница, я – чернец.
Что ж! поди, в удалом плясе,
Ты со Смертью под венец!
Звон? то к свадьбе зазвонили!
Дай обнять тебя, душа!
В такт завертимся, – к могиле
Приготовленной спеша!
[т.II:357]

The Nun
In your habit, black as death itself,
You have given your body to God.
Don't believe; beware the gospel!
It was Satan's best selling tract.

Just like yours, my robe is darkness,
Just as you are black, I am black.
What to do? Let's go to dances.
I'm your man! Say yes; wed Death!

Do you hear those bells a-ringing?
Someone's marrying; my soul, embrace!
Let's spin and turn the tarantella
Into the grave, so fast prepared.
[An Online Literary Magazine]

Инструментовка оригинала, его аллитерации нашли отражение и в приемах инструментовки перевода. Сравним четвертую песню: первая строфа Брюсова содержит аллитерацию на **м-л,** например:

м («милый, мальчик, малой, мое, мать»),

л («милый, мальчик, люльке, малой, тронул, запропала, любя, наставлю, пляске, легкой, пляске»).

Сигал построил перевод, в точности передав аллитерационный ряд оригинала. Рассмотрим варианты:

m («My, trembles, Mother, mother's, promise»),

l («Little, cradle, will, will, tell, fables, All, lies, will, will, life, hold»).

То же касается чередования сочетания щипящих **с–з–ч–ш:** «мальчик, Сердце, запропала, присяду, скажу, сказки, шепчет, наставлю, пляске, Укачаю, Укачаю, закачаю, взяв, пляске, упасу,

понесу». Почти схожее звучание получилось в английском варианте: «trembles, Mother's somewhere, stranded, sit, sing, stead, fables, those, whispers, mother's, lies, prancing, sleep, promise, twice, save, armies, paradise». Нельзя не отметитить переводческую удачу при передаче инверсии и **enjambment** в последних строфах (*в тексте подчеркнуто нами. – К.Б.*).

Младенец	**The Infant**
Милый мальчик, в люльке малой!	Little boy in the tiny cradle,
Сердце тронул ты мое!	My heart trembles for your health!
Мать куда-то запропала?	Mother's somewhere, gotten stranded.
Я присяду за нее.	I will sit here and sing in her stead.
Не скажу тебе я сказки,	
Той, что шепчет мать, любя.	I will never tell you fables,
Я тебя наставлю пляске,	All those whispers, a mother's lies.
Укачаю я тебя!	I will prop you up for prancing,
Укачаю, закачаю	Then rock to sleep and hope to die.
И от жизни упасу:	
Взяв в объятья, прямо к раю	I will rock and will I rock you,
В легкой пляске понесу!	Promise twice to save from life.
[т.II:357]	I will hold you in my armies, you
	I'll carry off right, to paradise.
	[An Online Literary Magazine]

Следование переводчиком духу и строю оригинала, его свобода в деталях, но верность в развитии мысли и в движении стиха свидетельствуют о глубоком внимании Сигала к идейной сущности переводимого им произведения.

Для архитектоники всех песен этого цикла характерны внутристрочные паузы и переносы, замедляющие движение стиха, придающие ему плавность, торжественность, величавость, а важнейшим элементом художественной ткани оригинала является ее интонационный строй, что теснейшим образом связано с законами синтаксиса и принятым в языке порядком слов, со смысловым ударением во фразах, с расположением членов предложения, а порой – и с их конструкцией. Конечно, Брюсов – поэт весьма своеобразный. Но приведенные переводы полностью передают весь первичный замысел поэта. В последней

песне встречаются три случая переброса конца строки стиха в начало следующей (**enjambment**). Переводчик не только сохранил их: «под балдахином... пируешь – under halberds,...You are feasting; на свирели... пропою. – I will, ...Issue out; по тронной зале... Завертись! – in your great hall...Turn, twist, slither, bluster, bluff», но и добавил свои «allow me... to beseech; As I sing... Your eyes».

Король	**The King**
За столом под балдахином,	At your table, under halberds,
Ты пируешь, мой король.	You are feasting, my liege, my lord.
Как пред ленным господином,	As a sign of deepest honor allow me
Преклониться мне позволь!	To beseech you humbly on my knees.
Я на тоненькой свирели	
Зовы к пляске пропою.	Now I will, on a thinnest whistle,
У тебя глаза сомлели?	Issue out my call to dance. As I sing
Ты узнал родню свою?	Your eyes clear of wine's mist and drizzle.
Встань, король! по тронной зале	Have you recognized in me your kin?
Завертись, податель благ!	
Ну, – вот мы и доплясали:	
С трона в гроб – один лишь шаг!	Rise, you king! And in your great hall
[т.II:357]	Turn, twist, slither, bluster, bluff.
	It's no use. Your dance is up now.
	From throne to grave is one brief hop.
	[An Online Literary Magazine]

Такое «излишество» вполне соответствует концепции самого Брюсова о переводе. Как он пишет: «Внешность лирического стихотворения, его форма образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника, – таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слогов и звуков <...> Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно – немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). Выбор этого элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет метод перевода» [т.VI:105-106].

При анализе переводов выявлено, что Алекс Сигал, сохранив размер, ритм и движение стиха, в некоторой степени пожертвовал его стилем. Но эта жертва оправдана, так как англоязычный читатель получил возможность приобщиться к оригинальной бюргерской поэзии посредством замечательных стихов Брюсова.

Как пишет В.С.Виноградов: «Полного тождества между оригиналом и переводом достичь нельзя. Оригинал остается единственным и неповторимым материальным результатом индивидуального творчества художника слова и частью национального словесного искусства. Перевод может быть лишь адекватным, относительно равнозначным оригиналу литературным произведением, может бесконечно сближаться с подлинником, но никогда не сольется с ним, ибо у перевода есть свой творец, свой языковой материал и своя жизнь в языковой, литературной и социальной среде, отличающейся от среды подлинника» [Виноградов 1978:8].

Можно считать, что Алекс Сигал справился с этой задачей. Тем более, если учесть высказывание самого Брюсова, который пишет: «Переводы в литературе то же, что копия в живописи» [Брюсов 1907:81-82]. Переводчик не должен «создать еще раз» переводимое стихотворение. Он может приближаться к оригиналу по форме, следуя в точности содержанию стихотворения, кроме того, он может также внести нечто свое, а именно – голос переводчика.

Именно таким и получился перевод Алекса Сигала.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
2. Брюсов В. Ответ Волошину // Весы. 1907. №2.
3. Арзуманян М.В. История армянского народа в освещении В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968.
4. Брюсов В.Я. Об Армении и армянской культуре. Стихи. Статьи и письма. Ереван, 1963.

5. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М.,1978.
6. *"Danse Macabre International*" An Online Magazine. Volume Five, Number One Copyright MMVI-MMX by Adam Henry Carrier/Stonesthrow Publishing LLC, All rights reserved. ISSN 2152-4580. An Online Literary Magazine. (http://archive.today/GzYJz), 20.05.2014.
7. http://www.pw.org/content/alex_cigale, 20.05.2014.
8. http://www.mptmagazine.com/author/alex-cigale-5161/, 20.05.2014.
9. http://www.albany.edu/offcourse/author_bios/alex_cigale.html, 20.05.2014.

KRISTINE BEJANYAN – FIVE POEMS BY V.Y.BRUSOV TRANSLATED BY A.CIGAL

This article deals with the translation of V.Brusov's five poems from the literary cycle "Dance of Death" in the book "The Dreams of the Mankind", translated into English by Alex Cigale. Judging by the subtitle the author created them according to the motives of the German artist Hans Golbane J.'s paintings "The images of Death". The translation first appeared in "Danse Macabre International" magazine. Of course, Brusov is a very distinctive poet but these translations fully reflect all the power of the poet's intention.

ВИНОГРАДОВА О.В.
Российский новый университет

«СТИХИ О ГОЛОДЕ» В.БРЮСОВА В КОНТЕКСТЕ СОВЕТСКОЙ И ЕВРОПЕЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ О ГОЛОДЕ

Ключевые слова: *голод, европейская литература XIX-XX вв., В.Брюсов, В.Маяковский, М.Волошин, В.Хлебников.*
Keywords: *hunger, literature of the XIX – XX century, V.Brusov, V.Mayakovsky, M.Voloshin, V.Khlebnikov.*

Тема голода в европейской литературе XIX-XXI вв. Тема голода хорошо прослеживается в европейской литературе уже в XIX веке с нарастанием социальных мотивов от позднего романтизма (романы В.Гюго) к натуральной школе (например, Н.Некрасов, поэма «Железная дорога» (1864): «В мире есть царь: этот царь беспощаден, Голод названье ему») и психологическому реализму (Ф.Достоевский), а также занимает немалое место в литературе модернизма (импрессионизма, экспрессионизма, символизма – Кнут Гамсун, Александр Блок, Франц Кафка («Голодарь») и т.д.).

Особое место занимает художественный литературный дискурс о голоде в XX веке (веке ужаса, как назвал его Сартр), в период и по следам массовых голодных катастроф: голода 1920-х годов в СССР (А.Неверов «Ташкент – город хлебный» о голоде в Поволжье), сокрушительного для украинского этноса голода 1932-33 годов на Украине (так называемого голодомора – В.Гроссман в повести «Все течет» и украинские писатели-эмигранты В.Барка, Т.Осьмачка и др.), голода во время блокады Ленинграда (Д.Гранин, А.Чаковский и др), голода в сталинских лагерях (В.Шаламов, В.Гроссман и др.).

Интерес ни к теме голода, ни к конкретным голодным катастрофам XX века не утрачен и в настоящее время. Например, роман «Танец голода» французского писателя Ж.Леклезио в 2008 году получил Нобелевскую премию. Назовем здесь и блестящий роман Дэвида Бениоффа «Город» («City of Thieves», 2008 о

блокадном Ленинграде [Бениофф 2011:416], а также современные произведения о голоде 1932-33 годов на Украине: роман «Поля людоедов» французского писателя Романа Рижки (псевдоним Раймона Кляринара), написанный в жанре фантастики и составляющий вторую часть трилогии этого французского автора о событиях на Украине в 1914 – 1950 годах, а также книгу рисованных рассказов (комиксов) о Голоде-33 – «Украинские тетради (воспоминания о советских временах)». Автора последней книги, известного итальянского художника Игорта [Игорт. Украинские тетради], поразило путешествие по украинским городам и селам, и он решил создать сборник иллюстрированных рассказов с нарративами украинцев (книга издана на английском, немецком и испанском языках).

Возможные методологические подходы к произведениям на тему голода. Применимыми и полезными здесь нам кажутся весьма различные подходы: от структуралистского и феноменологического до культурно-исторического, биографического, антропологического, психоаналитического (примером может быть диссертация [Пискун 2008] с использованием психоаналитических методик анализа о «Ротонде душегубов» Т.Осьмачки).

Напрашивается также использование гештальт-инструментария Фридриха Перлза, его книга называется говоряще: «Эго-голод-агрессия» [Перлз 2005]. (Перлз утверждает, что агрессия, в основном, – функция инстинкта голода и в принципе может быть частью любого инстинкта, например, сексуального).

Например, можно проследить, как тема голода и связанные с ним агрессии, насилия пронизывают всю повесть Гроссмана «Все течет», и стилистика здесь единая, единый символизм. В этом плане угнетатели, насильники-большевики предстают «душегубами», «убийцами», «людоедами» (как и у В.Барки, у Т.Осьмачки и др.) [Гроссман 1970]. Символы мяса, крови, хищности человека выражены прямо и в различных метафорах.

«В хаосе, среди рева пятитонок, угадывались будущие улицы новой Москвы. Повсюду на домах имелись одни и те же вывески: “Мясо” и “Парикмахерская”. В сумерках вертикальные

вывески “Мясо” горели красным огнем, вывески “Парикмахерская” светились пронзительной зеленью. Эти вывески, возникшие вместе с первыми жильцами, как бы раскрывали плотоядную суть человека.

Мясо, мясо, мясо... Человек жрал мясо. Без мяса человек не мог. Здесь не было еще библиотек, театров, кино, пошивочных, не было даже больниц, аптек, школ, но сразу, тотчас же, среди камня красным огнем светилось: мясо, мясо, мясо... И тут же изумруд парикмахерских вывесок. Человек ел мясо и обрастал шерстью» [Осьмачка].

Гоголевская птица-тройка у Гроссмана предстает в зловещем образе «тройки» комиссаров НКВД. Власть, насилие и голод неразделимы.

«Вот она, тройка: русская казенная судьба, безликая тройка, особое совещание. Тройка, что приговаривала к расстрелу, составляла списки на раскулачивание, исключала юношу из университета, не давала хлебной карточки “бывшей” – старухе.

– Ошиблись, Николай Васильевич, не поняли, не разглядели русской нашей птицы-тройки. Не в беге тройки история людей, а в хаосе, в вечном переходе одного вида насилия в другой. Насилие вечно, что бы ни делали для его уничтожения. А тройка летит, и нет ей дела до русского горя. И оказывается, совсем не та это тройка, а уж вот эта, что здесь где-то подписывает высшую меру <...>» [Барка 1999].

Большое распространение в мире в последнее время получили как интерпретативные методы (метафорический риторический анализ, дискурсивный анализ, ассоциативный анализ, психолингвистический анализ нарративов, так и методы «критические» (например, критическая этнография и постколониальный критический анализ, феминизм и т.п.), которые здесь кажутся особенно продуктивными (весьма политически и этически болезненная тема исследования).

Если говорить о стихотворных произведениях, то здесь, кроме формалистского и структуралистского подхода, возможно также применение различных лингвистических методов исследований (психолингвистического с точки зрения, например,

использования базовых концептов, фразеологии и т.п.). В нашем случае нам кажется полезным сравнить стихотворения о голоде, написанные также и современниками Брюсова.

Стихи о голоде 1921-1923 гг. Маяковский, Брюсов, Хлебников, Волошин. Мы рассмотрим здесь, кроме «Стихов о голоде» Брюсова 1922 года [Брюсов 1979] еще три стихотворения этого времени в качестве контекста. Стихотворение Владимира Маяковского «Два не совсем обычных случая» [Маяковский т.II], стихотворение Велимира Хлебникова «Трубите, кричите, несите» [Хлебников 2001] и «Голод» Максимилиана Волошина 1923 года [Волошин 1923].

Стихотворение Волошина – конкретная хроника, хотя и в поэтической форме, написанная белым стихом и коннотирующая с «Борисом Годуновым» Пушкина. Обвинение-свидетельство, фантасмагория, плач. Те же признаки жанра, что мы видели и в прозе (например, в «Желтом князе» у Василя Барки). Даже сюжет архетипичен: экспозиция, ход преступления, перерастающего в катастрофу. Финал: людоеды съели все, весна не может вернуть жизнь. Тезис – картины голода (имплицитно – обвинение). Антитезис – весна. В синтезе (последней строфе) возвращение обвинения.

Первая строфа:

Хлеб от земли, а голод от людей:
Засеяли расстрелянными – всходы
Могильными крестами проросли:
Земля иных побегов не взрастила.
Снедь прятали, скупали, отымали,
Налоги брали хлебом, отбирали
Домашний скот, посевное зерно:
Крестьяне сеять выезжали ночью.

Последняя строфа:

Когда ж сквозь зимний сумрак закурилась
Над человечьим гноищем весна
И пламя побежало язычками
Вширь по полям и ввысь по голым прутьям, –
Благоуханье показалось оскорбленьем,
Луч солнца – издевательством, цветы – кощунством.

В стихотворении Маяковского «Два не совсем обычных случая» 1922 года мы видим противоречие между свидетельством и посылом – призывом. С точки зрения реализации классической схемы стиха по Ю.Лотману (тезис – антитезис – синтез) есть некий антитезис (два неприятных случая, связанных с голодом), есть просьба-обобщение, но тезис отсутствует, есть только намек на него: «не стану писать про Поволжье // про ЭТО – страшно врать».

Стихотворение Брюсова, явно написанное под влиянием футуризма и даже конкретно Маяковского, содержит подобное противоречие. Оно построено таким же образом – нанизывание индуктивных антипримеров (причем врагами людей являются сначала сами люди – матери-людоедки, забывшие все завоевания науки и общежития, а затем конкретно – враги новой зари, зари всемирного братства). Обратная логика в отсутствии тезиса – положительного посыла, так же, как и в «случаях» Маяковского делает стихотворение компиляцией фрагментов, содержащих глобальное противоречие. Панегирик не может быть одновременно криком о помощи. Брюсов – выдающийся версификатор, в данном случае хорошо воспроизводящий поэтику Маяковского: акцентный стих, характер перебросов, стиль телеграммы, глаголы+гиперболы и гротески, обращения к обобщенному субъекту, к неживому, к стихии («ты, все человечество»), инверсии – «это ли не последний позор тебе», окказионализмы («людоедствует», «наследствует») и т.п. М.Гаспаров также указывал на увлечение Брюсова футуризмом и влияние модернистких техник на его творчество [Гаспаров 1995].

Для чего Брюсов в этом стихотворении становится Маяковским? Замечает ли он это? Конечно. Хотя, возможно, не в полной мере. Возможно, он считает, что футуризм – это что-то вроде моды, общее достижение, общее завоевание. Он не отделяет футуризм от Маяковского. Однако противоречие – желание и обвинить, и оправдать, и попросить помощи одновременно – пробивается здесь, несмотря на совсем «чужой» ему ритмически стих, и ему не удается скрыть этого.

Но стихотворение Брюсова значительно отличается от стихов футуристов. У Брюсова часты экскурсы в историческое

прошлое, в «века загадочно былые», он пишет и о научных открытиях, о достижениях культуры и цивилизации, и ставит вопрос о том, как могла случиться такая трагедия.

<...> Однако!
Наша власть над стихами – где ж она?
«Пи» исчислено до пятисотого знака,
Любая планета в лабораториях свешена,
Комариные нервы исчислил анатом...
Но вот – от голода обезумевший край,
Умирает, людоедствует.

[т.III:157]

Некоторые стихотворения Брюсова из сборников «Миг», «Дали» можно отнести к поэтической публицистике, в них часто выражается и вера в лучшее будущее: «Переживем лихолетье!» Даже в эти тяжелые годы он остается певцом дружбы народов: «Все же заря всемирного братства / Заблестит».

Интересно, что есть еще одно, в сущности, подражание Маяковскому (в этом случае – сознательная игра, ответ на призыв Маяковского) – стихотворение «Трубите, кричите, несите» Хлебникова (ср.: «Трубите ж о голоде в уши Европе!» из «Двух не совсем обычных случаев…» Маяковского). Общий напор и агрессивность, синтаксическое и графическое членение, характер обращений: «Вы, поставившие ваше брюхо на пару толстых свай…», метафорика («смерти коготь»), употребление парономазии, окказионализмы («Волга <…> в полугробу») явно указывает на Маяковского – Хлебников обычно работает на более тонком языковом уровне. Кроме того, он реализует метафору Маяковского «в уши Европе»: «Я знаю, кожа ушей ваших, точно у буйволов мощных, туга <…> можно лишь палкой растрогать<…>». Пропаганда, хотя и такого важного дела, как помощь голодающим, по-видимому, хорошо получается, если она стилизована под Маяковского. В этом случае Хлебников идет за своим учеником Маяковским.

Если говорить о построении стихотворения Хлебникова, то оно, как нам кажется, более стройно, чем в случае Брюсова-Маяковского. Тезисом является обвинение носителей «брюха», покупающих «толстый ломоть белого хлеба», антитезисом –

«пойдите и купите», в синтетических двух последних строфах призыв усиливается.

В целом, данное направление анализа может быть перспективно. В небольшой статье, к сожалению, нет возможности это показать, однако, как нам кажется, мы наметили некоторые перспективы дальнейшей работы с поэтическими текстами Брюсова, а также показали, что «голодный дискурс» в литературе также является непаханым полем для филологической работы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барка В. Жовтий князь. Киев, 1999.
2. Бениофф Дэвид. Город. М., 2011.
3. Брюсов. В.Я. Стихотворения, лирические поэмы. М.,1979.
4. Волошин М. Усобица: Стихи о революции. Львов, 1923.
5. Гапспаров М.Л. Академический авангардизм: природа и культура у позднего Брюсова. М.: РГГУ, 1995.
6. Гроссман В. «Все течет…». Frankfurt; M., 1970.
7. Игорт. Украинские тетради. http://ru.tsn.ua/foto/komiksy-o-golodomore-ukrainskie-tetradi.html, 30-05-2014.
8. Маяковский В.В. Полное собр.сочинений: В XIII т. / АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М.Горького. М., 1955 – 1961. Т.II.
9. ОсьмачкаТеодор. Ротонда душогубців. http://modernlib.ru/books/todos_osmachka/rotonda_dushogubcv/, 30-05-2014.
10. Перлз Ф. «Эго, голод и агрессия». М., 2005.
11. Пискун О.Ю. Психоаналитическая интерпретация прозы Т.Осьмачки. – Дисс. ... к.ф.н.:10.01.01. Кировоград, 2008.
12. Хлебников В. Собр. сочинений: В III т. М., 2001.

OLGA VINOGRADOVA – BRUSOV'S "POEMS ABOUT HUNGER" IN THE CONTEXT OF SOVIET AND EUROPEAN LITERATURE ABOUT HUNGER

The article is devoted to the topic of hunger, including mass disasters of hunger in the European literature of the XIX – XX century and contemporary literature (2000 – 2014). After a brief historical-literary reference, the author makes a suggestion of possible theoretical and literary approaches to research the works of this kind.
The four poetic works of 1922-23's.: “Poem about hunger” by V.Brusov, “Two cases...” by V.Mayakovsky, “The Hunger” by M.Voloshin and “Blow, cry, bring!” by V.Khlebnikov were considered in this context.

ГРИГОРЯН А.Г.
ЕГУЯС имени В.Я.Брюсова

БРЮСОВСКИЙ ПЕРЕВОД СТИХОТВОРЕНИЯ Ф.НИЦШЕ «DER NEUE COLUMBUS»

Ключевые слова: *Брюсов, Ницше, Колумб, перевод, анализ текста.*
Keywords: *Brusov, Nietzsche, Columbus, translation, text analysis.*

Быть великим, значит дать направление.
Ф.Ницше

Брюсов – виртуозный переводчик, сделавший доступным русскоязычному читателю поэзию и, соответственно, культуру различных народов.

Перевод – это один из способов сближения народов, создания условий для их взаимопонимания. Межкультурная коммуникация невозможна без знания литературы друг друга. Потому на перевод возложена большая ответственность в вопросе популяризации литературы и ее полного и точного раскрытия для читателя, не владеющего языком оригинала. Плохой перевод может передать слова, но полностью «убить» музыку языка, смысл, вложенный в литературные и художественные образы и обороты, подтекст.

В данной статье мы обратимся к одному стихотворению Ф.Ницше, переведенного Брюсовым. Сложность перевода связана с личностью самого автора оригинала. Это стихотворение – не просто художественное произведение, это, на наш взгляд, поэтически-философское описание судьбы Фридриха Ницше.

Фридрих Ницше – немецкий философ XIX века, одна из крупнейших фигур своего времени, оказавшая влияние на многие поколения и установившая высокую планку в вопросе познания человека и его предназначения. Он намного опередил свое время и потому не был понят и принят, и прожил тяжелую жизнь скитальца. Чувствуя себя абсолютно одиноким, он переезжал из

одного города в другой в поисках «своей гавани» и счастья, которые так и не нашел. Стефан Цвейг в своей биографической повести «Фридрих Ницше» (глава «Трагедия без партнеров») писал: «Трагедия Фридриха Ницше – монодрама: на сцене своей краткой жизни он сам является единственным действующим лицом. В каждом лавиной низвергающемся акте стоит одинокий борец под грозовым небом своей судьбы: никого нет рядом с ним, никого вокруг него, не видно женщины, которая смягчила бы своим присутствием напряженную атмосферу. Всякое движение исходит только от него: несколько фигур, вначале маленьких в его тени, сопровождают его отважную борьбу немыми жестами изумления и страха и постепенно отступают как бы перед лицом опасности. Никто не решается вступить в круг этой судьбы; всю свою жизнь говорит, борется, страдает Ницше в одиночестве. Его речь не обращена ни к кому, никто не отвечает на нее. И что еще ужаснее: она не достигает ничьего слуха» [Цвейг 1990].

На наш взгляд, эта характеристика образа самого Ницше наиболее емко раскрывает полную трагизма и неприкаянности жизнь великого немецкого философа – человека слабого телом, но сильного духом. И благодаря этой силе, – способного противостоять жизненной стихии, лишениям, постоянной бесприютной дороге, у которой нет конца, и на протяжении которой его никто не ждет. Сам о себе Ницше писал: «Я не дух и не тело, а что-то третье. Я страдаю всем существом и от всего существующего». Эти аспекты его жизни в той или иной степени и нашли отражение в стихотворении, о котором пойдет речь.

Стихотворение Ф.Ницше, к которому мы обращаемся, в различных публикациях и изданиях имеет различные названия: «Der neue Columbus», «Freundin! – sprach Columbus…», «Columbus Novus» и написано в 1882 году. В своем письме немецкому филологу Эрвину Роде Ницше так характеризует свое душевное состояние, ощущение одиночества и покинутости того периода: «… все позади, все в прошлом» и сравнивает эти годы с дорогой странника: «<…> А я меж тем продолжаю идти своим путем, по сути это даже плавание – недаром я прожил годы в городе Колумба» [Дружба Народов 2007:№5]. Это знаковая

личность и знаковое место для Ницше. Колумб – одновременно символ одиночества, обреченности, но и свободы, стремления к новому, первооткрывательству, преданности своему предназначению. В какой-то степени, Колумб – личность, которая для Ницше становится сверхчеловеком и с которым он себя отождествляет, поэтому воплощение этого образа в стихотворении имеет не только и не просто художественное значение.

DER NEUE COLUMBUS

Freundin! – sprach Columbus – traue
Keinem Genueser mehr!
Immer start er in das Blaue –
Fernstes lockt ihm allzusehr!

Fremdestes ist nun mir teuer!
Genua – das sank, das schwand –
Hertz, bleib kalt! Hand, halt das Steuer!
Vor mir Meer – und Land? – und Land?

Stehen fest wir auf den Füssen?
Nimmer können wir zurück!
Schau hinaus: von fernher grüssen
Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!

[Гиндин 1994:680]

НОВЫЙ КОЛУМБ
Перевод В.Я.Брюсова

Девы, верить вам не надо
Генуэзцам никогда.
Плыть все дальше – нам отрада,
Наша родина – вода!

Все забыто – страсть и горе,
Руки держат круг руля.
Перед нами только море
Но за ним – земля? – земля?

Сердце жаждать не устанет.
Всем далеким – наш привет!
Счастье, слава, смерть нас манят,
И назад путей нам нет!

[Гиндин 1994:681]

НОВЫЙ КОЛУМБ
Подстрочный перевод

Подруга! – вымолвил Колумб, – верь
Никакому Генуэзцу более!
(по смыслу: больше не верь никакому генуэзцу)
Всегда пристально всматривается он в синеву –
Дальнее манит его сверх меры!

Чуждый (иноземный) теперь ему дороже (родней)!
Генуя – она потеряна, она опустилась
Сердце, оставайся холодным! Рука, держи кормило
Передо мной Море, – и Земля? – и Земля?

Стоим крепко мы на ногах?
Никогда не сможем мы обратно!
Выглянь: издали приветствуют
Нас Смерть, Слава, Счастье (Благополучие, удача, везение, фортуна)

По первому впечатлению, которое складывается при прочтении стихотворения, – это достаточно легкое повествование о молодом человеке, авантюристе, повесе с поверхностным отношением к жизни и женщинам, не имеющим глубоких корней и привязанностей. Но уже при повторном, более внимательном прочтении понимаешь, что все гораздо сложнее и глубже. Это история несчастного человека – странника, который не обманывает, он просто не может хранить верность, его потерянная душа ищет истину, находящуюся, возможно, за морем, в чужой земле. Эта истина манит его. Но что сулит? Неизвестно.

Если сравнивать оригинал и перевод, первое, что бросается в глаза, это пунктуация. Первое четверостишие у Ницше эмоционально сильно окрашено, достигает он этого, используя большое количество восклицательных знаков – три восклицательных знака в одной строфе и двух предложениях. Брюсов ограничивается одним восклицательным знаком. Уже с первого слова начинается расхождение оригинала и перевода. Ницше выделяет обращение к героине: «Freundin!» – «Подруга!». Обращение к героине Брюсов переводит «Девы» и, в отличие от персонифицированного единственного числа у Ницше, у него получается обобщающее множественное число. У Ницше более доверительное обращение – «Подруга!», а у Брюсова – «Девы». И если Ницше выделяет обращение восклицательным знаком, Брюсов ограничивается запятой. У Ницше стихотворение начинается строчками: Freundin! – sprach Columbus – traue / Keinem Genueser mehr! (Подруга! – вымолвил Колумб – верь / Никакому Генуэзцу более!). У Брюсова: Девы, верить вам не надо / Генуэзцам никогда.

Ницше начинает свое повествование от третьего лица, Брюсов же сразу отождествляет автора и главного героя. Наличие

у Ницше прямой речи привносит в стихотворение некоторую интимность, ощущение беседы, которое отсутствует у Брюсова. Строки Брюсова звучат более категорично, в то время как Ницше гораздо более мягок.

Слово «trauen» переводится с немецкого как «верить», «доверять», а также в некоторых оборотах может иметь значение «венчать», «осмеливаться» или «рисковать». Возможно, поэтому Ницше использует именно это слово, учитывая и другие его значения, а не синонимичное «glauben», которое вписалось бы в рифму, но не имело бы оттеночного значения.

Далее строчки: «Immer start er in das Blaue – / Fernstes lockt ihm all zu sehr!» («Всегда пристально всматривается он в синеву – / Дальнее манит его сверх меры!»). Брюсов переводит: «Плыть все дальше – нам отрада, / Наша родина – вода!».

Понятие Родины, как таковое, у Ницше не фигурирует. Перевод Брюсова не дословный и несет совсем другой настрой. Неважно где, на суше или на море, но герой Брюсова чувствует себя хоть где-то как на Родине. Этого чувства лишен герой оригинала. Ницше в этих строчках употребляет слово «starren» – которое имеет значение «пристально смотреть», а также «коченеть», «цепенеть». Другой глагол «locken» имеет значение «манить», «завлекать», «выманивать». Существительное «das Blaue» кроме основного значения «лазурь, синева» в некоторых устойчивых словосочетаниях несет в себе негативный смысл: «ins Blaue hineinreden» – «говорить вздор, наобум»; «das Blaue von Himmel versprechen» – «наобещать с три короба»; «das Blaue von Himmel herunterlügen» – «нагло лгать». Таким образом, эти строчки не эквивалентны не только в смысловом плане, но и в плане настроения. Брюсов противопоставляет привязанности героя – они не на земле, они на море, которое становится ему Родиной – наивысшая степень привязанности. А потому возвращение на море – радость. У Ницше же герой испытывает другие чувства, он находится в состоянии оцепенения, уставившегося в гипнотическую, а потому манящую даль человека.

Во втором четверостишии в переводе Брюсова – «Все забыто – страсть и горе, / Руки держат круг руля» – душа героя Брюсова свободна от сомнений и переживаний – все забыто.

Оригинал опять-таки несет в себе другое настроение и другие акценты: «Fremdestes ist nun mir teuer! / Genua – das sank, das schwand – » (Чуждый (иноземный) теперь ему дороже (родней)! / Генуя – она потеряна, она опустилась).

Слово «Fremde» переводится как «иностранец», «чужеземный», «посторонний», «незнакомец», а также может обозначать «чужбину», «чужой край». Прилагательное «fremd» означает «чужой», «чуждый». Ницше использует прилагательное в превосходной степени «am fremdesten, der fremdeste» в форме существительного. Получается, что самое чуждое, незнакомое дороже герою, чем родное. Второй строчкой Ницше дает определение родному городу героя – Генуе – «das Genua». Слово «sank» – это имперфект от глагола «sinken» – «падать», «опускаться», который также используется в значении «er ist in meinen Augen gesunken» – «он упал в моих глазах», «sinken» также «идти ко дну», «уменьшаться», «ослабевать» (о влиянии), «опускать, пасть» (морально). Слово «schwand» – имперфект от глагола «schwinden» – «убывать», «исчезать». «Die Sinne schwinden mir» – «Я теряю сознание». Таким образом, Ницше говорит о павшей (здесь речь может идти как о моральном состоянии, так и о ослабшем влиянии) Родине. Это и есть характеристика и определение Родины у Ницше. По нашему мнению, если даже иноземное становится герою дороже, называть все новое или дорогу к новому Родиной будет неверно. Все это скорее вызывает любопытство и интерес, манит, но не сулит пока никакого покоя и привязанности.

«Hertz, bleib kalt! Hand, halt das Steuer! / Vor mir Meer – und Land? – und Land?» (Сердце, оставайся холодным! Рука, держи кормило / Передо мной Море, – и Земля? – и Земля?). И здесь Ницше в одной строфе использует три восклицательных и два вопросительных знака, а Брюсов ограничивается только двумя вопросительными знаками. Четвертую строку оригинала при переводе Брюсов разбивает на две. Брюсов так же, как и Ницше, передает сомнение и неуверенность в достижимости цели и даже

в ее материальном воплощении. Третья строка оригинала частично отражена Брюсовым во второй строке перевода: «Hertz, bleibkalt! Hand, halt das Steuer!» (Сердце, оставайся холодным! Рука, держи кормило) – «Руки держат круг руля». Основное грамматическое и, как результат, эмоциональное, различие оригинала и перевода – наличие повелительного наклонения, использованного Ницше в оригинале и его отсутствие в переводе Брюсова. Переводчик просто констатирует свершившийся факт, тем самым полностью меняя весь смысл, вложенный в эти строки Ницше. Для достижения цели герою Ницше нужно взять себя в руки (эту фразу Брюсов вообще опускает), успокоить сердце, и приложить усилие – приказать себе взять управление судном в свои руки. Все эти сомнения, терзания и прилагаемые усилия Брюсов опускает, так как они совсем не вяжутся с общим настроением его перевода.

Последняя строка второго четверостишия у Ницше и у Брюсова соответствуют друг другу: «Vor mir Meer – und Land? – und Land?» (Передо мной Море, – и Земля? – и Земля?). «Но за ним (*морем. – А.Г.*) – земля? – земля?».

Единственное различие – Ницше использует предлог «перед» – «vor», а Брюсов употребляет противопоставительный союз «но». Таким образом, Ницше достаточно утвердительно говорит о том, что герой видит перед собой – море, и сомневается о наличии земли впереди (использование вопросительных знаков после слов «земля»). А Брюсов как бы противопоставляет море и землю, и, несмотря на вопросительные знаки, остается ощущение уверенности в наличии земли – хоть и море впереди, но за ним будет земля.

Третье четверостишие у Ницше начинается строчкой: «Stehen fest wir auf den Füssen?» (Стоим крепко мы на ногах?). В издании, которое мы берем за основу – «Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова», эта строка заканчивается вопросительным знаком. Однако в других изданиях есть версии ее окончания восклицательным знаком, что кардинально меняет значение всей строки. Предложение начинается с глагола, что говорит в пользу вопросительного значения, и дает право считать, что Ницше здесь высказывает сомнение по поводу

твердости состояния героя и его уверенности в будущем. Притом сомнение касается не только самого героя, но и всех, кто находится на корабле (рядом), так как Ницше использует множественное число. Брюсов эту строчку опускает.

Следующая строка: «Nimmer können wir zurück! / Schau hinaus: von fernher grüssen / Uns Ein Tod, Ein Ruhm, Ein Glück!» (Никогда не сможем мы обратно! / Выглянь: издали приветствуют / Нас Смерть, Слава, Счастье (Благополучие, удача, везение, фортуна).

Обратного пути нет, нет возврата. Это звучит, скорее, как приговор, но, несмотря на следующую строчку, ощущения обреченности в ней нет. Возможно, это достигается при помощи заключительного слова – «Ein Glück!» – «Счастье!».

У Брюсова: «Всем далеким – наш привет! / Счастье, слава, смерть нас манят, / И назад путей нам нет!». Если у Брюсова три цели, которые венчают путешествие героя: «Смерть, Слава, Счастье» манят героя, то у Ницше они его приветствуют. Ницше также акцентирует внимание на этих трех венцах путешествия, когда пишет неопределенный артикль существительных с большой буквы (существительные в немецком всегда пишутся с большой буквы, чего нельзя сказать об артикле). А Брюсов в переводе пишет существительные с прописной, не делая на них никакого акцента. Заключает же стихотворение второй строкой третьего четверостишия оригинала: «И назад путей нам нет!», что также меняет приоритеты, заложенные Ницше.

«Сердце жаждать не устанет» – так начинает третье четверостишие Брюсов. Этой строчки дословно в оригинале нет. Она, скорее, передает подтекст стихотворения и обращает внимание читателя на основную движущую силу, ведущую Генуэзца.

Можно с уверенностью констатировать, что Ницше привнес сильную эмоциональную окраску, используя восклицательные знаки (восемь), вопросительные знаки (три) в двенадцати строках, а также используя прямую речь и повелительное наклонение. Герой Ницше – реальный человек, историческая личность, Колумб, пустившийся в неизвестность, без убежденности, но с надеждой – найти желанный берег,

вопреки всему достигший своей цели и исполнивший свое предназначение, а потому – заслуживший свою славу и после смерти, оставивший свой след в истории. Он сомневается, но преодолевает себя, он пытается быть честным и с окружающими, и с самим собой. Мотив неуверенности, потерянности, но силы и постоянного поиска проходит во всех строчках оригинала. Он ведет диалог с подругой, доверенным человеком, а не с собирательным образом всех представительниц прекрасного пола. Даже в том признании, что он не заслуживает доверия – его благородство.

Ощущение этой особенности отсутствует у Брюсова. В переводе совсем по-другому расставлены акценты и вырисовывается иной персонаж.

У Брюсова использовано три восклицательных и два вопросительных знака. Он не использует прямую речь и повелительное наклонение. В переводе это скорее история искателя приключений, который, если и имел сомнения, уже давно их преодолел (констатация свершившихся фактов – глаголы: «забыто», «держат», «манят»). В строках перевода чувствуется другая сила – сила абсолютной уверенности, в том числе и в будущем, сила победителя, покорителя.

Есть строчки, которые Брюсов не перевел:

«Immer start er in das Blaue –» (Всегда пристально всматривается он в синеву –) / «Fernstes lockt ihm allzusehr!» (Дальнее манит его сверх меры!);

«Fremdestes ist nun mir teuer!» (Чуждый (иноземный) теперь ему дороже (родней)!) / «Genua – das sank, das schwand – » (Генуя – она потеряна, она опустилась) / «Hertz, bleib kalt!» (Сердце, оставайся холодным!);

«Stehen fest wir auf den Füssen?» (Стоим крепко мы на ногах?).

Эти строки Брюсов заменяет: «Плыть все дальше – нам отрада, / Наша родина – вода!»; «Все забыто – страсть и горе,»; «Сердце жаждать не устанет».

В том же 1882 году Ницше пишет еще одно короткое стихотворение «Nach neuen Meeren», которое непосредственно не связано со стихотворением «Der neue Columbus», но в какой-то

степени подтверждает все тезисы, выдвинутые в связи с анализируемым в данной статье стихотворением. Нам представляется необходимым привести здесь само стихотворение и его подстрочник для более глубокого понимания «Der neue Columbus».

NACH NEUEN MEEREN

Dorthin – will ich; und ich traue
Mir fortan und meinem Griff.
Offen liegt das Meer ins Blaue
Treibt mein Genueser Schiff.
Alles glänzt mir neu und neuer,
Mittag schläft auf Raum und Zeit –
Nur dein Auge – ungeheuer
Blickt michs an, Unendlichkeit.
(вариант концовки:
Hinter mir liegt Genua.
Mut! Stehst du doch selbst am Steuer,
LieblichsteVictoria!)

[Wikisource]

К НОВЫМ МОРЯМ

Подстрочный перевод

Туда хочу я; и я доверяю
Мне впредь и моей хватке.
Часто лежит море в синеве (лазури /ins Blaue *также переводится* – наобум, на авось; как придется; без определенной цели/)
Гонит мое Генуэзское судно
Все блестит для меня ново и новее,
Полдень (юг, полуденные страны den Mittag – к югу, на юг) спит в пространстве и времени
Только твой глаз – чудовищный (ужасающий, огромный; чрезвычайный, необычайный, неслыханный)
Смотрит на меня, Бесконечность.

(*вариант концовки*: За мной лежит Генуя. / Мужество! Стоишь ты, однако, сама у руля, / Любезная Победа!)

Стихотворение это подтверждает состояние неуверенности и огромного желания покорить неизвестные, далекие цели. Эти цели – смысл всей жизни, которая может подарить бессмертие, славу или погубить.

Подводя итог, хотим отметить, что стихотворение Ницше «Der neue Columbus» было переведено не только Брюсовым. Оно привлекало многих переводчиков XX и XXI века. Однако рамки статьи не позволяют обратиться к ним и произвести сравнительный анализ. Можем только констатировать, что брюсовский перевод – один из самых удачных. Он, может, и не передает той душевной борьбы, того накала эмоций и неуверенности в сумме со стремлением следовать своему предназначению, какие чувствуются в стихотворении Ф.Ницше «Der neue Columbus», не оставляет места для размышлений и возможного желания – читать между строк, понять скрытый смысл, который вложил автор, потому что в переводе этого смысла просто нет; и кумир Ницше, его идеал «сверхчеловека», в переводе превращается скорее в обычного искателя приключений, авантюриста. Однако однозначно можно утверждать, что перевод Брюсова по музыкальности текста, по темпу и ритмике близок к оригиналу. Несмотря на текстовые и пунктуационные расхождения, он передает ту силу духа и тот стимул, который направляет главного героя вперед в море, которые есть у Ницше. Как и оригинал, перевод Брюсова является самостоятельным и ярким художественным произведением, достойно занимающим свое место в литературном наследии поэта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гиндин С.И. Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994.

2. Ницше Ф. Беспокоиться предстоит не обо мне, а о тех вещах, ради которых я здесь. Письма разных лет // Дружба Народов 2007, №5. http://magazines.russ.ru/druzhba/2007/5/eb13-pr.html, 18.06.2014.
3. Цвейг С. Казанова, Фридрих Ницше, Зигмунд Фрейд. М., 1990. (http://lib.ru/INPROZ/CWEJG/nietzsche.txt_with-big-pictures.html), 18.06.2014.
4. Wikisource (http://de.wikisource.org/wiki/Nach_neuen_Meeren), 18.06.2014.

ARUSYAK GRIGORYAN – BRUSOV'S TRANSLATION OF THE POEM "DER NEUE COLUMBUS" BY FRIEDRICH NIETZSCHE

In the following the article the analysis of the translation of "Der neue Columbus" poem by Friedrich Nietzsche, done by V.Brusov is conducted. This article is to estimate the semantic, syntactic and grammatical similarities and differences between the original and the translated.

ГУЛАНЯН К.Г.
ЕГУЯС имени В.Я.Брюсова

ВОСПРИЯТИЕ МИРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ В «СНАХ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА» В.Я.БРЮСОВА И «CANTOS» Э.ПАУНДА

Ключевые слова: *Брюсов, Паунд, лирика, форма, содержание.*
Keywords: *Brusov, Pound, poems, form, content.*

Поэтические антологии и сборники – явление не редкое в мировой литературе. Но идея воплощения всего богатства форм и образов мировой литературы в одной книге сформировалась в начале XX века почти одновременно и независимо друг от друга у В.Я.Брюсова и Э.Паунда.

Еще Данте Алигьери в трактате «Монархия» [Данте 1999:82-94] предположил существование некоего глобального процесса в сфере культуры и литературы, который связывал бы народы Европы. Термин же «мировая литература», как известно, принадлежит И.В.Гете, который в январе 1827 года заявил: «Я убежден, что формируется мировая литература, и что все нации тяготеют к этому» [Тураев 1987:4]. Он утверждал самоценность каждой из национальных литератур в мировом процессе. Идеи Гете, актуальные и в наше время, были подготовлены концепцией немецкого культуролога И.Г.Гердера, утверждавшего равноценность различных исторических эпох культуры и поэзии в своей работе «Идеи к философии истории человечества».

Напомним, что Гердер рассматривал искусство как одно из звеньев в цепи исторического процесса, и к идее мировой литературы он шел через утверждение национальной самобытности. Не случайно его книгу «Голоса народов в песнях» (1778-79) Брюсов называет среди предшественников и вдохновителей замысла «Снов человечества» наряду с В.Гюго и К.Бальмонтом в первом, более кратком наброске авторского «Предисловия», написанном предположительно в 1913 году [т.II:459]. Автор указывает также на недостатки этих книг: произведение Гердера содержит только народную поэзию и

только в переводах, книга В.Гюго «Легенда веков» представляет больше историю, а не поэзию, а «Зовы древности» К.Бальмонта хотя и написана как стилизация, но однообразна. Целью поэта было «представить все формы, какие прошла лирика у всех народов во все времена, перенять саму манеру поэтов» [т.II:459]. В качестве основной трудности для воплощения данной задачи Брюсов указывает на «необходимость перевоплощаться».

«Сны человечества» В.Я.Брюсов замыслил как книгу предположительно в четырех томах еще в 1909 году, но окончательно идея оформилась к 1913 году. К сожалению, книга не была окончена. В планах автора она должна была содержать около 3000 стихотворений, но ему удалось сделать лишь десятую часть задуманного. При жизни поэта были опубликованы лишь двадцать пять стихотворений в сборнике «Сирин» в 1913 году. В 1917 году Брюсов подготовил неполную рукопись к изданию, которая и послужила источником для всех последующих публикаций. Сохранилось несколько планов книги, но подробный план издания автор успел довести только до середины. Цикл посвящен Рене Гилю, чья «научная поэзия» оказала большое влияние на теоретические воззрения самого Брюсова, а также на его поэтическое творчество.

Цикл «Сны человечества» построен по хронологическому принципу: от доисторической древности первобытных племен и погибшей мифической Атлантиды через Средние века в Новый мир и современность. Это «правильно составленная хрестоматия» многообразия форм мировой поэзии, цель которой автор определил таким образом: «Мне хотелось бы при этом слагать стихи не так именно, как слагали их первобытные люди, поэты восточной и античной древности, поэты средних веков, эпохи Возрождения и следующих вплоть до нашего, поэты разных стран, Индии, Персии, Китая, Японии, Мексики, Малайского мира, – но так, *как они хотели бы слагать стихи*» [т.II:462].

И в «Предисловии» и в «Объяснении автора к “Снам человечества”» поэт настойчиво говорит о необходимости составить книгу из стилизаций. По мнению Брюсова, перевод не всегда точно передает ритмическую и звуковую структуру

оригинала, а отдельные переводы не всегда полно отражают наиболее характерные особенности поэзии выбранного народа в указанный промежуток времени. К примеру, баллада «Смерть рыцаря Ланцелота» является оригинальным произведением Брюсова, но она типична для английской народной поэзии:

За круглый стол однажды сел
Седой король Артур.
Певец о славе предков пел,
Но старца взор был хмур.

Из всех сидевших за столом,
Кто трону был оплот,
Прекрасней всех других лицом
Был рыцарь Ланцелот. <…>

[т.II:354]

Мы видим звучный выразительный стих с перекрестной рифмой. По тому же принципу построены английские средневековые народные баллады, как, например, начальная строфа «Мэй Колвин»:

False Sir John a-wooling came,
To a maid of beauty rare;
May Colvin was this lady's name,
Her father's only heir. <…>

[Английские народные баллады 1997:117]

Стилизациями являются также разделы: «Отзвуки Атлантиды», «Индия», «Персия», «Япония», «Италия эпохи Возрождения» и многие другие.

Отметим, что в некоторых разделах автор использовал переводы. Например, раздел «Армения» представлен переводами двух народных песен, (первая из которых предположительно приписывается Арутюну Туманяну), и стихотворения «Как дни зимы дни неудач недолго тут: придут – уйдут», которое является брюсовским переводом из Дживани (настоящее имя Сероб Левонян):

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:340]

Раздел же «Франция XV – XVI вв.» открывает «Баллада о женщинах былых времен» – перевод из великого французского поэта Франсуа Вийона:

Скажите, где, в стране ль теней,
Дочь Рима, Флора, перл бесценный?
Архиппа где? Таида с ней,
Сестра-подруга незабвенной?
Где Эхо, чей ответ мгновенный
Живил когда-то тихий брег,
С ее красою несомненной?
Увы, где прошлогодний снег!
[т.II: 349]

В отличие от «Снов человечества», произведение модерниста Эзры Паунда «Cantos» («Песни») определяется как поэма, состоящая из 120 частей. Каждая часть является отдельной песней и носит порядковый номер. Поэма написана свободным стихом и тоже незакончена. Писалась она в 1915-62 годах и издавалась отдельными сборниками по 10-15 песен начиная с 1925 года. Наиболее значительным является сборник «Пизанские Cantos» под номерами LXXIV- LXXXIV, опубликованный в 1948 году и отражающий переживания автора после ареста, суда и заключения в психиатрической лечебнице. Этому сборнику была присуждена Боллингеровская премия, что вызвало скандал и раскол среди американской интеллигенции. Подобно Данте, которого он глубоко чтил, Паунд не скрывал и открыто пропагандировал свои политические (он поддерживал фашистский режим) и антисемитские взгляды в творчестве.

В конце жизни после выхода из больницы Паунд переживал глубокую депрессию и разочаровался в труде своей жизни. Конец 60-х и начало 70-х – время, когда автор называл свою поэму «бессмыслицей» как в различных интервью, так и в письмах друзьям. Тем не менее, поэма оказала значительное влияние на литературу XX века. Его испытали такие писатели и поэты как У.Б.Йейтс, Т.С.Элиот, А.Маклиш, Р.Крили, А.Гинзберг и многие другие. Э.Хемингуэй в своей Нобелевской речи в 1954

году, говоря о великих писателях, которые по разным причинам премию не получили, подразумевал также и Э.Паунда.

Название «Cantos» восходит к гомеровским поэмам «Илиаде» и «Одиссее», Библии и «Божественной комедии» Данте Алигьери, чьи главы тоже назывались «песнями». По форме книга является сложным эпическим, лирико-философским произведением, в котором синтезированы вся мировая культура, история, экономические и антропологические теории с древнейших времен до наших дней.

Эзра Паунд – один из основателей движения имажинизма (imagism), поэтому точность художественного образа, необходимость внимательного выбора слов, наиболее соответствующая характеру образа, лаконичность, сгущенность красок, бескомпромиссность – характерны для всего его творчества:

Безделки Теофиля, безделицы Кокто
заснежены пеной прибоя
у каждого – своя барахолка
дома, должно быть, строились в 80-х
(или 60-х) при всем при том
Но «псевдосолнце» Эйлин смягчает лондонский ноябрь
прогресс, засуньте в ж… ваш прогресс

[Паунд 2003: 22-23]

Одна из стилистических особенностей творчества поэта-модерниста – использование цитат на различных европейских и восточных языках без перевода:

На высоком утесе Алкмена,
Dryas, Hamadryas ac Heliades
Цветущая ветвь и рукав движутся
Dirce et Ixotta e che fu chiamata Primavera
В предвечном воздухе
что они вдруг встают посреди моей комнаты,
между мною и оливой
или nel clivo al triedro?
и отвечали: солнце в великом своем кругоплавании
приводит свои корабли сюда
sotto le nostre scogly
под наши крутые утесы
вровень с верхушками мачт

[Паунд 2003: 21]

В данном отрывке из Пизанского «Canto LXXVI» Э.Паунд упоминает героиню греческой мифологии, мать Геракла Алкмену в одном ряду с латинской цитатой эпохи Возрождения, чем ломает временные рамки произведения, придает ему характер вечности. Для Паунда время материализуется в культуре и носит циклический характер. Он обращается как к общеевропейским символам и образам, основанным на греческой мифологии, так и к восточной мудрости Китая или Японии. В первой Canto он раскрывает тему схождения Одиссея в царство мертвых, но последовательное движение приводит героя вновь к Цирцее, от которой он ушел в начале песни. Странствования Одиссея и сказаний о нем отражаются также в Canto XXXIX, которая заканчивается гимном богине любви Афродите-Киприде. Сквозными героями «Cantos» можно назвать также итальянского поэта, мецената и политического деятеля эпохи Возрождения Сигизмундо Рандолфо Малатеста, Конфуция, поэтов Овидия, Бертрана де Борна и Франсуа Вийона, Секста Проперция и других известных и не очень известных творцов различных эпох и стран, а также их произведений.

Поэт, переводчик и известный исследователь современной англоязычной поэзии Я.Пробштейн пишет, что «при помощи цитат и аллюзий, приема, которым Паунд владел в совершенстве и уже в поэме «Моберли» применял с блеском, поэт не только развивал образ или углублял мысль, но нередко, работая на контрасте, создавал иронический или сатирический эффект» [Пробштейн 2003: 43]. «Canto LXXV» уже упомянутого Пизанского сборника содержит музыкальную партитиру после аллюзии на героев-певцов из немецких народных песен, и китайские иероглифы в заключении, что позволяет автору спрятаться за множеством масок других поэтов и музыкантов иных национальностей, отстраниться от сиюминутности переживания и передать музыку вечности.

Таким образом, сравнив цикл В.Брюсова «Сны человечества» и поэму Э.Паунда «Cantos», мы можем заключить, что русский модернист Брюсов в своем произведении представил мировую поэзию в виде сборника переводов и стилизаций,

постаравшись передать на русском языке ритмические и звукописные особенности иноязычной поэзии. Тогда как американский модернист Эзра Паунд не передает в своей поэме многообразие форм мировой лирики, он апеллирует к содержанию, сюжетам мировой литературы и пользуется приемами «маски» или «очуждения», цитатами и прямыми или завуалированными аллюзиями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Английские народные баллады. СПб., 1997.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
3. Данте Алигьери. Монархия. М., 1999.
4. Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos: В II т. Т.II. СПб., 2003
5. Пробштейн Я. Вечный бунтарь. // Паунд Э. Стихотворения и избранные Cantos.: В II т. Т.I. СПб., 2003.
6. Тураев С.В. Гете о формировании концепции мировой литературы. М., 1987.

KARINE GULANYAN – THE PERCEPTION OF WORLD LITERATURE IN "DREAMS OF HUMANITY" BY V.BRUSOV AND "CANTOS" BY E.POUND

The article presents a comparative analysis of the world literature perception by Brusov and Pound in the literary cycle of poems **"**Dreams of humanity**"** and the poem "Cantos". The author comes to a conclusion that the book by Brusov reflects the diversity of forms of lyrics, and "Cantos" by Pound appeals to a variety of plots in the world literature.

КАРАБЕГОВА Е.В.
ЕГУЯС имени В.Я.Брюсова

ТЕМА ГЕРМАНИИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА (В.Я.БРЮСОВ, О.Э.МАНДЕЛЬШТАМ)

Ключевые слова: *Германия, Брюсов, Мандельштам, поэзия, история, культура, готика, слово.*
Keywords: *Germany, Brusov, Mandelstam, poetry, history, culture, gothic, word.*

Культурно-исторические связи России и Германии, имеющие достаточно долгую историю, представляют широкий спектр – от конфронтации до сотрудничества, и их эволюция отражается в первую очередь в русской и немецкой литературе. Тема Германии воплощается в русской литературе, как известно, на разных этапах ее развития и в самых разных формах – от германских мифологем и аллюзий до отражения событий и эпизодов из истории Германии, а также «германского хронотопа», в пределах которого действуют русские герои, оказавшиеся в мирное или военное время в ее городах.

Интересно заметить, что наиболее многостороннее и продуктивное развитие тема Германии получает в русской литературе в периоды исторической нестабильности – кризисов и катастроф европейского и мирового масштабов, и примерно к такому историческому периоду – первым десятилетиям XX века относятся наиболее интересные воплощения этой темы в поэзии Брюсова и О.Мандельштама. Сравнительный анализ «германского поля» в творчестве двух крупных русских авторов представляет, на наш взгляд, достаточный интерес как направление научного исследования. Как Брюсов, так и Мандельштам были близко знакомы с германской культурой. Брюсов в 1897, 1900 годах был в Ревеле, в 1903 и 1908 годах был проездом в Кельне и Берлине, в 1909 году провел лето в этой стране. Мандельштам в 1909 году два семестра проучился в Гейдельбергском университете, летом и осенью 1910 года он

находился в Берлине. Поэт достаточно хорошо знал немецкий. Как отмечают некоторые исследователи его творчества, отдельные фразы в его поэзии и прозе звучат так, как будто они переведены с немецкого. Но наибольший интерес, по нашему мнению, представляет возможность сравнить два подхода к теме Германии в творчестве Брюсова и Мандельштама.

В творчестве Брюсова германская тема отразилась наиболее полно и многосторонне в его прозе – в романе «Огненный ангел» (1907), и этому аспекту темы посвящено достаточно большое количество исследований, наиболее полным и известным из которых является статья-послесловие Б.И.Пуришева к этому роману – «Брюсов и немецкая культура XVI века», в IV томе полного собрания сочинений Брюсова (1974). В этой же статье Пуришев рассматривает несколько стихотворений Брюсова из цикла «Сны человечества», посвященных «германской теме», – это «Пляски смерти» и «Женщина и Смерть», написанные на мотивы одноименных гравюр Ганса Гольбейна Младшего. «У Гольбейна (как и у Брюсова) уже нет этой монашеской тенденции. Конечно, художник жил в грозовое и бурное время, когда смерть снимала обильную жатву. Ведь и война, и реформация, и крестьянские мятежи, и голод, и чума потрясали страну. “Картины” Гольбейна наполнены отголосками этих драматических событий. Но Гольбейн не призывает отречься от жизни. Он только указывает на равенство всех людей перед смертью, то есть природой и богом» [т.IV:331].

Пуришев отмечает, что и у Гольбейна, и у Брюсова верно схвачена основная тенденция духовной жизни Германии XVI века – наряду с представлением о смерти как о преддверии Страшного суда и неминуемой кары за земные прегрешения уже возникает ее новое восприятие – как великой уравнительницы. Интересно отметить, что в исследовании В.А.Пахомовой выявляется связь образа Смерти с карнавальной культурой: «В гольбейновской Смерти нет ничего жуткого и гнетущего. Ее демоническое обличье, ее изощренные ужимки скорее забавляют, чем устрашают. Эта подчеркнутая ирония и пренебрежение к злой силе, зародившееся еще в народной смеховой культуре

средневековья и такие созвучия насмешливому и трезвому складу самого Гольбейна торжествуют у него победу над страхом смерти в ее догматическом понимании, а вместе с тем знаменуют и освобождение человеческого сознания от пут веками насаждавшихся условностей» [Пахомова 1989:50]. Но, на наш взгляд, в стихотворениях Брюсова в первую очередь выступает именно зловещая сторона смерти, и в этом можно видеть опосредованное отражение некоторых черт современной ему российской действительности. И Брюсов не касается связи гольбейновских гравюр с эстетикой германской готики, хотя именно готика как стиль в искусстве и тип философских рассуждений, основанных на схоластике, составляла важную часть культуры и художественного сознания Германии в эпоху позднего Средневековья. Брюсова в первую очередь интересует исторический аспект и только затем – культурный, и это, как мы увидим в дальнейшем, отличает его рецепцию Германии от ее рецепции у Мандельштама.

Далее, возвращаясь к статье Б.И.Пуришева, необходимо подчеркнуть, что при всех достоинствах и глубине этого исследования одного из крупнейших советских германистов, в нем не могла не отразиться «советская» концепция Реформации как однозначно прогрессивного исторического явления. Здесь мы хотели бы сослаться на нашу статью [Карабегова 2004:78-88] и еще раз подчеркнуть, что в романе важное значение имеют «фигуры умолчания» – в нем не появляются, а фактически «блистательно отсутствуют» крупные гуманисты и властители дум Эразм Роттердамский и Ульрих фон Гуттен (ведь они оба были живы в 1534 году, в котором и происходит действие романа), зато точно передается гнетущая атмосфера 30-х годов XVI века, первого десятилетия после трагического завершения Крестьянской войны – третьего этапа Реформации. Судьбы героев трагичны, в них как бы опосредованно отражается российская жизнь после поражения революции 1905 года. Увлеченность мистикой и спиритизмом, охватившая русское общество в начале нового века, отражается в «околдованности» главной героини романа – Ренаты – «Огненным ангелом», которая приводит ее на суд инквизиции и в тюрьму. Финальная

сцена дана как явственный парафраз к «сцене в тюрьме», завершающей первую часть «Фауста» И.В.Гете. Образ Ренаты обрисован скорее как антитеза к образу Маргариты. Сам факт этого обращения Брюсова к «Фаусту» Гете интересен прежде всего в контексте развития «германской» темы, важной составляющей которой является рецепция Гете, аллюзии и отклики на его произведения, в первую очередь – на «Фауста». Возможно, именно они, как и перевод Брюсовым «Фауста» в целом, послужили импульсом к развитию темы Фауста и Маргариты у других символистов и далее, уже в контексте акмеизма.

Стихотворение «Фауст» Брюсова (Книга «Зеркало теней», раздел «Властительные тени») [т.II:76] представляет монолог Фауста, раскаивающегося в том, что он послужил причиной гибели Маргариты. У Н.Гумилева в стихотворении «Маргарита» («Чужое небо», 1912) главным героем становится брат Маргариты – Валентин, которого она предает и обрекает на гибель, не устояв перед соблазном дорогих украшений и денег, которые ей принес «злой насмешник в зеленом плаще» [Гумилев 1988:192]. Аллюзии на образ Маргариты появляются и у других авторов этого периода. Можно сделать вывод, что это вытеснение в какой-то степени образом Маргариты образа самого Фауста в российской поэзии обусловлено тем, что в нем сочетаются мотивы соблазна и гибели, чистоты и нарушения обетов, святости и преступности, эгоизма и жертвенности во имя любви. Как мы отметим позже, образ Маргариты связан с эпохой поздней готики и, в частности, отражается в живописи «интернациональной» готики. Маргарита в какой-то степени становится символом российской судьбы, трагизма революционной эпохи и послереволюционного времени. Добавим, что недаром до сих пор нет единого мнения по поводу роли и характера Маргариты в романе М.А.Булгакова, в котором, она, подобно Фаусту, заключила договор с темными силами – пусть во имя высокой цели.

Но наиболее интересно, на наш взгляд, стихотворение Б.Пастернака «Маргарита» (1919). Приводим его полностью, поскольку, на наш взгляд, оно могло бы в контексте поэзии

символизма и перехода к акмеизму послужить своего рода ключом к некоторым чертам поэтики Мандельштама:

МАРГАРИТА

Разрывая кусты на себе, как силок,
Маргаритиных стиснутых губ лиловей,
Горячей, чем глазной Маргаритин белок,
Бился, щелкал, царил и сиял соловей.

Он как запах от трав исходил. Он как ртуть
Очумелых дождей меж черемух висел.
Он кору одурял. Задыхаясь, ко рту
Подступал. Оставался висеть на косе.

И когда, изумленной рукой проводя
По глазам, Маргарита влеклась к серебру,
То казалось, под каской ветвей и дождя
Повалилась без сил амазонка в бору.

И затылок с рукою в руке у него,
А другую назад заломила, где лег,
Где застрял, где повис ее шлем теневой,
Разрывая кусты на себе, как силок.

[Пастернак т.I:179]

Отметим в первую очередь три наиболее важных мотива – это мотивы леса, соловья и амазонки. Образ Маргариты, на первый взгляд, абсолютно не ассоциируется и не вяжется с образом амазонки – воинственной, сильной и грозной. Ближе всего этот образ, скорее всего, к Пентезилее из одноименной трагедии германского романтика Г.Клейста. Связь символизма и акмеизма с поэтикой и философией немецкого романтизма – это тема большого отдельного исследования. Здесь же отметим предельную внутреннюю противоречивость обоих образов, их связывает только колдовское очарование леса, соловья и нарушение запрета, которое, однако, не лишает обеих героинь их красоты и чистоты. Недаром в случае с Маргаритой упомянуто серебро (а не золото!). Ведь этот металл – символ чистоты, целомудрия и красноречия, а также – женского начала, это металл королев, свет надежды и мудрости [Трессидер 2001:331-332]. Но Маргарита и безымянная амазонка хотя и

противопоставлены друг другу, но, вписанные в контекст леса (а вместе с этим – мироздания), они образуют противоречивое двуединство, своего рода «оксюморон», т.е. ту риторическую фигуру, которая, как мы увидим в дальнейшем, станет одной из ключевых в поэтике Мандельштама. Отметим также, что в фигуре Маргариты присутствует также элемент «воплощенного слова», недаром «серебро» символизирует также «красноречие». И если у Мандельштама непосредственно не появится сам образ Маргариты, то имплицитно он будет присутствовать в связи не только с германскими аллюзиями, но и как воплощение художественной мысли акмеизма, как отражение акмеистской концепции «Слова».

Возвращаясь к поэзии Брюсова, отметим, что к «фаустовскому циклу», в котором особенно ярко и своеобразно отражается германская тема, относится также «Klassische Walpurgisnacht» – «Классическая Вальпургиева ночь» [т.III:63-4], в которой за «гетевскими» реалиями явственно прочитываются реалии Москвы 1921 года. Но когда «фаустовская тема» и «тема Маргариты» выступают в поэзии Брюсова в качестве творческого импульса, то тогда в ней возникают яркие и высокохудожественные произведения. Поэт перекладывает в стихи свой непосредственный отклик на события 1923 года в Германии, в Рурской области, оккупированной французскими войсками («Германия», 1923):

Кошмар! Кошмар опять! Один из многих,
Историей являемых в бреду:
Сонм пауков, огромных, восьминогих,
Сосущих кровь близ мертвых клумб в саду.

Германия! Да, ты в былом повинна
За страшное, но – страшен твой расчет!
Раздавлена низринутой лавиной,
Ты знала казнь, вновь казнь, и казнь еще! <…>
[т.III:427]

Некоторые образы этого стихотворения достаточно явственно ассоциируются с образностью германского экспрессионизма, с картинами ужасов Первой мировой войны и послевоенной разрухи и голода в Германии начала 20-х годов,

отраженных в экспрессионистской поэзии и живописи на поздних этапах развития этого течения. Но самое важное, на наш взгляд, это воплощенное в стихотворении историческое прозрение Брюсова и его пророчество о том, что Германия и СССР могут вступить в гибельную для всего мира схватку.

Отдельную область в контексте германской темы представляют переводы Брюсова из немецкой поэзии. Брюсов переводил стихи поэтов Германии и Австрии, начиная с Гете и Шиллера, Гейне и Эйхендорфа и кончая своими современниками – Детлевом фон Лилиенкроном, Фридрихом Ницше, а также Максимилианом Шиком, роль которого в рецепции германской литературы не только у Брюсова, но и в русской литературе 10-20-х годов, а также в знакомстве немцев с русской поэзии – по переводам из нее М.Шика (в том числе – стихов самого Брюсова) – нельзя переоценить [см. Азадовский 1990, Авраменко 1987]. Поскольку переводам Брюсова из германской поэзии уже было посвящено значительное количество работ, вполне достаточное для того, чтобы создалось полное представление как о тематике, так и о мастерстве Брюсова-переводчика, мы не будем на них останавливаться.

Мандельштам на своем жизненном и творческом пути, как мы уже отмечали, чаще соприкасался с германской культурой. Германской теме в творчестве Мандельштама и, в частности, ее связи с поэтикой акмеизма, уже было посвящено немало фундаментальных иследований. Особо следует отметить монографию Генриха Киршбаума «Валгаллы белое вино» [Киршбаум 2010], сборник статей Г.Г.Амелина и В.Я.Мордерера «Миры и столкновения Осипа Мандельштама» [Амелин, Мордерер 2001] и статьи М.Лотмана в книге «Исследования в области семантической поэтики акмеизма» [Золян, Лотман 2012]. Принимая это во внимание, мы остановимся только на самом ключевом, «знаковом» стихотворении «К немецкой речи» (1932) и предпримем попытку рассмотреть только те его аспекты, которые, насколько нам известно, еще не становились предметом исследований. Это, в первую очередь, его аллюзии на германскую готику как на важный «пласт» культуры Германии

XIII-XIV веков, а также аллюзии, отсылающие к германскому романтизму, его образному строю и философии.

Следует отметить, что Мандельштам, имеющий четкое представление о роли Германии в европейской истории как виновницы Первой мировой войны и уже стоящей в преддверии Второй, резко противопоставляет германскую историю и германскую культуру [Киршбаум 2010]. И с этим же связано движение его мысли от реальных исторических событий Семилетней войны, в которой участвовал и героически погиб, сражаясь против русских на стороне Пруссии офицер и поэт Эвальд Кристиан фон Клейст (1715 – 1759), – к более обобщенному образу германского поэта и офицера, больше связанного с культурным контекстом и стихией языка. Эвальд фон Клейст был довольно известным поэтом-анакреонтиком, «певцом весны», чьи стихи были в личной библиотеке Мандельштама. Воспоминания о нем отразились и в «Письмах русского путешественника» Н.Карамзина, где описывается его героизм во время сражения под Кунерсдорфом, ранение, смерть от него во Франкфурте, куда его перевезли, и похороны, во время которых русский офицер воздал должное доблести своего противника и положил свою шпагу на гроб фон Клейста [Карамзин 1982:72-3]. Но, через полвека после этих событий немцы и русские оказались в одном лагере – они участвовали в Рейнском походе против Наполеона. В этом же походе будет сражаться и русский поэт и офицер Батюшков, который станет одним из скрытых героев стихотворения Мандельштама [Киршбаум 2010].

Мандельштам обращается к образу Клейста трижды – в первом варианте «К немецкой речи» («Когда пылают веймарские свечи...» – май 1932), в сонете «Христиан Клейст» («Есть между нами похвала без лести...» – 8 августа 1932) и в окончательном варианте («Себя губя, себе противореча, как моль летит на огонек полночный...» – 8-12 августа 1932).

Эпиграфом к стихотворению послужили строки из поэзии Э.Х.Клейста:

Freund! Versäume nicht zu leben:
Denn die Jahre fliehn,

Und es wird der Saft der Reben
Uns nicht lange glühn!

Друг! Не упусти (в суете) самое жизнь. / Ибо годы летят / И сок винограда / Недолго еще будет нас горячить! (Э.-Х. Клейст) (нем.) [Мандельштам т.I:192].

В первом варианте Мандельштам прямо указывает на фон Клейста:

<…> Поучимся ж серьезности и чести
На западе у Христиана Клейста. <…>
[Мандельштам т.I:400]

А в окончательном варианте он не называет имени. Приводим полностью текст окончательного варианта:

К НЕМЕЦКОЙ РЕЧИ

Себя губя, себе противореча,
Как моль летит на огонек полночный,
Мне хочется уйти из нашей речи
За все, чем я обязан ей бессрочно.

Есть между нами похвала без лести
И дружба есть в упор, без фарисейства –
Поучимся ж серьезности и чести
На западе у чуждого семейства.

Поэзия, тебе полезны грозы!
Я вспоминаю немца-офицера,
И за эфес его цеплялись розы,
И на губах его была Церера...

Еще во Франкфурте отцы зевали,
Еще о Гете не было известий,
Слагались гимны, кони гарцевали
И, словно буквы, прыгали на месте.

Скажите мне, друзья, в какой Валгалле
Мы вместе с вами щелкали орехи,
Какой свободой вы располагали,
Какие вы поставили мне вехи.

И прямо со страницы альманаха,
От новизны его первостатейной,

Сбегали в гроб ступеньками, без страха,
Как в погребок за кружкой мозельвейна.

Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится.

Когда я спал без облика и склада,
Я дружбой был, как выстрелом, разбужен.
Бог Нахтигаль, дай мне судьбу Пилада
Иль вырви мне язык – он мне не нужен.

Бог Нахтигаль, меня еще вербуют
Для новых чум, для семилетних боен.
Звук сузился, слова шипят, бунтуют,
Но ты живешь, и я с тобой спокоен.

[Мандельштам т.I:192-193]

Заменяя образ исторически существовавшего (и, прибавим, уже далеко не молодого!) офицера Клейста на безымяного офицера, юного и только отдаленно связанного с Семилетней войной, Мандельштам в известной степени следует примеру Гете, придавшего историческому Эгмонту черты «романтического» героя. Герой стихотворения Мандельштама в первую очередь поэт, будто сближается в силу этого с самим автором, на смену «я» приходит «мы», и они оба попадают как бы в центр поля германской культуры «до-гетевской» эпохи. На первых этапах германского Просвещения, как известно, борьба за объединение страны носила не только политический и военный, но и «филологический» характер – в многочисленных языковых обществах велась огромная работа по «собиранию» и «систематизации» немецкого языка и «очистке» его от иностранных слов. И над этими патриотическими по своей глубинной сути усилиями просветителей первого призыва смеялись те самые отцы, которые «во Франкфурте зевали». Мандельштам не зря упоминает Франкфурт – это богатый, но в то время достаточно «средневековый» по духу и стилю жизни город, родина Гете. Борьба за единую культуру и за новые территории как бы образуют своеобразное единство, явно

противоречивое, своего рода оксюморон, культурная и политическая сферы по воле автора обмениваются реалиями и эпитетами, наряду с зевающими купцами появляются поэты, слагающие гимны, гарцующие кони превращаются в готические буквы, нижние оконечности которых заострены и взгляд читателя направляется вверх – точно так же, как у человека, стоящего перед готическим собором.

В пространственно-временной структуре стихотворения «К немецкой речи» сочетаются два принципа – синхронный (XVIII век) и диахронный (античность, готика, XVIII век и современность). В глубоких и многосторонних исследованиях Г.Киршбаума, М.Лотмана это стихотворение рассматривается как «оксюморонное» соединение прошлого (аллюзии на Семилетнюю войну, в которой русские и немцы были противниками, на Рейнский поход против Наполеона, где они стали уже союзниками) настоящего (борьба Мандельштама за истинную поэзию с «организованной» советской поэзией – с «фарисейством») и будущего – предчувствия трагической судьбы самого Мандельштама, его гибели (вслед за поэтами-воинами Эвальдом фон Клейстом и Николаем Гумилевым).

Но во всех упомянутых исследованиях либо вообще не говорится, либо только вскользь упоминается еще один важный аспект «германской темы», отраженный в эстетике Мандельштама – это ее связь с германским романтизмом. В главе монографии Киршбаума только вкратце упоминается В.Гауф («Фантасмагории в бременском винном погребке»), Э.Т.А.Гофман («Щелкунчик») и К.Брентано (первый вариант «Лорелеи» в романтической поэзии). У М.Лотмана немецкий романтизм не упоминается вообще. А ведь именно философия и эстетика германского романтизма создала тот великий культурно-исторический субстрат, на котором основано новое представление о поэзии как о мировом и универсальном начале, объединяющем разные сферы бытия, разные эпохи (включая заново открытое романтиками Средневековье) и страны. Именно романтизм поставил фигуру поэта в центр мироздания и открыл возможность «взгляда с горы» – на все стороны огромного

культурного поля и контекста со всеми его связями и взаимопроникновениями.

Соотношение контекста и подтекста в поэтике акмеизма, о которых вкратце говорит Г.Амелин, – достаточно широкая научная проблема и тема для отдельного исследования. Но, на наш взгляд, их взаимозаменяемость в акмеизме могла возникнуть только при условии полной свободы поэта, о которой тоже первыми заговорили германские романтики. Они же, как известно, открыли значение готики и ее связь с другими областями искусства.

Наконец, именно в романтизме было открыто и осмысленно великое триединство «природа-поэт-Бог», в поэзии и живописи появляется вертикальная составляющая, а готика осмысляется как великое искусство, синтезирующее пространство, время и человеческий творящий дух, устремленный к Богу. Именно в этой связи возникает ассоциация поэт – слово и виноградная лоза. Лотман указывает на связь этой строфы из «Немецкой речи» с Библией, с Евангелием от Иоанна. В 1-15 стихах Христос провозглашает: «Я есмь истинная виноградная Лоза, а Отец мой – Виноградарь; Всякую у меня ветвь, не приносящую плода, – Он отсекает, а всякую, приносящую плод, очищает, чтобы более принесла плода. Вы уже очищены через Слово, которое Я проповедал вам» [Библия, Синодальное издание:121].

Мироздание как живой цветущий организм и поэт как слово, зарождающееся в недрах мироздания, чтобы явиться потом уже воплощенным в мир людей, а также великой сопричастности поэта к тайнам Бытия и ответственности за них – эти идеи Мандельштама присутствуют, на наш взгляд, в поэтике стихотворений двух крупных российских поэтов – Н.Заболоцкого («Чертополох»[46]) и А.Тарковского («Дума»[47]).

---

[46] Это тоже образ мирозданья,
Организм, сплетенный из лучей,
Битвы неоконченной пыланье,
Полыханье поднятых мечей.

Воплощение германской темы в стихотворении «К немецкой речи» имеет еще один аспект, связанный с тем, что образ немца-офицера должен, по нашему мнению, ассоциироваться не только с Н.Гумилевым и поэтом-офицером Батюшковым, но и еще с двумя образами из немецкоязычной литературы. Первый – это принц Гомбургский из одноименной драмы Генриха фон Клейста (1810). Одним из ключевых ее мотивов становится преодоление страха смерти во имя великой цели. И здесь же появляется мотив «выстрела» из пушки (у Мандельштама: «Я дружбой был, как выстрелом, разбужен»), который должен пробудить героя от его мистического сна и вернуть в мир друзей и товарищей по оружию. Сам же образ принца Гомбургского овеян поэзией, одухотворен и исполнен особой красотой.

Второй же офицер – это корнет Кристоф Рильке, герой поэмы «Повесть о любви и смерти корнета Кристофа Рильке», написанной ритмизированной прозой. В ней сочетаются многие мотивы лирики Рильке – мотив перехода от детства к юности, героя-знаменосца, смерти и бессмертия. В «Повести» появляется мотив розы и струй фонтана как движение вверх и вниз – лейтмотив некоторых стихов поэта. В кругу Мандельштама эта поэма Рильке была известна – о ней писала Марина Цветаева Пастернаку [Рильке, Цветаева, Пастернак 1990:164].

Это башня ярости и славы,
Где к копью приставлено копье, <...>
[Заболоцкий 1989:261]

[47]Я не в младенчестве, а там,
где жизни ждал,
В крови у пращуров,
У древних трав под спудом,
И целью, и путем враждующих начал,
Предметом спора их
я стал каким-то чудом.
[Тарковский 1988:205]

Г.Киршбаум, рассматривая первую, «ключевую» строфу стихотворения, находит источник мотива моли как в фонетическом строе немецкого языка («Как моль летит...») – моль – «Motte» – мотылек, так и в поэтике «Западно-восточного дивана» Гете, в которой образ мотылька, летящего на пламя, восходит к поэзии Гафиза, где он представляет один из ключевых, сквозных мотивов и аллегорию самого поэта, летящего на огонь любви.

Образ офицера обрисован только двумя деталями – за эфес его шпаги цепляются розы, на его устах цветет Церера. У Мандельштама этот немец-офицер предельно далек от какой-либо войны и ее жестокой практики, его шпага показана не столько как боевое оружие (упоминается лишь ее эфес), сколько «зацепка» для роз, сочетание эфеса и роз – еще один оксюморон в духе акмеизма. Он больше похож на сказочного принца, пробирающегося через дремучий лес в заколдованный замок, чтобы разбудить спящую там красавицу (в сказках братьев Гримм ее зовут Шиповничек – «Dornröschen» – Дикая розочка), либо – на героя офорта А.Дюрера «Рыцарь, Смерть и Дьявол», в котором путь герою закрывают вьющиеся и колючие растения. Можно также сделать предположение, что сочетание формы эфеса (прямая рукоятка, дуга, гарда в виде двух раковин и не названный, но предполагаемый прямой и острый клинок) и розы также отсылает читателя к готической архитектуре и зафиксированном в ней движении разных типов и направлений. Такое же сочетание, отметим, появляется в его стихотворении «Адмиралтейство» – арка Генерального штаба, шпиль Адмиралтейства собирают вокруг себя основные «оси» Петербурга – проспекты, сходящиеся к площади перед Адмиралтейством.

Юноша с Церерой на устах – также значительный и сложный образ. Церера сменяет Деметру не только потому, что это римское название рифмуется со словом «офицер», это воплощение римского взгляда на греческую античность, т.е. тот ракурс, который был свойственен германскому Просвещению, Виланду и Гете, и парадоксальным образом сближал греков и современных немцев – в эпоху, когда еще не был открыт и

утвержден в философии и литературе исторический подход к материалу. Деметра, скорбящая о своей исчезнувшей дочери Персефоне, скиталась по земле, но одаривала тех, кто принимал ее у себя. Так, она поцеловала юного Триптолема – сына царя Элевсина, дала ему бессмертие и семена пшеницы, повелев облететь землю на крылатой колеснице и научить людей земледелию. Триптолем изображен на вазе между Персефоной (смерть, царство мертвых) и Деметрой (жизнь), он держит в руке нартекс – факел с волшебным огнем (как и факел Прометея). Триптолем – культурный герой, спаситель и кормилец людей. Триптолем и немец-офицер также образуют противоречивое единство – еще одну, пусть скрытую, форму оксюморона.

Здесь можно сделать еще одно предположение и выстроить последовательность: кормилец – Иосиф – кормилец из библейской легенды – Иосиф – Осип. Как готическая розетка здесь выстраивается круг, соединяющий разные эпохи с именем самого поэта, от немецкой речи он возвращается к своей, и тогда появляется образ Пилада и, самое главное, образ бога Нахтигаля – Соловья. Киршбаум предполагает, что этот образ восходит к стихотворению Гейне из «Новых стихов» – «Сначала был Соловей» – явная ассоциация с библейским – «Сначала было Слово». Но Соловей мог восприниматься как бог только после того, как в романтизме возникла новая концепция «духов стихий» как носителей поэтического начала в мире природы, именно они, как известно, стали главными героями художественных сказок, созданных немецкими романтиками.

«Nachtigall» – в немецком языке женского рода – «ночная певица», может быть с этим связана ошибка переводчика стихотворения на немецкий – он берет вариант «Gottnachtigall» – божественный соловей, т.е. не являющийся богом. Мотив вырванного языка восходит к «Метаморфозам» Овидия, к мифу о Терее, Филомеле и Прокне. Боги спасают Прокну от гнева Терея, превращают ее в соловья и возвращают ей язык. Уйдя из своего языка в чужой, совершив «измену», поэт опять приходит в стихию родной речи, обогатившись опытом и красотой чужого языка.

Подводя итоги, отметим, что как в поэзии Брюсова, так и в стихах О.Э.Мандельштама рецепция и художественное воплощение темы Германии осуществляется в ее культурно-историческом аспекте. Но если Брюсов осмысливает эту тему прежде всего в ее историческом аспекте, а затем уже в плане культуры, то для Мандельштама историческая составляющая как бы отходит на второй план, а на первый выступает культура Германии (в том числе и как сила, противостоящая войнам и разрушению), и ее связь с культурой России. Мужественное приятие жизни, посюстороннего бытия, отраженное в философии акмеизма, в концепции поэтического творчества и Слова, нашло свое воплощение в теме Германии в поэзии Мандельштама и, в первую очередь, в его «знаковом» стихотворении «К немецкой речи».

Следует также отметить в заключении нашего исследования, что тема Германии является одним из важных объектов научных изысканий современных германских литературоведов-славистов. К ним, например, относятся, монографии С.Сивжик-Ламмес[48], В.Шлотта[49] и О.Фореро-Франко[50]. Но это тема уже другого исследования.

ЛИТЕРАТУРА

1. Авраменко А.П. Русский символизм и немецкая культура // Из истории русско-немецких литературных связей. М., 1987.
2. Азадовский К.М. Максимилиан Шик и его письма из Германии (1903 – 1907) // Восприятие русской литературы за рубежом. Л., 1990.

---

[48] Siwczyk-Lammes, Sabine. Brjusov und die Zeitgeschichte. Wiesbaden, 2002.

[49] Schlott, Wolfgang. Zur Funktion antiker Göttermythen in der Lyrik Osip Mandelstams. Fr.am M., 1981.

[50] Forero-Franco, Olga. Die Metapher in Osip Mandelstams lyrischen Frühwerk. Heidelberg, 2003.

3. Амелин Г.Г., Мордерер В.Я. Миры и столкновения Осипа Мандельштама. М., 2001.
4. Библия, Синодальное издание. М. Б.г.
5. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
6. Гумилев Н.С. Стихи. Поэмы. Тбилиси, 1988.
7. Данте Алигьери. Божественная комедия. М., 1982.
8. Заболоцкий Н.А. Столбцы и поэмы. Стихотворения. М., 1989.
9. Золян С.Т., Лотман М.Ю. Исследования в области семантической поэтики акмеизма. Таллин, 2012.
10. Карабегова Е.В. Германская «Осень Средневековья» в романе В.Я.Брюсова «Огненный ангел» // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван, 2004.
11. Карамзин Н. Письма русского путешественника. М., 1982.
12. Киршбаум Г. «Валгаллы белое вино...». М., 2010.
13. Клейст Г. Драмы, новеллы. М., 1969.
14. Мандельштам Н.Я. Вторая книга. М., 1990.
15. Мандельштам О.Э. Сочинения: В II т. М., 1990.
16. Менар Р. Мифы в искусстве старом и новом. М., 2008.
17. Пастернак Б.Л. Стихотворения и поэмы. Т.I. // Собр. сочинений: В V т. М., 1980.
18. Пахомова В.А. Графика Ганса Гольбейна Младшего. М., 1989.
19. Рильке Р.М. Собр. сочинений: В III т. М., 2011.
20. Рильке Р.М., Цветаева М.И., Пастернак Б.Л. Письма 1926 года. М., 1990.
21. Тарковский А.А. Звезды над Арагацем. Ереван, 1988.
22. Трессидер Дж. Словарь символов. М., 2001.
23. Эрши Анна. Живопись интернациональной готики. Будапешт, 1984.

ELENA KARABEGOVA – GERMANY'S TOPIC IN THE RUSSIAN POETRY OF EARLY XX CENTURY (V.BRUSOV, O.MANDELSTAM)

The reception and artistic embodiment of Germany's topic as in the poetry by V.Brusov and also in the verses by O.Mandelstam

is realized in cultural and historical aspects. But if Brusov interprets the topic from the historical aspect first of all, and thereupon in the cultural plan, in Mandelstam's poetry historical component is secondary, while Germany's culture both as a power opposing the wars and the destruction and its connection with Russia's culture are of paramount importance. Courageous perception of life and this world reflected in the philosophy of acmeism, in the conception of poetical creation and the Word, found its embodiment in the topic of Germany in Mandelstam's poetry and, primarily, in his indicative'poem "To the GermanSpeech".

КОЛЧЕВА Т.В.
Тульский государственный педагогический университет имени Л.Н.Толстого

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ – ЭДГАР ПО: МЕЖДУ «INTUITIO» И «RATIO»

Ключевые слова: *По, Брюсов, Эврика, биографические исследования, Miscellanea.*
Keywords: *Poe, Bryusov, Eurika, biographical studies, Miscellanea.*

В русской литературе имя Эдгара По известно с середины XIX века, но по-настоящему популярным этот автор стал на рубеже XIX – XX веков благодаря деятельности двух русских поэтов – Константина Бальмонта и Брюсова. Главное достижение Бальмонта в деле популяризации этого неоднозначного американского писателя – это, конечно, публикация пятитомного издания собрания сочинений Э.По в своем переводе (1901 – 1912). Главный труд Брюсова как литературоведа, изучающего творчество Эдгара По, – это публикация его книги «Эдгар По. Полное собрание поэм и стихотворений» спустя более чем десятилетие после Бальмонта – в 1924 году, в год своей смерти. Интересоваться же творчеством По Брюсов, согласно его дневниковым записям, стал еще в юности. Это позволяет нам утверждать, что образ Эдгара По и его произведения всегда присутствовали в жизни Брюсова, с одной стороны влияя на становление его мировоззрения, а, с другой, – интерпретационно меняясь в зависимости от эволюции взглядов Брюсова. Литературоведы до сих пор спорят, чего в Брюсове было больше – символиста или реалиста, интуитивиста-мистика или рационалиста. Интересно, что тот же самый спор ведется и в русле американской литературы относительно Эдгара По. Попытки вместить ментально-мировоззренческие установки поэтов в какие-то научные рамки не бывают плодотворными, а вот исследование на конкретном текстологическом материале вопроса влияний, традиций и интерпретаций всегда позволяет

найти что-то новое, что добавит красок в портрет той или иной литературной персоналии.

Например, при исследовании темы «В.Брюсов – Э.По», чаще всего говорят, конечно, о переводах. К 1895 году относятся дневниковые записи Брюсова, в которых упоминаются первые попытки переводов стихотворений Э.По («Ворон», 4 – 5 июля 1895 года), в 1905 году начинают появляться брюсовские переводы в литературных журналах, в 1924 году, как уже говорилось, выходит книга переводов стихотворений и поэм. В работе Брюсова над переводами из По, на наш взгляд, важно выделить два существенных момента: первое, это выбор метода перевода (теоретически изложенный в статье «Фиалки в тигеле» (1905)) и изменение этого метода (с вольного на буквалистский (по М.Гаспарову)); и второе, связанное с первым, это обоснование этого изменения, изложенное в его статье «Право на работу» (1913).

О ранних переводах Брюсова справедливо сказал М.Гаспаров: он «переводил не поэзию, а поэтику». Конечно, как он и сам признавал, это происходило под влиянием Бальмонта. После знаменитого разрыва, пришедшегося на первые годы XX века, Брюсов ищет свой путь и находит его в стремлении передать каждое английское слово наиболее верным семантическим вариантом в русском, показывая себя изощренным лингвистом. В этом отношении интересным представляется сравнение ранних и поздних переводов, например, черырехчастной поэмы «The Bells», которая публикуется в книге 1924 года под названием «Звон», где Брюсову удается последовательно отразить структуру оригинала (количество стихов каждой части, длину стиха и даже метрическую систему), а также лексически максимально точно перевести английские слова на русский. В примечаниях он приводит первый набросок перевода этого произведения, который представляет собой весьма вольный пересказ с заметным влиянием бальмонтовской традиции, а точнее, его знаменитого перевода «The Bells», известного как «Колокольчики и колокола». Отдавая себе отчет в том, что превзойти Бальмонта в музыкальности почти невозможно, Брюсов выбирает для

поздних своих переводов другой «главный элемент» – слова. Благодаря скрупулезной работе над стихом Брюсову удалось перевести те стихотворения, за которые не брались другие переводчики (например, акростих «A Valentine»).

Несомненно, что для ученых-филологов переводы Брюсова значат очень много. Но еще больше русский читатель обязан Брюсову тем, что он в своем педантизме использовал для перевода не только стихотворения, вошедшие в последний прижизненный сборник Э.По «Ворон и другие стихотворения» (1845), но и более ранние стихотворные опыты, обладающие некоей прямой общностью образов и идей: «Doomed City» – «The City in the Sea» («Осужденный город» – «Город на море»), «The Valley Nis» – «The Valley of Unrest» («Долина Ниса» – «Беспокойная долина»), «Paean» – «Lenor» («Пэан» – «Линор»), «Irene» – «The Sleeper» («Айрина» – «Спящая»). Большинство переводчиков работают над поздними версиями, так как они признаются более зрелыми и совершенными. Брюсов же тщательно работал над всеми вариантами стихотворений, поскольку «<…> великие поэты не стыдились работать над своими стихами. <…> поэты не только вправе, но обязаны работать над своими стихами, добиваясь последнего совершенства выражения» [т.VI:407], и поэтому, переводя варианты стихотворений, он прослеживал работу поэта над ними. В «Предисловии переводчика» к своей книге 1924 года Брюсов отмечает: «<…> до сих пор значение Эдгара По, поэта, для нашей литературы было ничтожно как в смысле непосредственного влияния его высокого мастерства в технике словесного искусства, так и для выработки правильного понимания задач поэзии, что требует знакомства со всеми высшими достижениями в этой области» [Брюсов 2001:130-131]. Таким образом, становится ясной цель переводчика: именно варианты стихотворений позволяют проследить становление не только мастерства автора, но и изменение его сознания. «Передать сознание поэта с одного языка на другой – невозможно; но невозможно отказаться от этой мечты» [т.VI:105].

Можно утверждать, что сознание Эдгара По и есть главный интерес Брюсова в изучении наследия этого писателя. В

критической литературе практически нет упоминаний о Брюсове как исследователе философского наследия Эдгара По. А тем не менее, очень важным и необычным представляется, что первое обобщение своих впечатлений и мыслей об Эдгаре По Брюсов оформил в объемный реферат, написанный в 1898 году – «“Eureca” – критическая статья о философском трактате Эдгара По “Эврика”». Предметом этого реферата стала поэма (как жанрово определил ее сам автор) или псевдопоэма (как считают многие исследователи) «Эврика» – произведение странное для публики и XIX, и начала XX, и даже XXI вв. Популярностью это произведение не пользовалось никогда, тем удивительнее факт его анализа молодым Брюсовым и обсуждения его реферата в кружке В.Ф.Саводника, о чем есть дневниковая запись Брюсова от 12 марта 1898 года: «В кружке, где Викторов читал реферат о “Eureka” Эдг. По, дамы были пленены, мужчины отнеслись довольно-таки критически к этой проповеди интуиции <...>» [Брюсов 1927:34].

Суть «Эврики» – это космогония и эсхатология по-эдгаровски. Сложные научные или псевдонаучные измышления По, тем не менее, не обретают для Брюсова особой ценности. Для него «Эврика» – это акт подлинного мифотворчества человека, прочувствовавшего свою глубинную причастность ко всему происходящему, к миропорядку, ко всем проявлениям действительности. За материалистическим пафосом и обилием наукообразных деталей Брюсов различает в поэме биение архаического мифа, говорящего о глобальном мироустройстве, всеобщем смысле, закономерности и повторяемости. В этом плане, глупо рассуждать о научной «правильности», наукосообразности этого трактата. Мифопоэтическое мышление нельзя подвергнуть проверке. Парадоксальность Эдгара По, по мысли Брюсова, состоит как раз в оформлении рационально-материалистических представлений посредством интуиции и мифопоэтического мышления – в миф. Созданный им миф – изначальная истина, как она есть. «Самый трактат “Эврика” именно и есть попытка открыть истину силой интуиции, поэтического инстинкта, познать мир как целое, его

происхождение, преграды его законов и его конечную судьбу» [Брюсов 2012:239].

Но каков смысл подобного мифотворчества? Для Брюсова Эдгар По был первым, кто, признавая классическую рациональность, свергал ее индивидуализмом культурного сознания. Брюсов в ходе своих рассуждений определяет «Эврику», прежде всего, как оду индивидуализму, выстраданному романтиками и пестуемому декадентами. «Эдг. По видит в индивидуальном бытии не ларь с заблуждениями, а высшее проявление Божества, состояние его высшего блаженства» [Брюсов 2012:242]. Этой истиной он, собственно, и заканчивает свой реферат, революционный и, во многом, программный для символистской критики рубежа веков, но, к сожалению, неизвестный в то время широкой аудитории. Тем не менее, общий пафос этой работы, а также ее главные положения отразились в более известных критических статьях Брюсова: в 1899 году – «Кто дерзает быть художником, должен найти себя, стать самим собою. Не многие могут сказать не лживо: “Это – я”» [т.VI:45]; в 1903 – «Единственный метод, который может надеяться решить эти вопросы (*об искусстве. – Т.К.)* – интуиция, вдохновенное угадывание <…> искусство есть постижение мира иными нерассудочными путями. <…> Создания искусства – это приотворенные двери в Вечность» [т.VI:91]; в 1905 – «Мы, которым Эдгар По открыл весь соблазн своего “демона извращенности”» [т.VI:99], который заключался в том, «чтобы в сознание проникла глубоко мысль, что *весь мир во мне* <…>» [т.VI:97], следовательно: «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь» [т.VI:99].

Статьи Брюсова 1906 – 1912-х годов с рассуждениями о символизме и реализме, о мистике и правде свидетельствуют о переоформлении его мировоззрения: не о «перекидывании на другую сторону» – был мистик-индивидуалист, стал реалист-коллективист – нет!; да, его мировоззрение переживает определенную эволюцию и, тем не менее, это опять же романтический поиск себя, но себя другого. В статье «Карл V. Диалог о реализме в искусстве» Брюсов с позиций Автора заявляет: «Рассказы Эдгара По поразительны своей психологией

и гипнотической силой своего языка <…> Задача искусства – искать настоящие имена для предметов и явлений мира. Художник не может сделать бóльшего, как верно воспроизвести действительность, хотя бы и в новых, фантастических сочетаниях ее элементов» [т.VI:127].

В 10-х годах Брюсов не может расстаться с наследием романтизма, что лишний раз доказывается еще одним эпизодом его творческой жизни, на который критики редко обращают внимание. В 1913 году Брюсов готовит к публикации книгу «Miscellanea», т.е. «Всякая всячина», во вступительном замечании к которой он пишет: «Этот сборник “Смеси” (“Miscellanea”) составился из того, написанного мною, что не могло войти в “Полное собрание” моих сочинений и переводов <…>. Отрывочные мысли, не развитые в целые статьи, возражения полемические и ответы моим критикам, заметки “на полях прочитанных книг”, ответы на анкеты, “письма в редакции” по разным поводам и т.п. – вот содержание этой книги <…>. План этой книги – отсутствие плана» [Максимов 1975:627]. Интересен тот факт, что подобный опыт был и у Эдгара По: у него есть еще целый ряд работ, написанных в той же стилистике, что и известные его «большие» работы (такие как «Философия творчества», «Поэтический принцип», «Криптография»), но существующих в достаточно странной форме, из-за которой, возможно, они менее заметны и значительны для исследователей. Здесь имеются в виду те работы, которые в различных изданиях произведений По и электронных библиотеках также публикуют под заголовком «Miscellanea». Обыкновенно сюда относят отрывки, скетчи, афоризмы, совсем небольшие эссе Эдгара По, напечатанные под названием «Marginalia» в разных литературных журналах. После его смерти редакторы будут публиковать эти заметки в собраниях сочинений и других изданиях на свое усмотрение, с различными заголовками и в разном порядке.

Конечно, нет ничего удивительного в том, что у автора в какой-то момент набирается огромное количество мелких записей, которые, возможно, не имеют самостоятельного значения, но могут быть интересны как разрозненные мысли

данного автора по тому или иному поводу. Существование «Miscellanea» в случае обоих авторов расшатывает их репутацию как только «рационалистических» писателей, которые, следуя своей логике, всегда «дописывают» свои произведения от начала до конца, строго следуя поставленной цели, скрупулезно выписывая композицию, провозглашая определенную идею. Да, утверждать, что фрагментарность – это «типично их» способ мышления, было бы большой ошибкой, но тем интереснее исследовать эти странные «Miscellanea» и «Marginalia» и определить, чем являются эти заметки для одного и другого поэта, какое место они могли бы занять в контексте творчества каждого по отдельности и в сравнительном изучении обоих авторов.

Что по сути представляют собой заметка, маргиналия, маленькое эссе и т.п.? Несомненно, это фрагмент – термин, гораздо более употребительный в литературоведении. История «фрагмента» тесно связана с Йенским романтизмом, деятельностью братьев Шлегелей и Новалиса. Их «Фрагменты» – это художественно-образное отражение их философского мышления, форма, которая, с точки зрения их специфической логики, с одной стороны, предельно точно, а с другой стороны, максимально открыто отражает их представление о мире как единстве многообразия. Фрагмент сам по себе, фрагмент в ряду других фрагментов – это литературно зримое выражение романтической картины мира – «unendliche Einheit».

Берясь за свою «всякую всячину», Эдгар По, несомненно, имел в виду этот романтический принцип и руководствовался им, что доказывается в его предисловии к первой публикации «Marginalia» в 1844 году. Положительно отвечая на свой собственный вопрос: «Могло быть что-нибудь в моих нацарапаньях, что ради самого нацарапанья их могло бы иметь интерес для других» [По 2009:333], он определяет этих «других» как читателей с тонкой проницательностью и талантом воображения. Ему нужен читатель, который сможет из, казалось бы, разрозненных частей составить свое целое, свою «Einheit», в итоге – свою Вселенную. Почему По было так важно найти такого читателя? Дело в том, что основным предметом Marginalia

– несмотря на обилие «всякой всячины», как то: рассуждения о трусости, «синих чулках», маленьких человечках, запахах и зрительных обманах и т.п. – является Поэзия, главное в жизни самого Эдгара По. Рассыпанные бисером заметки о Петрарке, поэтах и поэзии, рифме, художнике, гении, риторике, греческой драме, юношеской любви поэта и др. в их зачастую парадоксальном сложении – суть Универсума Эдгара По, центром и сущностью которого является Поэзия.

Признавая за фрагментом безусловную эмоционально-семантическую напряженность, По использует ее для выражения важных для себя вещей, стараясь за кажущейся мешаниной стать понятнее «прозорливому» читателю, обладающему эвристическим мышлением. Его «большие», «законченные» критические статьи о философии творчества и стихосложении возникают чуть позже, чем первые Marginalia, – с 1846 года. В них он обращается уже к другому читателю, читателю, который идет следом за логикой рассуждения автора, который может понять, но не обязан вникать в суть идеи автора, принимать эту идею как максиму своего внутреннего мира. По сути, Marginalia – затаенная надежда Эдгара По на поиск последнего романтика; его более поздние критические эссе – торжество «ratio», хоть и базирующегося на «intuition», но существующее в мире, лишенном романтического воображения.

Как уже отмечалось, Брюсов собирался публиковать свои «Miscellanea» в 1913 году. Подзаголовок – «Замечания, мысли об искусстве, литературе, критиках и о самом себе» – уже ориентирует читателя на предмет этой книги. Правда, его могут немного сбить с толку встречающиеся пассажи о «междупланетных сношениях» и мальчиках из деревни, но эти «вкрапления» добавляют нечто свое в ту картину Универсума, которую рисует Брюсов, и в его центре также находится Поэзия.

Брюсовские «Miscellanea» – это фрагменты, из которых вырастут его «большие» работы по стиховедению[51]. Но на этапе

---

[51] См., например: Брюсов В. Краткий курс науки о стихе: Частная метрика и ритмика русского языка. М.1919. 131 с.; Брюсов В. Опыты по

1913 года лучшей формой для мыслей Брюсова будет фрагмент: эмоциональный, т.к. посыл любого замечания есть эмоция; семантически насыщенный, т.к. эта малая форма всегда требует лаконичности и напряженности; при этом простой и ясный читателю, который представляет себе историко-культурный контекст предмета каждого фрагмента. Читая эти заметки Брюсова, можно увидеть, как многие из них оформятся в законченные статьи и работы, подтверждая определение Новалиса, что фрагменты – это «литературные семена» (literarische Sämereien), из которых некоторые «поднимаются» и превращаются в настоящие книги.

«Miscellanea» для Брюсова – это не просто «всякая всячина», это последний «подвиг» наследника эпохи романтизма, своеобразный рубеж, который он преодолел самым что ни на есть романтическим образом – книга так и не была опубликована, став символическим выражением самого известного романтического принципа: «Мысль изреченная есть ложь».

Таким образом, «Miscellanea», возможно, является еще одним маячком-символом смены Брюсовым подхода к художественным и критическим произведениям: от музыкальности к семантической точности, от эмоциональности к логике и рациональности.

Смену брюсовского взгляда на действительность можно проследить еще по одной стороне его исследований творчества Эдгара По. Литературоведы в России редко говорят о Брюсове как об исследователе-биографе Эдгара По. Возможно, это происходит потому, что Брюсов в своих биографических работах о По мог опираться только на известные англоязычные и франкоязычные источники и не имел доступа к оригинальным архивным материалам. Тем не менее, для брюсоведения его работы представляют огромный интерес, так как они также показательны касательно изменения сознания самого Брюсова и

метрике и ритмике, по евфонии и созвучаям, по строфике и формам. М. 1918. 202 с.; Брюсов В. Основы стиховедения: Курс ВУЗ в 2-х ч.: Общее введение: Метрика и ритмика. М. 1924. 139 с.

его отношения к Эдгару По. Есть три работы Брюсова, которые можно обозначить как биографические: «Трагическая история Эдгара По» [Колчева 2012:152-153] (без даты, но предположительно – до 1913 года), один абзац из статьи «Эдгар По» в третьем томе «Истории западной литературы» под редакцией Батюшкова (1913) [Брюсов 1913:329], «Биографический очерк» [Брюсов 2001:132-139] жизни Эдгара По в книге 1924 года. Разница в стиле этих трех работ отражает некоторые рубежи в сознании самого Брюсова. Стиль последнего очерка резко контрастирует с ранними работами: ранние – глубоко личностные, поэтические, с символическими сравнениями, с тенденцией к гиперболизации и мифологизации, поздняя – подчеркнуто неэмоциональная, фактографическая. Сообщая хронологию жизни Эдгара По, перечисляя факты без своего собственного отношения к ним, Брюсов дает возможность читателю самому составить свое мнение о По: «Только в конце XIX – начале XX века была восстановлена, в документально обоснованных биографиях, подлинная судьба поэта, составлено действительно полное собрание его сочинений и дана возможность читателям правильно судить о величайшем из поэтов новой Америки» [Брюсов 2001:139].

Примечательно, что очерк Брюсова начинается и заканчивается словами «величайший из американских поэтов», доказывая тем самым, что, несмотря на сухость изложения основного текста, в этом нарочитом повторении превосходной степени мы можем увидеть личностное отношение Брюсова к предмету своего исследования.

Брюсов открыто признавал себя учеником Эдгара По, писателя, которого с восторгом описывал так: «Исступленный фантаст, ум, прозревавший возможности новой логики, аналитик, угадавший в глубине человеческой души первое зарождение чувств» [Колчева 2012:152]. Для Брюсова Эдгар По воплощал в себе органическую соединенность несоединимого: крайнюю степень интуитивиста и рационалиста – идеал, к которому он сам стремился и, в конце концов, смог максимально приблизиться: своей жизнью и творчеством Брюсов доказал возможность гармоничного существования «intuitio» и «ratio».

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Дневники: 1891 – 1910. М., 1927.
2. Брюсов В. «Eureca» – критическая статья о философском трактате Эдгара По «Эврика». Публ. и комментарии Т.В.Колчевой // Русский символизм и мировая культура. Вып.4. М., 2012.
3. Брюсов В. Предисловие переводчика. Биографический очерк // По Эдгар. Полное собрание поэм и стихотворений. Перевод и предисловие В.Брюсова с критико-библиографическим комментарием. М.-Л., 1924. // По Э.А. Стихотворения и поэмы. М., 2001.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
5. Брюсов В. Э. По // История западной литературы (1800 – 1910) Т.3. М.: Изд-ие тов. «Мир», 1913.
6. Колчева Т.В. Валерий Брюсов – Эдгар По: Эволюция жанра биографического очерка // Русский символизм и мировая культура. Вып.4. М., 2012.
7. Максимов Д.Е. и др. Примечания к «Miscellanea» В. Брюсова // Брюсов В.Я. Собр. сочинений. В VII т. Т.VI. М., 1975.
8. По Э.А. Marginalia // Собр.сочинений: В IV т. Т.I. Пер. с англ. К.Бальмонта. М., 2009.

TATIANA KOLCHEVA – BRUSOV – EDGAR PO: BETWEEN "INTUITIO" AND "RATIO"

This article is devoted to the problem of comparative studies of Valery Brusov and Edgar Poe. Reffering to the recently published documents and unknown facts the author gives a new interpretation to the disputed issues of introduction to Brusov Studies.

КШИЦОВА Д.С.
Университет имени Масарика

МИФОЛОГЕМА БРЮСОВСКОГО «ПУТНИКА» И ЕГО ПРАЖСКИЕ ПОСТАНОВКИ

Ключевые слова: *Стриндберг, де Обальдиа, Брюсов, Путник, анализ.*
Keywords: *Strindberg; de Obaldia; Bryusov; Traveller; analysis.*

Творчество Брюсова стало известно в Чехии уже с конца XIX века. Чешская печать, регулярно следившая за всеми новостями в русской культуре, отмечала появление каждого нового поэтического сборника русского поэта[52]. Неудивительно, что первым чешским книжным изданием Брюсова был именно стихотворный сборник[53]. Личному контакту Брюсова с чешской культурной средой способствовало его посещение Праги в сентябре 1909 года, о котором сообщали передовые чешские газеты и журналы[54]. Популярностью у чешских читателей пользовалась также его проза[55]. Что касается драматургии

---

[52] См. чешские журналы: Hlídka, 1896, Zvon, 1901-03, Moderní revue, 1905 и др. См.: Рукописная библиография славянского института в Праге. Bečka Jiří, Ulbrecht Siegfried a kol., Slavica v české řeči III/2. Překlady z východoslovanských jazyků v letech 1891-1918. Práce Slovanského ústavu AV ČR, Nová řada, sv. 35, Praha, 1912.

[53] Valerij Brjusov, Cesty a rozcestí. Přel. Petr Křička, Sborník světové poesie, č.116, Praha: J. Otto [1907], 1914; 1923, ряд других переводчиков: 1954, 1982.

[54] См.: Čas, 1909, č.243, s.5; Národní listy 1. 9. 1909, č.241, s.3; Národní Politika 1909, č.241, s.4. В ряду некрологов отмечалась также смерть В. Брюсова.

[55] Особенной популярностью пользовался его роман «Огненный ангел» (1908), перевод которого появился впервые спустя пять лет после русского издания (Станислав Минаржик: в журнале «Samostatnost», 1912; книжные издания: 1913, 1924, 1925; Татьяна Гашкова: 1978, 1997).

Брюсова, которая и в самой России еще полностью не изучена, то она привлекла внимание чешских исследователей сравнительно недавно. В рамках изучения драматургии русского символизма пьесы Брюсова были изданы сначала в оригинале[56], а вслед затем по-русски и в параллельном переводе. Для данного издания была, однако, выбрана лишь одноактная пьеса Брюсова «Путник»[57]. Насколько эта миниатюра близка современному зрителю, стало ясно еще до издания книги – 12 октября 2003 года состоялось сценическое чтение пьесы в театре «На Забрадли» в Праге (проект Библиотеки Элиаде), вызвавшее большой интерес[58].

Однако особенный успех «Путника» ждал в пражском «Театре у Валшу»[59], где он стал составной частью цикла из трех одноактных пьес разных авторов, которые отобрала для своего бенефиса выдающаяся чешская актриса и писательница Луба Скоржепова[60]. Готовясь отпраздновать свой 85-й год рождения,

---

Переводился «Алтарь победы» (1931, 1970, 1983), а также его антиутопические и психологические рассказы (1925, 1996, 2004).

[56] См. трехтомное издание «Драматургия русского символизма»: Dramatika ruského symbolismu. I. Texty v originále K.D.Balmont, V. Ja. Brjusov. Vydání, studie, komentáře. Danuše Kšicová, Pavel Klein. Brno, MU 2001, 365 s. (Путник, Протесилай умерший, Земля, Диктатор, Мир семи поколений, Пифагорейцы, Дачные страсти, Урок игроку, с.21-336. Анализ см.: Ksicova 2001:5-18.)

[57] Dramatika ruského symbolismu, III. Malé hry o lásce. A. A. Blok, Bufonáda, Neznámá. V. Ja. Brjusov, Tajemný host. Originál a překlad Danuše Kšicové. Autor komentáře Pavel Klein. Brno, MU 2004, 249 s. Анализ см.: Kšicová 2004:7-25. В рамках антиутопических жанров см: Kšicová 2006; 2007; 2008; 2011.

[58] Scénické čtení: Valerij Brjusov, Tajemný host, Alexandr Blok, Bufonáda, přel. D. Kšicová. Na zábradlí. Eliadova knihovna, Praha. Režie: Petr Štindl, 12. 10. 2003, Julie: Natálie Drabiščáková.

[59] Театр, располагающийся в историческом центре Праги, предназначен для старшего поколения; спектакли начинаются в три или четыре после обеда.

[60] Луба Скоржепова (наст. имя Либуше, Libuše Skořepová, * 21.09.1923), актриса Национального театра в Праге, киноактриса, сотрудница Чешского телевидения, автор пьес и др. См.: Ondra "Agatha" Dvořák,

она приняла смелое решение – сыграть семнадцатилетнюю девушку, своеобразно подчеркнув трагикомический подтекст несоответствия возраста героини Брюсова и ее исполнительницы. Несмотря на это, она все-таки сохранила трогательность этого своеобразного сюжета. Похожие парадоксальные противоречия были и в спектакле, названном «Тайны любви» («Milostná tajemství»). Включив стихотворную психодраму «Путник» (1910)[61] между любовной дуэлью двух мнимых подруг «Кто сильней» («Den Starkare», 1888, первая постановка 1889) А.Стриндберга[62] и не менее динамичной миниатюрой «Покойник» («Le défunt», 1961)[63] Рене де Обальдиа[64], актриса должна была преодолевать неожиданные исполнительские препятствия. Она сама это выразила в воображаемом диалоге двух Луб: «Наиболее затруднительно вдохнуть перед Стриндбергом такое количество атмосферы, как перед взрывом, и притом остаться совершенно спокойной. Напряжение этого драматурга не надо никак снижать, однако после окончания его пятнадцатиминутной пьесы необходимо в течение 2–3 минут все

Biografie. http://www.csfd.cz/tvurce/1313-luba-skorepova, 03-02-2014. http://www.skorepova.estranky.cz/clanky/role.html, 03-02-2014. http://otheatre.over-blog.org/article-le-defunt-rene-de-obaldia-115235232.html

[61] Брюсов В. Путник. Пер. Д.Кшицовой, Tajemný host. In: Dramatika ruského symbolismu. Malé hry o lásce. O. c., s.146-165.

[62] Стриндберг А. Кто сильней (1889). Перевод Т.В. Д-вой (1908). In: Стриндберг А. Интимный театр. М.: Совпадение, 2007. http://www.sovpadenie.com/teksty/strindberg/kto_silnej, 2014-2-2. http://vdownload.eu/watch/7037691--монологи-кто-сильней-а-стриндберг.html, 2014-02-04.

[63] René de Obaldia, Le défunt. In: Sept Impromptus à loisir, Paris: Julliard 1961. Тот же, Nebožtík. In: Čtyři impromptu. Praha: Dilia 1968. http://www.faviertheatre.fr/Atelier/textes/obaldia.html, 2014-02-04. http://www.youtube.com/watch?v=NPe6ocP-3Fw, 2014-02-04

[64] Рене де Обальдиа (р. 22 октября 1918 в Гонконге), французский писатель и драматург, награжденный высокими оценками и рядом почетных званий. http://otheatre.over-blog.org/article-le-defunt-rene-de-obaldia-115235232.html, 2014-02-04.

забыть и вступить в совершенно другой тип драматургии и другой формы актерского исполнения, которых требует Брюсов – поэт столь таинственный и смешной. Этот образ нельзя создать даже с помощью самого изысканного актерского ремесла. Его нужно почуять с помощью актерского обоняния. Прыжок в третью миниатюру уже не настолько головокружительный»[65].

Однако есть и сходные моменты: монологическое исполнение в пьесах «Кто сильней» и «Путник», в которых одинаково присутствует молчащий персонаж. Неравновесие исполняемых ролей даже в абсурдистской пьесе де Обальдиа «Покойник»[66], в которой встречаются две подружки – соперницы, как в миниатюре Стриндберга, но в данном случае их усопший партнер (муж одной и любовник другой) – дон Жуан, который не останавливался ни перед чем. Тем комичней становится неодолимое горе его молодой вдовы, упрекающей себя за недостаточное понимание супруга столь высоких достоинств. Если у Стриндберга трудно найти ответ, кто сильней: жена, потерявшая свою идентичность благодаря влиянию любовницы на ее мужа, или любовница, порвавшая из-за бывшего любовника с новым женихом и предпочтившая остаться одна, то у де Обальдиа та же тема превращается в фарс в духе послевоенного театра абсурда.

Луба Скоржепова угадала, благодаря тонкому актерскому чутью, глубокую духовную взаимосвязь пьес, посвященных женской психологии. В то же время она сумела показать, в рамках одного спектакля, эволюцию европейской драмы от реализма на грани натурализма через символизм до гиперболы

---

[65] Milostná tajemství. Divadlo 90 U Valšů, Praha, Program. Обработка и режия: Иржи Трнка и Петр Манчал («МАНКА»). Исполнители: Луба Скоржепова, Яромира Милова. Премьера: 29.04.2008, дерньера: 06.04.2011. Гастроли: Южночешский театр г.Ческе Будеевице (2008), г.Пржибрам (2011), г.Страконице (2012), Divadlo v Řeznické, Praha (2012).

[66] Пьеса «Покойник» была впервые напечатана в сборнике семи одноактных пьес де Обальдиа: René de Obaldia, Sept Impromptus à loisir, Paris 1961.

абсурдистской драматургии. Благодаря своему комическому таланту она разыграла три этапа любовного увлечения: его зарождение у Брюсова, кульминация чувства у Стриндберга и его посмертный эпилог, запечатленный де Обальдиа, нарочно смягчив при этом чрезмерно эмоциональный характер подобранных пьес всепонимающей улыбкой.

Какова, однако, на фоне такого сравнения мифологема брюсовского «Путника»? [Чудовский 1911, Klejn 2004:213-221, Михайлова 2009:11]. В отличие от пьес Стриндберга и де Обальдиа, героини которых – светские опытные женщины, встречавшиеся в дамском кафе, Юлия в пьесе Брюсова – молодая девушка, дочь лесника, живущая среди лесов и знакомая с любовью лишь из тривиальных женских любовных романов. Несмотря на это, она хорошо осознает разницу между миром девичьих снов и реальностью, которая ее окружает. Именно этот момент играет существенную роль в перемене ее отношения к немому путнику. Вместо решимости защищать любой ценой свою девичью честь, она предлагает свою любовь неизвестному мужчине, зная, что все может закончиться с приходом нового дня. Похожий тип перипетии характерен для всех избранных пьес: у Стридберга – это момент, когда Госпожа X, замужняя актриса, осознает, что ее подруга Госпожа Y, незамужняя актриса, была не только любовницей ее мужа, но оказала и на него, и на нее тоже фатальное влияние. В «Покойнике» – это временная потеря рассудка мадам де Крампон, не способной смириться с патологическими склонностями своего бывшего любовника.

Брюсов – тонкий знаток женской психики, мастерски сумевший ее запечатлеть в ряде блестящих рассказов и, особенно, в романе «Огненный ангел», на этот раз развивает тему импульсивного поведения юной Татьяны Лариной в неоромантически-символистском, а также и в откровенно эротическом пространстве, завоеванном натурализмом. Привычные приемы и аксессуары авантюрной романтической литературы: непорочная девица, таинственный немой путник, ночь, ливень, темный лес, пустой дом с закрытыми ставнями, непрестанный стук в закрытую дверь, – все это служит фоном

акта инициации – нового рождения. В то время как в романе «Огненный ангел» Брюсов экспериментально проверил возможности данного подхода[67] на модели мужского героя, встретившего «femme fatale» [Kšicová 2014:37-48], в камерном объеме одноактной пьесы он сосредоточился на теме созревания девушки в женщину. Ограничение места и времени заставляет автора сократить весь драматический рисунок роли главной героини настолько, что в итоге доминирует один из важнейших эффектов шекспировской драматургии – комическое в трагедийном. Не менее важно также решение пространства. Все действие происходит в плотно закрытом доме, куда героиня после некоторого колебания впускает незнакомого путника. Чтобы завязать контакт с немым гостем, она сама ему дает имя. На важность этого момента в свое время обратил внимание и Карел Чапек, подчеркнув, что знание имени – это первый этап в завязывании контакта и предпосылка для постепенного сближения двоих людей. Экзотическое имя «Робер», выбранное Юлией, подчеркивает жажду героини выйти из реального мира в «розовый мир» женского чтения. Другой важный момент – это ожидание семейного очага. Огонь в печке – сердце дома[68] – и сгусток огня в спиртном напитке, – оба подогревают, оба символы. Ту же функцию выполняют и сцены снятия мокрого пальто и сапог, последующего надевания домашней одежды.

Однако самое важное – это проникновение в сакральное пространство дома, заменившего традиционный магический круг. Вспомним шокирующее впечатление, вызванное в 1913 году появлением картины Казимира Малевича «Черный квадрат на белом фоне». Это ведь не было простым совпадением. Малевич свою идею сформулировал очень рационально: «Я уничтожил кольцо – горизонта, и вышел из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы натуры. Это проклятое

---

[67] См. генеалогию романа-инициации в одноименной главе монографии Д.Годровой (Hodrová:1989, 176-197). См. также: Леви́-Стросс К., 2008.

[68] Взять в руки цепь над очагом в осетинской башне дает любому человеку право жить в доме как гость, несмотря на то, кто он.

кольцо, открывая все новое и новое, уводит художника от цели к гибели» [Малевич 1995:45]. Замена круга квадратом влечет за собой переворот в сфере мифических коннотаций. В эстетике, основанной на феноменологии, это привело к переосмыслению мифологемы комнаты и вслед за тем квадрата, который исследовал на примере поэзии Марины Цветаевой Зденек Матхаусер [Mathauser 2006], чешский продолжатель идей Эдмунда Гуссерля. В его метонимической интерпретации «комната» – магическое закрытое пространство, из которого возможно с помощью окна наблюдать кантовское «звездное небо», в то время как дверь означает и вход, и выход. Поэтому окно для Матхаусера – ноэтика и семиотика, т.е. душа, а дверь – благодаря возможности пройти через нее – является делом прагматики и герменевтической онтологии, т.е. сердцем [Mathauser 1999:28].

В «Путнике» Брюсова именно такую роль играет окно, все время закрытое ставнями. Только в финальный момент – при соприкосновении девушки со Смертью, – оно распахивается настежь. Этот традиционный жест, сопровождающий миф о душе, улетающей в виде белой голубицы куда-то в небо, связан в конкретной брюсовской истории с ощущением ужаса перед окончательной утратой мечты о возможном счастье.

Такой шокирующий исход не встречается ни у Стриндберга, ни у де Обалдиа. Замужняя актриса в пьесе «Кто сильней» возвращается домой к своему мужу, в то время как ее незамужняя подруга остается спокойно сидеть в кафе, несмотря на то, что все действие происходит в символическое для христианства время – в сочельник. Еще более неожиданно кончается абсурдистская пьеса де Обальдиа «Покойник». В момент наивысшего напряжения все вдруг прерывается – оказывается, что все происходившее было ничто иное, как театральное состязание двух близких друг другу коллег. Понятно, что спектакль, предназначенный для старшего поколения, следовало закончить более оптимистично, чем это было у Брюсова, хотя возраст актрисы уже был достаточным сигналом

фарсового начала всего спектакля[69]. Однако сама великая актриса – создательница образа Юлии – признает, в какой мере испытала обаяние брюсовского образа, а также и удивление перед сложностью стиха, мастерски проанализированного Чудовским [Чудовский 1911:2]. В отличие от авторов, исходящих из гендерной точки зрения [Klejn 2004:213-221], [Михайлова 2009:11], Чудовского интересуют прежде всего нюансы поэтики Брюсова, создавшего прелестно выписанный медальон женской души, который талантливо воплотила Луба Скоржепова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Огненный ангел. М: Скорпион, 1908.
2. Кшицова Д. Антиутопии Валерия Брюсова // Studia Slavica Hungarica 56/2 (2011). 2011.
3. Леви-Стросс К. Тотемизм сегодня. Неприрученная мысль. М.: Академический проект, 2008.
4. Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы. 1913-1929. Собр. сочинений: В V т. Т.I. М., 1995.
5. Михайлова М.В. В.Я.Брюсов о женщине. (Анализ гендерной проблематики творчества). 2009. http://www.gender.univer.kharkov.ua/gurnal/gurnal-09-11.pdf, 2014.02.03.
6. Чудовский В.А. «Путник» Валерия Брюсова // Аполлон. 1911. N2. http://az.lib.ru/c/chudowskij_w_a/text_1911_putnik_valerija_brusova-oldorfo.shtml, 2014.02.03.

[69] http://www.uapierot.cz/tajemstvi.php; http://www.skorepova.estranky.cz/fotoalbum/milostna-tajemstvi/ http://www.strakonice.eu/content/predstaveni-milostna-tajemstvi http://www.zivot90.cz/5-divadlo-u-valsu/79-o-divadle/p-87-fotogalerie/8-milostna-tajemstvi+ http://www.youtube.com/watch?v=wksoA1d3ee8; http://www.jihoceskedivadlo.cz/porad/347-milostna-tajemstvi, 2014-02-03.

7. Hodrová D. Hledání románu. Praha: Československý spisovatel, 1989.
8. Klejn P. Komentáře a poznámky. Dramatika ruského symbolismu. I. Texty v originále K.D. Balmont, V.Ja. Brjusov. Vydání, studie, komentáře. Danuše Kšicová, Pavel Klein. Brno: MU, 2001.
9. Klejn P. Tajemný host. Symbolická struktura hry. Dramatika ruského symbolismu, III. Malé hry o lásce. A.A. Blok, Bufonáda, Neznámá. V.Ja. Brjusov, Tajemný host. Originál a překlad Danuše Kšicové. Brno: MU, 2004.
10. Kšicová D. Dramatika ruského symbolismu. Dramatika ruského symbolismu. I. Detto. Brno: MU, 2001.
11. Kšicová D. Cesta do hlubin duše. Dramatika ruského symbolismu, III. Detto. Brno: MU, 2004.
12. Kšicová D. Intersemiotics as a Message of the 20th Century (Literary Antiutopias) // Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften. 2006. August 8. №16. www.inst.at/trans/16Nr/01_2/ksicova16.htm, 2014.02.03.
13. Kšicová D. Antiutopie Valerie Brjusova. Od moderny k avantgardě. Rusko-české paralely. Brno: MU, 2007.
14. Kšicová D. Literary antiutopias. From Modernism to Postmodernism // Zagadnienia rodzajów literackich. 51, z. 1-2. (101-102). 2008.
15. Kšicová D. Brjusovův Ohnivý anděl a Goethův Faust. Anticipace a reflexe filozofických, psychologických a sociologických koncepcí v literatuře 19. a 20. století. Týmová monografie k životnímu jubileu doc. PhDr. Josefa Dohnala, CSc. Editor Ivo Pospíšil. Brno: Česká asociace slavistů ve spolupráci s Ústavem slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity, 2014.
16. Mathauser Z. Estetika racionálního zření. Praha: Karolinum, 1999.
17. Mathauser Z. Básnivé nápovědi Husserlovy fenomenologie. Praha: Kosmas, 2006.



1. Афиша Театра «Na zábradlí». (Brjusov – Eliade)



2. Лого пражского Театра у Валшу. (Logo Divadla u Valšů)



3. Репетиция «Путника» (Tajemný host) – Юлия: Луба Скоржепова. (Luba– zkouška)



4. Постановка «Путника» (Tajemný host) – Юлия: Луба Скоржепова.

DANUŠE KŠICOVÁ – MYTHOLOGEME OF BRUSOV´S "TRAVELLER" (PUTNIK) AND ITS PRAGUE STAGINGS

Comparative study of the Prague performance of "Secrets of Love" (Strindberg: "Who is Stronger" Brusov: "The Traveler" René de Obaldia: "The Deceased"). The analysis of "The Traveler´s" mythologeme comes from on the structural and hermeneutic aesthetics.

ПОГОСЯН И.К.
ЕГУЯС имени В.Я.Брюсова

В.БРЮСОВ И К.БАЛЬМОНТ В АРМЯНСКИХ ПЕРЕВОДАХ ОНОПРИОСА АНОПЬЯНА

Ключевые слова: *Бальмонт, Брюсов, Анопьян, переводы, Утренняя звезда, Лебедь.*
Keywords: *Balmont, Brusov, Anopyan, poetic translation, Morning star, Swan.*

Одним из первых переводчиков русских символистов на армянский язык был Оноприос Анопьян, чье имя несправедливо забыто и не упоминается в истории армянской литературы и армянского литературоведения. Однако его переводы представляют несомненный научный интерес, что мы и попытаемся показать на примере его двух переводов – стихотворений «Утренняя звезда» Брюсова и «Лебедь» Бальмонта.

Оноприос Анопьян был почти ровесником Брюсова и Бальмонта, он родился в 1873 году в городе Новый Нахичевань Ростова-на-Дону. Всю свою жизнь он прожил в России и лишь однажды был в Армении с целью поступить в духовную семинарию «Геворкян», но на экзамены опоздал. Ему не удалось учиться и в Московской Лазаревской семинарии. Анопьян писал в основном на армянском языке и до 1917 года печатался в зарубежных армянских изданиях. Однако у него есть стихотворения и на русском, которым он прекрасно владел и который, как замечает издатель и автор предисловия к книге стихов поэта, Г.Кубатьян, был для него «поистине родным, вторым родным. Он, естественно, говорил на нем без тени акцента, великолепно знал русскую поэзию» [Анопян 2010:21]. Это подтверждается значительным количеством переводов Анопьяном стихов русских поэтов – Брюсова, Блока, Мережковского, Белого, Ахматовой, Волошина (с которым был лично знаком). Отметим также, что Анопьяну принадлежат переводы и зарубежной поэзии – Гете, Гейне, Байрона, Бодлера,

Верлена, Мицкевича, Тагора, Пшибышевского, Верхарна и др. Из перечисленного списка поэтов, преимущественно – представителей символизма, можно сделать вывод о литературных ориентирах самого Анопьяна.

Г.Кубатьян, подчеркивая его склонность к эстетике символизма, выделяет общие черты его поэтики с поэтикой В.Терьяна[70]: «Анопьяна можно смело назвать его пусть и не предшественником, но провозвестником. Тонкое лирическое чувство, символическая школа, постоянные апелляции к природе как своего рода барометру души плюс изысканная словесная ткань и разнообразие размеров и форм, и музыкальность <...>» [Анопян 2010:19].

Для подтверждения справедливости этого утверждения приведем два четверостишия из стихотворений Анопьяна «Сон» («Երազ») и «Греза» («Ցնորք»), написанных еще в 1891 – 1892 годах:

Ցնորք	*Подстрочник*
Ցերեկը մեռավ հոգնատա՛նջ, լըռի՛ն,	Обессилевшее утро умерло молча,
Ու մեկը թաղման ծես է կատարում.	И некто свершает обряд похорон,
Մեկը՝ գերազոր՝ նըրա սնարին	Некто, всесильный, у его одра,
Անտես ձեռքերով մոմեր է վառում...	Незримой рукой зажигает свечи…

[Анопян 2010:27, 29]
1892

Или:

Երազ	*Подстрочник*
Հանկարծ այգու դուռը կամաց ճրռնչաց,	Вдруг дверь в саду тихо скрипнула,
Եվ ներս մտավ մեկը կամաց ու ծածուկ,	И кто-то вошел тихо и незаметно,

[70] Неизвестно, встречался ли Анопьян с Терьяном, стихотворение под названием «Из осенних песен» (*Աշնան տրտունջյուն*) впервые издано в журнале «Новая жизнь» (*Նոր կյանք*), в 34 номере от 26 августа 1907 года, стр. 478, и с совершенно другой графической разбивкой текста. Эту рукопись много лет назад передали в МЛИ (Музей литературы и искусства им.Чаренца) наследники О.Анопьяна. См.: Кубатьян Г. Потерянный поэт // Анопьян О. Стихотворения. Ереван, 2010.

Մի խոսք կարծես անհամարձակ շըշնջաց	Словно нерешительно прошептал какое-то слово,
Եվ դեպի ինձ քայլերն ուղղեց կամացուկ...	И тихонько направил свои шаги ко мне…

[Анопян 2010:27, 29]
1891

Из приведенных отрывков становится очевидной склонность Анопьяна к символистской эстетике и, следовательно, закономерность обращения его к поэзии Бальмонта и Брюсова.

С поэзией Бальмонта армянский читатель ознакомился раньше, чем с поэзией Брюсова, и это естественно, потому что в то время, по выражению Брюсова, «Бальмонт безраздельно царил над русской поэзией в конце XIX – начале XX века» [Брюсов 1965:265]. Первым произведением Бальмонта, переведенным на армянский язык в 1907 году, было стихотворение «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» («Ես աշխարհի եկա, որ Արև տեսնեմ»), а в 1908 году в журнале «Гехарвест» («Искусство») было опубликовано стихотворение «Лесные травы» из цикла «Мимолетное» в переводе поэта Гарника Калашяна. С Брюсовым же армянский читатель познакомился в начале 1910-х годов. Одним из первых переводчиков Брюсова на армянский язык был Ваан Терьян, который перевел десять его стихотворений.

Оноприос Анопьян перевел на армянский язык три стихотворения Брюсова, из которых мы остановимся на анализе перевода стихотворения «Утренняя звезда» из сборника «Шедевры»[71].

Стихотворение «Утренняя звезда», опубликованное в 1896 году, относится к раннему творчеству Брюсова, где большое место занимала любовная лирика. Цикл «Глупое сердце», входивший в сборник «Стихи о любви», посвящен Елене Владимировне Буровой, о которой в дневниковой записи Брюсова от 20 ноября 1895 года читаем: «Елена Владимировна была тенью, потревожившей стоячую воду моей жизни. Любви не было, но без нее я вдвое одинок» [Брюсов 1973:574].

---

[71] Chefs d’oeuvre. Цикл «Стихи о любви». Изд. 2-ое. М., 1896

«Утренней звездой», как известно, называют Венеру, единственную из восьми основных планет Солнечной системы, олицетворяющую женское божество. Иногда ее называют также «Вечерней звездой», поскольку лучше всего она видна незадолго до восхода или через некоторое время после захода Солнца. В римской мифологии Венера сначала считалась богиней цветущих садов, весны, плодородия, однако позже ее стали отождествлять с греческой Афродитой, богиней любви (в армянской мифологии ей соответствует богиня Астхик). Надо отметить, что в русской традиции принято греческое имя богини любви (Афродита), пришедшее через Византию.

Брюсов, назвавший свое стихотворение «Утренняя звезда», изначально определил его тему – тему любви. Как известно, символисты придавали большое значение названиям своих стихотворений, в которых стремились сразу обозначить главную тему произведения, ту доминанту, вокруг которой они строят все стихотворение, и тот мотив, который в нем конкретизируется. Как отмечал Л.С.Выготский, «название дается <...> не зря, оно несет в себе раскрытие самой важной темы, оно намечает ту доминанту, которая определяет собой все построение <...> всякий рассказ, картинка, стихотворение есть, конечно, сложное целое, составленное из различных совершенно элементов, организованных в различной степени, в различной иерархии подчинений и связи, и в этом сложном целом всегда оказывается некоторый доминирующий и господствующий момент, который определяет собой построение всего остального <...>» [Выготский1968:204].

Надо заметить, что все три стихотворения Брюсова, выбранные Анопьяном для перевода, выражают скорбь и печаль, например, «Облегчи нам страдания, боже!» «Ամոքիր, Աստված, մեր տանջանքն ու վիշտ» или «Когда опускается штора...» «Երբ ցավ է իջնում քողը ծանրանիստ». Можно только предполагать, что эти стихи были созвучны состоянию самого переводчика, не случайно эпиграфом к своим переводам из Брюсова Анопьян взял его слова: «Облегчи нам страдания, Боже! – Валерий Брюсов».

Нам представляется, что Анопьяну удалось в своем переводе сохранить символистские черты поэтики Брюсова. Для наглядности анализа приведем тексты оригинала и перевода.

Утренняя звезда	**Առավոտյան աստղը**
Мы встанем с тобой при Дитя мое! Мы встанем с тобой при Дитя мое!	Մենք վեր կրկենանք ճրագների լուսով Քեզ հետ, իմ մանուկ. Մենք վեր կրկենանք ճրագների լուսով Քեզ հետ, իմ մանուկ.
На черно-безжизненный сад, Из вышины, Последние звезды глядят И серп луны.	Վերից սե՞վ, անկեա՞նք պարտիզի վրրայ Հե՞զ, գաղտնապահի՞կ Նայում են վերջին աստղերն աշկարա Եվ դժգոյն մահիկ:
Еще не рассеялась мгла, И солнца нет, Но чара ночей отошла, И брезжит свет.	Դեռ մութը չանցավ եվ դեռ չէ գարթնած Արեվ երկնքում, Բայց գիշերների հրմայքը գրնաց Եվ լուսն է ծագում:
В томлении ждем мы, когда Лучи свои Торжественно бросит звезда Звезда Любви.	Սպասում ենք հոգնած թէ երբ մրռայլից Շողերը ժպտուն Կրձրգէ շրքով աստրղը բերկրալից, Սիրոյ լուսատուն:
Но все неизменно вокруг, Дитя мое! О, плачь же со мною, мой друг, Дитя мое!	Բայց ողջը դին միշտ նուլնն է կրկին, Իմ չքնա՞ղ մանուկ. Օ՞, ողբա՞ ինձ հետ, րնկեր իմ անգին, Իմ չքնա՞ղ մանուկ:
[Брюсов 1973:62]	[Анопян 2010:189]

Как мы видим, первая строфа на армянском языке полностью адекватна оригиналу, можно сказать, что переводчик буквально калькировал оригинал. Во второй строфе он добавляет «Հե՞զ, գաղտնապահի՞կ», что объясняется желанием создать рифму к слову «մահիկ». В последней строке вместо брюсовского «серп луны» он добавляет «դժգոյն մահիկ», (бесцветный серп), используя метафору, отсутствующую в оригинале, но очень соответствующую его общему настроению.

Третья строфа переведена совершенно адекватно, но в четвертой переводчик снова добавляет эпитеты, которых нет в оригинале, например, вместо «Лучи свои», читаем «շողերը ժպտուն» (улыбающиеся лучи). Или вместо «Торжественно бросит звезда» – «Կրձրգէ շքով աստղը բերկրալից» (Бросит торжественно радостная звезда).

Интересно, что в конце четвертой строфы Брюсов дважды повторяет слово «звезда», подчеркивая основную идею всего стихотворения. Переводчик же использует лишь в последней строке выражение «Սիրոյ լուսատուն» (Звезда Любви).

Несомненной удачей переводчика является последняя, пятая строфа, которая полностью соответствует оригиналу и переведена с большим художественным мастерством. На армянском она звучит очень музыкально, но и здесь, во второй и четвертой строке, переводчик добавил эпитет «չքնա~ղ» (прекрасная), который придает большую поэтичность оригиналу, воссоздавая более глубокую эмоциональность переживаниям Брюсова.

Знакомство с особенностями творческой манеры самого Анопьяна, напоминающими поэтическое мастерство Ваана Терьяна (любовь к природе, музыкальность, многообразие стихотворных форм и средств выражения), приводит к выводу о том, что они больше соответствуют творческой манере Бальмонта. Это касается не только лексики, но и тем и мотивов. Поэтому, как нам представляется, анопьяновские переводы стихов Бальмонта ему удались больше. Мы попытаемся это показать на примере его перевода стихотворения Бальмонта «Лебедь» из цикла «За пределом».

Стихотворение «Лебедь» было опубликовано в 1895 году в сборнике «В безбрежности». Написанное в период зарождения русского символизма, это стихотворение является в значительной степени программным для поэта-символиста, в нем обнаруживаются и глубокий подтекст, и многочисленные аллюзии. При этом стиль текстов, как оригинала, так и перевода Анопьяна, подчеркнуто прост и близок к структурам прозаических текстов.

Рассмотрим тексты оригинала и перевода:

Лебедь	**Կարապը**
Заводь спит. Молчит вода зеркальная.	Շամբն է քնած: Լուռ են ջրերն իբր հայելի
Только там, где дремлют камыши,	Միայն այնտեղ, ուր եղեգնուտ կա ակնահաճ,
Чья-то песня слышится – печальная,	Մեկի թախծոտ երգն է լըսվում արտասվալի
Как последний вздох души.	Որպես հոգու վերջին հառաչ:
Это плачет лебедь умирающий,	Մահվան ժամին կարապն է այն երգում ըզգոն,
Он с своим прошедшим говорит,	Նա անցյալի հետ է խոսում, կորած հեռվում,
А на небе вечер догорающий	Իսկ երկնքում արդեն հանգչող լուռ երեկոն
И горит и не горит.	Վառվում է զուսպ ու չի վառվում:
Отчего так грустны эти жалобы?	Ինչո՞ւ համար թախծով են լի այդ գանգատներ,
Отчего так бьется эта грудь?	Ինչո՞ւ համար բախում է այդ կուրծքն անձկավետ.
В этот миг душа его желала бы	Այդ վայրկյանին նըրա հոգին բաղձանք ուներ
Невозвратное вернуть.	Անդառնալին շուտ դարձներ հետ:
Все, чем жил с тревогой, с наслаждением,	Ողջը, ինչով ապրեց խռովքով, վայելքով լի,
Все, на что надеялась любовь,	Ողջն, ինչի վրա վստահեցավ սերն անձկագին,
Проскользнуло быстрым сновидением,	Սահեց որպես արագ երազ՝ անդառնալի,
Никогда не вспыхнет вновь.	Չի բռնկած երբեք կրկին:
Все, на чем печать непоправимого,	Ողջն, ինչի վրա կա անուղղայ բանի կընիք,
Белый лебедь в этой песне слил,	Ճերմակ կարապն այդ երգի մեջ ձուլեց տրտում,
Точно он у озера родимого	Նա հարազատ լըճից կարծես՝ աներջանիկ՝
О прощении молил.	Ներման մասին էր պաղատում:
И когда блеснули звезды дальние,	Եվ երբ հեռվում պըսպըղացին աստղերը հուր,
И когда туман вставал в глуши,	Եվ ամայքում մեգն էր ելնում մեղմագալար,
Лебедь пел все тише, все печальнее,	Երգում էր նա քանի գընում մեղմ ու տըխուր
И шептались камыши.	Եվ շըշընջում շամբը դալար:
Не живой он пел, а умирающий,	Երգում էր նա ոչ կենդանի, այլ մահատանջ,
Оттого он пел в предсмертный час,	Նըրա համար երգում էր նա մահվան պահուն,
Что пред смертью, вечной, примиряющей,	Որ անվախճան, հաշտեցուցիչ մահից առաջ

Видел правду в первый раз. [Бальмонт 1969:98-99]

Սոսկ առաջին անգամ տեսավ ճշմարտությունն: [Անոպյան 2010:185]

Как известно, в русском фольклоре образ лебедя встречается преимущественно в своем женском варианте. И у Бальмонта есть стихотворение под названием «Белая лебедь», которое отражает естественное для носителей русского культурного сознания с древнейших времен отождествление образа лебедя с образом невесты. Д.С.Мережковский в своих первых теоретических статьях и манифестах русского символизма пишет: «“Новое искусство” провозглашалось синтезом традиций всей мировой культуры. Творчество К.Бальмонта, впитавшее и объединившее многообразные традиции отечественной и западноевропейской литературы, ориентированное на мифологию и фольклор разных народов, моделировало этот синтез». [Будникова 2004:6]

Именно в таком аспекте следует рассматривать и заключенный в названии стихотворения Бальмонта образ «лебедя».

Как в русской, так и в европейской поэзии, образ лебедя является сюжетообразующей мифологемой. Бальмонт в своем стихотворении обращается к известному в русской поэзии еще со времен Державина и Жуковского мотиву «последней песни умирающей лебеди», где лебедь и «лебединая песня» соответственно символизируют поэта и его последнее, самое значительное произведение [Будникова 2004:49]. Символично, что перевод стихотворения Бальмонта «Лебедь» в 1933 году, за год до смерти, стал своего рода лебединой песней Анопьяна, словно предчувствующего свой близкий конец.

Следует отметить, что в армянской поэзии сам образ лебедя, как и тема «умирающего лебедя», не разработаны и, если в армянском языке встречается выражение «лебединая песня», то можно предположить, что оно также имеет культурно-переводческое происхождение. Перу самого Оноприоса Анопьяна, кроме перевода стихотворения Бальмонта, принадлежат и собственные два стихотворения, образная система которых напоминает сонет Малларме.

Возвращаясь к анализу анопьяновского перевода «Лебедя» Бальмонта, отметим, что переводчик добавил от себя слова, в основном – эпитеты, которых нет в оригинале. В стихотворных переводах это обычное явление, связанное со стремлением сохранить рифму и схожую ритмику. Так, во второй же строке перевода добавлено слово «ակնահաճ» (привлекательный), однако сделано это с целью создать рифму к слову «հառաչ» (стон). Несомненно, прибавлению слова «привлекательный» можно дать и другое объяснение: слово «заводь» Анопьян перевел словом «շամբ» [Աղայան 1976:1096], которое в армянском языке ассоциируется со словом «болото, заросшее камышом». Видимо, такой перевод показался переводчику непоэтичным, и он заменил его словом «привлекательный».

В переводе первой строки второго четверостишия с той же целью создания рифмы добавлено слово «զգոն» (бдительный) в рифму с окончанием третьей строки – «երեկո», (вечер). Глагол «дремлют» (նիրհում) из второй строки вообще не переведен, но добавлено выражение «կորած հեռվում» (в потерянной дали) для создания рифмы к слову «վառվում». А в четвертой строке той же строфы добавлено слово «զուսպ» (сдержанно), что нам представляется никак не связанным с общим настроением оригинала.

Во второй строке третьего четверостишия добавлено слово «անձկավետ» (тоскливый) в рифму с оборотом «դարձներ հետ» (вернуть). Добавление наречия «շուտ» (скоро) в четвертой строке сделано явно с целью сохранения количества слогов. Соответственно во второй и третьей строках четвертого четверостишия добавлены слова «անձկագին» и «անդառնալի» («желанный» и «невосполнимый»), чтобы срифмовать их со словами «լի» и «կրկին» («полон» и «вновь»). В 17-ой строке переводчик добавляет слово «բան», «բանի կնիք» (слово, означающее *иметь божественную печать*). В 19-ой строке добавлено слово «աներջանիկ» (несчастный) с целью подчеркнуть трагическое настроение и создать рифму к слову «կնիք» (печать). Наконец, в 21-ой, 22-ой и 24-ой строках

соответственно прибавились: «հուր», «մեղմազալար», «դալար» («пламя», «медленно вертящийся», «зеленый»), чтобы первое слово рифмовать со словом «տխուր» (грустный), второе – со словом 4-ой строки «դալար» – (зеленый). В последней строфе слово «умирающий» Анопьян перевел как «մահատանջ» (истерзанный смертью), чтобы срифмовать со словом «առաջ» (вперед) и еще раз подчеркнуть мучительную гибель лебедя.

Надо отметить, что Анопьян в своем переводе удачно повторил некоторые линии слогово-ударной системы оригинала, при этом сохраняя основные принципы армянского слогового деления: он сохранил последовательность строк, то есть количество слогов в строках как оригинала, так и перевода приблизительно равны (во всяком случае, так воспринимаются.)

Итак, при сравнительном анализе стихотворений Брюсова и Бальмонта с текстом анопьяновских переводов обнаруживается, что полной эквивалентности между ними нет. Анопьян, как и любой переводчик «при передаче референциальных значений, выражаемых в исходном тексте», столкнулся с той основной проблемой, о которой говорил теоретик перевода Л.С.Бархударов: «Не существует двух различных языков, у которых смысловые единицы, морфемы, слова, устойчивые словосочетания совпадали бы полностью во всем объеме своих референциальных значений <…>» [Бархударов 2007:155].

Мы пришли к выводу, что из пяти видов эквивалентности выделямых обычно в теории перевода (денотативный, коннотативный, текстово-нормативный, прагматичный формальный), Анопьян использовал денотативный, т.е. старался передать предметное содержание оригинала, коннотативный, поскольку целенаправленно (хотя и с некоторыми нарушениями) выбирал языковые синонимы, формальный (метрико-ритмический) и текстово-нормативный (языковая эквивалентность), но при этом ему не удалось сохранить некоторые художественно-эстетические, индивидуализирующие и прагматические черты, присутствующие в оригинальном стихотворении и составляющие его основную ценность.

Тем не менее, нам представляется, что, несмотря на некоторые различия, в этих переводах сохранена коммуникационная эквивалентность, т.е. начальная коммуникативная ценность текста. Мы подчеркиваем это обстоятельство, поскольку обычно сохранение подтекстов оригинала при переводе является наиболее сложной проблемой, не всегда связанной с качеством перевода или профессионализмом переводчика. В теории перевода считается максимальным препятствием и кажется непреодолимым на практике. Для того чтобы перевод считался эквивалентным оригиналу, в нем должны сохраняться подтекстовые соотношения с языковой средой. В армянских переводах Анопьяна, как мы попытались показать в процессе анализа, смысловая информация стихотворения сохранилась.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анопян О. Стихотворения. Сост., авт. предисл.: Г.Кубатьян. Ереван, 2010.
2. Бальмонт К.Д. Стихотворения. Л., 1969.
3. Бархударов Л. Язык и перевод // Лингвистические аспекты теории перевода. Ереван, 2007.
4. Брюсов В.Я. К.Д.Бальмонт. Статья третья. Злые чары и жар-птица // Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. Т.VI. М., 1965.
5. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. Т.I. М., 1973. М.
6. Будникова Л. Стихотворение К.Бальмонта «Лебедь» в контексте русской и западноевропейской художественной культуры // Константин Бальмонт, Марина Цветаева и художественные искания XX века. Иваново, 2004.
7. Выготский Л. Психология искусства. М., 1968.
8. Աղայան Է. Արդի հայերենի բացատրական բառարան. Հ.II. Երևան, 1976.

IRINA POGHOSYAN – V.BRUSOV AND K.BALMONT IN ARMENIAN TRANSLATIONS BY ONOPRIOS ANOPYAN

The article analyzes the Armenian translations of “The Morning Star” by V.Brusov and “The Swan” by Balmont done by Onoprios Anopyan. It is concluded that the translation is equal to the original text since the correlation between the subtext and the verbal environment and the semantic information of the poems as well as the communicative equivalence, i.e. the initial communicative value of the text, despite certain differences, are preserved.

ПРИХОДЬКО И.С.
Институт мировой литературы
имени А.М.Горького РАН

УРБАНИЗМ В ПОЭЗИИ В.БРЮСОВА И БОДЛЕРА

Ключевые слова: *Брюсов, Бодлер, урбанизм, традиции европейского урбанизма.*
Keywords: *Brusov, Baudelair, urban, traditions of European urbanism.*

Урбанистические мотивы пронизывают все творчество Брюсова и, соприкасаясь с другими темами и мотивами, составляют фон и содержание его поэзии. Брюсов, наделенный особо острым чувством современного ему города, воплотившего в себе эпоху бурного промышленно-экономического развития, ее достижения и кризисные стороны, органично включается в ряд европейских поэтов конца XIX – начала XX века, сознание которых было властно захвачено урбанизмом. Творчество Брюсова развивалось во взаимодействии с творчеством западноевропейских поэтов-урбанистов, и прежде всего – Верхарна, которого он переводил и широко пропагандировал в России[72].

О значении темы города в творчестве Брюсова писали уже его современники[73]. Урбанистика Брюсова привлекала внимание и позднейших исследователей. Д.Е.Максимов выделяет «город»

---

[72] Эмиль Верхарн. Поэмы. Перевод, предисловие и примечание Валерия Брюсова. Изд. четвертое, переработанное и доп. Пб. – М., 1923; 1-е изд. 1906; 2-е изд. 1915; 3-е изд. 1917. В.Брюсов. Данте современности, 1913 (об Э. Верхарне) // В.Брюсов. Собр. соч.: В VII т. Т.VI., М., 1975. С.409-416.

[73] Волошин М. Лики творчества. Город в поэзии В.Брюсова // Русь. 1908. №21, 22 янв., с.3-4; так же в кн.: Волошин М. Лики творчества. «Лит. памятники». Л., 1988. С.416-426; Schick V. Письмо из Берлина // Весы. 1904. №8, с. 37; Волошин М. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов // Волошин М. Лики творчества. С.427-433.

среди «трех господствующих сфер» поэзии Брюсова, причем ставит эту тему на первое место [Максимов 1986:113]. Он же указывает на те разнородные традиции в разработке городской темы, которые Брюсов продолжил: Достоевский, Некрасов – в России; Верлен, Бодлер, Верхарн – на Западе [Максимов 1986:114].

Брюсов, будучи поэтом культурологического склада, придает традиции совершенно особое значение. Известно его высказывание о том, что «<…> едва ли не три четверти своих тем, образов, выражений поэт заимствует у тех, кто писал до него» [т.VI:183]. Пытаясь проследить и осмыслить урбанистическую традицию в поэзии XIX века у нас и на Западе, Брюсов выделяет ее наиболее значительные для себя звенья: Пушкин, Некрасов, Бодлер, Верхарн[74].

Тема города подсказана поэзии этого времени самой эпохой, и, следовательно, поэтическая урбанистика Европы второй половины XIX – начала XX века может рассматриваться как явление типологического порядка. Близость Брюсова и Верхарна, носящая типологический характер, подкреплялась прямым взаимодействием их поэтических миров, а также их тесными творческими и личными отношениями. Эти отношения неоднократно рассматривались критикой и исследователями поэзии Брюсова[75]. Гораздо меньше внимания уделялось связям творчества Брюсова с более ранней традицией урбанизма. В частности, не была выделена и рассмотрена специально бодлеровская традиция.

---

[74] В статьях: Некрасов как поэт города [т.VI:183-187]; Анкета о Некрасове [т.VI:74]; Священная жертва [т.VI:94-99]; Данте современности [т.VI:409-416].

[75] Волошин М. Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов // Весы. 1907. №2; Львов-Рогачевский В. Из жизни литературы / В лагере символистов // Современник. 1914. №2. С.101-111; Луначарский А.В. Влияние Верхарна // Литературное наследство. Т.82. Неизданные материалы. М.,1970; Schick M. Письмо из Берлина // Весы. 1904. №8. С.37; Дронов В. Валерий Брюсов и Эмиль Верхарн // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963.

Брюсов, наряду с П.Якубовичем (Мельшиным), Эллисом (Л.Кобылинским), Ин.Анненским, Вяч.Ивановым, М.Волошиным и другими поэтами-символистами, был проводником творчества Бодлера в России. Постоянство его внимания к Бодлеру может сравниться только с одержимостью им Эллиса, сделавшего переводы, пусть не вполне удачные, всех поэтических произведений Бодлера. На почве Бодлера эти два столь разные человека и поэта – Брюсов и Эллис – временно сошлись [Лавров 1976:217-236]. В период сближения с Брюсовым Эллис даже усматривал в признанном мэтре русского символизма черты своего любимого поэта [Лавров 1976:228]. Брюсов рецензирует переводы Эллиса из Бодлера [Весы 1904:№4:42], беседует с ним об их качестве и даже пишет предисловие к полному переводу Эллисом «Цветов зла» [Брюсов 1908]. Свои переводы четырех стихотворений Бодлера Брюсов включил в свою антологию «Французские лирики XIX века» (СПб., 1909). О поэте он пишет в специальном очерке «Шарль Бодлер», в статьях, посвященных французской поэзии XIX – XX веков, в предисловии к сборнику своих переводов «Французские лирики XIX века», имя его упоминает в целом ряде других статей, в автобиографических и дневниковых записях [Брюсов 1927:84].

Бодлер для Брюсова – поэт, оказавший огромное влияние на символистов, «над которыми его образ властвовал как дух-покровитель» [Брюсов 1913:254]. Брюсов говорит о том, как велико значение «Цветов зла» «для выработки всего мировоззрения современности» [Брюсов 1913:9]. Поэт города, впервые увидевший «красоту и поэзию там, где до него видели только отвратительное» [Брюсов 1913:253-254], Бодлер приближается по «приемам творчества» к писателям-реалистам. Его «острый взор» проникает за внешние явления мира к скрытым сущностям, к тайникам человеческой души.

Утверждение реализма в поэзии Брюсов связывал с обращением поэтов к теме города. Истоки поэтического урбанизма он видел в реалистическом романе, начиная с Бальзака. Но при этом замечал, что только поэзия нового времени («декадентская» или «символистская») способна передать душу города, его скрытые смыслы, отражающие сознание и

психологию современного человека: «Когда художники верили, что цель их передать внешнее, они старались подражать внешним, видимым образам, повторять их. Сознав, что предмет искусства – в глубинах чувства, в духе, пришлось изменить и метод творчества. Вот путь, приведший искусство к символу. Новое, символическое творчество было естественным следствием реалистической школы, новой, дальнейшей, неизбежной ступенью в развитии искусства» [т.VI:97]. Таким образом, символизм и реализм в историко-литературных представлениях Брюсова смыкались: «Не случайно Город наших дней, впервые вошедший в искусство в реалистическом романе, нашел своих лучших певцов именно среди декадентов» [т.VI:97].

Правоту Брюсова в понимании этой особой связи между реализмом и символизмом подтверждает творчество поэтов середины XIX века, Некрасова и Бодлера. По признанию самого Брюсова, именно они стоят у истоков новейшей трактовки темы города. Замеченная Брюсовым близость не знавших друг друга и таких разных поэтов проявилась, в частности, в их обращении к теме города: «Некрасов сумел найти красоту в таких областях, перед которыми отступали его предшественники. Его сумрачные картины северного города могут посоперничать с лучшими страницами Бодлера (и вообще в его даровании, как ни странно такое сближение, есть доля чего-то бодлеровского)» [т.VI:74].

Бодлер, подобно Некрасову, почувствовал и выразил магнетическую силу современного города со всеми его противоречиями и контрастами, со всей поэзией его облика в туманах и сумерках, с тем уродливым и античеловеческим, что эти туманы скрывают. Он выделил из городской толпы лица отверженных и страдающих, показал город проституток и поэтов, растленных прожигателей жизни и честных тружеников.

Он, как и Некрасов, показал больную красоту города. О городских картинах, созданных Бодлером, можно сказать его же словами, отнесенными им к офортам художника Мериона: «Глубина перспективы, усугубленная мыслью о драматичности людских судеб под этими крышами, – не забыт ни один из сложных элементов, составляющих скорбную и славную картину нашей цивилизации» [Бодлер 1986].

Урбанистика Бодлера не просто фон или отдельная тема его поэзии. Это органический элемент, образная категория бодлеровской цельной философской концепции жизни и ее поэтической модели, заключенной в книге «Цветы зла». Город Бодлера – это злосчастный мир нужды, обмана, разврата, преступления, одиночества, труда, болезни, смерти. Это мир действительности во всей ее жестокой неприглядности, мир, противостоящий мечте, красоте, любви, искусству, Идеалу. Современный город – это ад, обрекающий человеческие души на страдание. Первоначальное название книги Бодлера – «Лимбы» – указывает на эту скрытую ассоциацию [Балашов 1970:259]. Поэт сам проходит через круги этого страшного парижского ада. Но в отличие от многих других обитателей города, для поэта спасение в творчестве. Наглухо затворив ставни и двери холодной мансарды, он в зимние ночи силой воображения создает иные миры, сады и мраморные фонтаны, обретает солнце и весну, жаром вдохновения согревает воздух («Пейзаж») [Балашов 1970:138-139].

Однако создания искусства, противопоставленные жизни, не удовлетворяют бодлеровской потребности в Идеале. Чистая красота, воплощенная в античной статуе, например, безжизненна, холодна, неподвижна – *Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris* (La Beauté) [Baudelaire 1949:30] – «Во век я не смеюсь, не плачу я вовек» («Красота», пер. В.Брюсова) [Балашов 1970:35]. Воплощающая Идеал высшая духовность невозможна без жизни души, без способности к страданию и состраданию. Поэт находит эту новую красоту, «красоту тоски», в современной жизни, средоточием которой становится город.

Город, сконцентрировавший в себе человеческую боль и страдания, обладает для поэта особой притягательной силой, магнетизмом (*Je guette, obeisant à mes humeurs fatales)* [Baudelaire 1949:147], («Любопытство мое роковое манит», пер. В.Левика) [Балашов 1970:150] Это мир таких же отверженных существ, как и сам поэт, мир скорби и обреченности, мир страдания. А через страдание и сострадание познается истинная красота человеческих душ. Прекрасная женщина – «ангел радости», «кротости», «свежести» – ущербна: она не знает «тоски, уныния»,

«отравы жгучих слез». Чуждая страданию, она не способна понять поэта и мир вокруг («Искупление», пер. Инн. Анненского) [Балашов 1970:71], («Le Réversibilité») [Baudelaire 1949:73]. А женщина в трауре, героиня другого стихотворения («Прохожей») [Балашов 1970:155], («A une passante») [Baudelaire 1949:152], со «скорбным ртом» и «таящим бурю взором», случайно встреченная на улице Парижа, – воплощение Идеала.

Отсюда особое место и значение цикла «Парижские картины» в книге Бодлера, главная тема которого – сострадающее всезнание поэта. Он чуток к чужой нужде и одиночеству, он безошибочно выделяет среди многоликой толпы отверженных, узнает в них себя, свою боль и муку:

Le Cygne – Tableaux Parisiens
A Quiconque a perdu ce qui ne se retrouve
Jamais! jamais! à ceux qui s'abreuvent de pleurs
Et tettent la Douleur comme une bonne louve!
Aux maigres orphelins séchant comme des fleurs!

Ainsi dans la forêt où mon esprit s'exile
Un vieux Souvenir sonne à plein souffle du cor!
Je pense aux matelots oubliés dans une île,
Aux captifs, aux vaincus! /// A bien d'autres encor!
[Baudelaire 1949:143]

Лебедь – Парижские картины
Все вы, все, кто не знает иного удела,
Как оплакивать то, что ушло навсегда,
И кого милосердной волчицей пригрела,
Чью сиротскую жизнь иссушила беда.

И душа моя с вами блуждает в тумане,
В рог трубит моя память, и плачет мой стих
О матросах, забытых в глухом океане,
О бездомных, о пленных, – о многих других…
(Пер. В.Левика) [Балашов 1970:146]

Живые души в городском аде – это мир «Парижских картин». Сама живая душа поэта, страдающая и надеющаяся, воспринимающая чужую нужду и боль как свою собственную, – ведущая тема всего цикла.

Таким образом, город в поэтической книге Бодлера «Цветы зла» становится не просто местом действия, но включается в систему его философских и духовно-нравственных антитез. Отсюда органичность и универсальность темы города в лирике Бодлера. В его книге мы находим все наиболее характерные аспекты городской темы, которые получат развитие в поэтической урбанистике XIX – начала XX века. Введенные Бодлером темы и мотивы городской действительности подхватили Верлен, Рембо, Лафорг, Верхарн, Рильке. В этом ряду оказались и русские поэты – Брюсов, Блок и др.

Влияние Бодлера на Брюсова осуществлялось прежде всего через общую традицию и внешне проявлялось в традиционности городских мотивов послебодлеровского периода. Бодлеровские влияния в творчестве Брюсова также тесно переплетались с влияниями русской урбанистики Некрасова и Достоевского.

Но вместе с тем в поэзии Брюсова можно отчетливо выделить непосредственные отклики на бодлеровские сюжеты и мотивы, услышать бодлеровские трактовки, заметить прямые заимствования. Урбанистика Брюсова, подобно бодлеровской, обладает универсальностью. Мир современного города предстает в поэзии Брюсова во многих его гранях и аспектах. Подобно Бодлеру, Брюсов «поэтически исследует город и фиксирует результаты своего исследования» [Максимов 1986:115]. Но в отличие от Бодлера, создавшего единую книгу стихов с единой философией, структурой, системой образов, Брюсов создает многие книги с разными темами. Город становится определяющей темой лишь в некоторых из них, прежде всего в «Tertia Vigilia» (1900), «Urbi et Orbi» (1903) и «Stephanos» (1906). Однако впервые она вводится уже в «Me eum esse» (1897).

Брюсова с Бодлером роднит явное предпочтение цивилизации, рукотворности, искусства и искусственности всему естественному и натуральному, и, следовательно, города – природе:

Чужда мне красота раскинутых степей,
Невнятен ропот океана.
Мне ближе улица с мерцаньем фонарей
Во мгле ненастного тумана. <…>

[т.III:215]

Это одно из ранних настроений Брюсова (стихотворение 1894 года), которое оформилось под непосредственным влиянием Бодлера, о чем сам поэт позднее напишет в воспоминаниях: «В это время я читал Бодлера и Верлена. Я воображал, что презираю юность, естественность, что румяна красивее для меня, чем румянец молодости» [Брюсов 1927:84].

Обоих поэтов сближает образ автора, автогерой, неизменно присутствующий в стихах, наблюдатель, поэт и, одновременно, городской житель, «дитя» города. Абсолютное большинство стихотворений городской темы у того и у другого поэтов написано от первого лица, от лица монологического «я».

Брюсов развивает заданную Бодлером тему поэта в городе, все три бодлеровских аспекта этой темы:

1) Творческое одиночество поэта, замкнувшегося от городского шума в своей мансарде или комнате и отдавшегося во власть поэтического воображения и вдохновения («Пейзаж» Бодлера – «Хорошо одному у окна!» Брюсова):

Хорошо одному у окна!
Небо кажется вновь голубым,
И для взоров обычна луна,
И сплетает опять тишина
Вдохновенье с раздумьем святым.

И гирлянду пылающих роз
Я доброшу до тайных миров,
И по ней погружусь я в хаос
Неизведанных творческих грез,
Несказанных таинственных слов. <…>

[т.I:87]

2) Поэт в городской толпе, сохраняющий свою автономность, не замечающий окружающего, чуждый всему и лишь оформляющий свои раздумья и видения в мерные ритмы:

Люблю одно: бродить без цели
По шумным улицам, один;
Люблю часы святых безделий,
Часы раздумий и картин.
<…>
Под вольный грохот экипажей

Мечтать и думать я привык,
В теснине стен я весь на страже:
Да уловлю Господень лик!

[т.I:328]

3) Поэт, наблюдающий жизнь города. Эта тема у Брюсова, как и у Бодлера в «Парижских картинах», решается в жанровых зарисовках (в стихотворениях «Подруги», 1895; «В вертепе», 1895; «Улицей сонной и тихой…» 1900; «Фабричная», 1901; «Свидание», 1901; «Каменщик», 1901; «В ресторане», 1911; «В публичном доме», 1905 и др.). Но если бодлеровские жанровые образы, как правило, приобретают значение символа («Старушки», «Слепцы», «Скелет-землероб» и др.), то у Брюсова картины из жизни города в большинстве случаев обладают жизненной достоверностью, своей неповторимой конкретностью. Однако в целом ряде стихотворений, посвященных городской теме, Брюсов создает яркие в своем символическом обобщении образы – например, в стихотворении «Каменщик» или «Конь Блед» (1903).

Подобно Бодлеру, Брюсов предпочитает сумеречный город, город в пору туманов и дождей, т.е. такую атмосферу и освещение, когда размыты очертания домов и прохожих, неверен свет, и все приобретает таинственность, особый эмоциональный тон:

<…> Зданья одеты туманами,
Линии гаснут мучительно,
Люди – как призраки странные,
Конки скользят так таинственно. <…>

[т.I:176]

В стихотворениях «Дождь в городе» (1912), «Тени прошлого» (1898) и некоторых других Брюсов использует импрессионистическую поэтику, создавая картины-настроения.

Стихотворения цикла «Картины», несомненно, навеяны бодлеровскими «Парижскими картинами», само название цикла указывает на это. Стихотворение «Раньше утра» (1902) из цикла «Картины» включает отклики на мотивы и образы стихотворения Бодлера «Предрассветные сумерки» из цикла «Парижские картины»:

Я знаю этот свет, неумолимо четкий,

И слишком резкий стук пролетки в тишине,
Пред окнами контор железные решетки,
Пустынность улицы, не дышащей во сне.
<…>
Там люди-трупы спят, вдвоем и одиноко,
То навзничь, рот открыв, то ниц – на животе <…>

[т.I:328-329]

Подобно тому, как лирического героя Бодлера город погружает в мир фантомов, ужасов, миражей («Слепцы», «Семь стариков» и др. стихотворения цикла «Парижские картины»), в сознании героя Брюсова рождаются зловещие образы сумасшедшего, чудовищ, демонов, нескончаемых переходов, лестниц, провалов, как в кошмарном сне («Сумасшедший» 1895; «Чудовища» 1903; «Оклики демонов» 1901; «Сон» 1903; «В неконченном здании» 1900 и др.).

Осознание собственных пороков человеком современного города в стихотворении «Облегчи нам страдания, Боже!» (1894) вызывает в памяти страшное в своей беспощадности саморазоблачение во «Вступлении к “Цветам зла”»:

Облегчи нам страдания, Боже!
Мы, как звери, вгнездились в пещеры –
Жестко наше гранитное ложе,
Душно нам без лучей и без веры.

Самоцветные камни блистают,
Вдаль уходят колонн вереницы,
Из холодных щелей выползают
Саламандры, ужи и мокрицы.

Наши язвы наполнены гноем,
Наше тело на падаль похоже…
О, простри над могильным покоем
Покрывало последнее, Боже!

[т.I:88]

Непосредственным откликом на бодлеровский сюжет является многократно повторенный в поэзии Брюсова 1896 – 1904 годов мотив прекрасной незнакомки, встреченной на улице города – в стихотворениях «Мгновение» (17 мая 1896), «В трауре» (4 мая 1896), «Прохожей» (4 октября 1900), «Царица» (5

мая 1901), «Встреча» (27 сентября 1904), «На улице» (11 января 1904). Мотив этот трансформируется в названных стихотворениях, однако не настолько, чтобы стерлись следы влияния Бодлера.

В первом из них – «Мгновение» – выражено потрясение красотой встреченной женщины («Один ее взгляд ярче тысячи звезд…»). В целом это стихотворение статично, образы банальны. Во втором – встреченная героиня, как и у Бодлера, в трауре. Вслед за Бодлером, Брюсов пытается показать высшую красоту – красоту печали. Но в отличие от Бодлера, он ей не доверяет («Но яркое небо – мираж непонятный, / Но думы печали – обманы минут…») и подменяет тему: («А строгие строфы скользят невозвратно, / Скользят и не дышат, – и вечно живут»): даже красота печали может жить только в искусстве.

Следующие два стихотворения – «Прохожей» и «Царица» – вошли в цикл «Картины». В первом из них героиня вызывает у поэта чувственный экстаз. Второе являет своеобразный фантом, представляющий красоту в лохмотьях и напоминающий «Рыжую нищенку» Бодлера: «Лилия белая, взросшая в тине». Ее царственная красота воссияла бы, если этот алмаз вставить в соответствующую дорогую оправу.

Стихотворению «Встреча» предпослан эпиграф из бодлеровского стихотворения «Прохожей» («A une passante»): «O toi qui j'eusse aimée, ô toi qui le savais!». Оно начинается с характерного для Брюсова обобщения, безмолвного объяснения двоих:

О, эти встречи мимолетные
На гулких улицах столиц!
О, эти взоры безотчетные,
Беседа беглая ресниц! <…>

[т.I:412]

Мимолетная встреча – одна из многих несостоявшихся, всего лишь эпизод, через мгновение мечта героини – уже с другим. В стихотворении же Бодлера эта встреча-узнавание уникальна и трагична в своей уникальности. Им, созданным друг для друга, не суждено встретиться и узнать друг друга.

В стихотворении «На улице» Брюсов наиболее приближается к бодлеровской трактовке сюжета. Души героя и героини узнали друг друга, и эта встреча в своей единственности – «призыв к последнему паденью», шаг над бездной, но… она проходит мимо, и остается неизбывная пустота, холод и гулкость каменных плит. Это лучшее из навеянных бодлеровским сюжетом стихотворение Брюсова.

В брюсовском синтезе поэтической традиции европейского урбанизма линия Бодлера не растворяется – она звучит отчетливо. Русским поэтом восприняты не только бодлеровские темы и мотивы, но точки зрения, ракурсы, настроения городской действительности. Таким образом, можно говорить о прямом влиянии Бодлера на Брюсова в рамках общей традиции и типологии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Балашов Н.И. Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1970.
2. Бодлер Ш. Салон 1859 года // Бодлер Ш. Об искусстве. М., 1986.
3. Аврелий (В.Брюсов). Новый перевод Бодлера // Весы. 1904. №4.
4. Брюсов В.Я. Полное собр. сочинений и переводов: В XXV т. Т.XXI. СПб.: Сирин, 1913.
5. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
6. Брюсов В.Я. Из моей жизни. М., 1927.
7. Брюсов В.Я. Предисловие // Бодлер Ш. Цветы зла. М., 1908.
8. Лавров А.В. Брюсов и Эллис // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.
9. Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и позиция // Русские поэты начала века. Л., 1986.
10. Baudelaire Charles. Les Fleurs du Mal. Préfacée et annotée par M. Ernest Raynaud. Collection des Classique Garnier. Paris, 1949.

IRINA PRIKHODKO – URBANISM IN POETRY OF BRUSOV AND BAUDELAIR

The urban works in Brusov's and Baudelaire's poetry are analyzed in this article. The article's author has revealed Baudelaire's direct influence on Brusov in the framework of common traditions and typology of urban poetry.

ТАХО-ГОДИ Е.А.
МГУ имени М.В.Ломоносова

МЕЖДУ В.БРЮСОВЫМ И Г.АДАМОВИЧЕМ: «ТРОФЕИ» ЭРЕДИА В ПЕРЕВОДЕ Д.ОЛЕРОНА (ЛИТЕРАТУРНЫЕ СПОРЫ НАЧАЛА XX ВЕКА)

Ключевые слова*: русский символизм, Серебряный век, традиция «поэзии Парнасса», В.Брюсов, Г.Адамович, Д.Олерон-Глушков.*
Kay words: *Russian symbolism, the Silver Age, tradition "la poésie du Parnasse", V. Brusov, G.Adamovich, D. Oleron-Glushkov.*

Имя «Дмитрий Олерон» мало что говорит большинству современных читателей, как и настоящее имя поэта – Дмитрий Иванович Глушков. Несмотря на то, что с середины 1960-х годов о Глушкове-Олероне стали появляться публикации, – ему посвящена статья в биографическом словаре «Русские писатели: 1800 – 1917» [Трушкин 1989:584-585] и главы в книгах В.Э.Молодякова [Молодяков 1995:118-126], [Молодяков 2009:341-343], Олерон, несомненно, относится к числу забытых авторов. И для памятования его, и для его забвения в советское время были свои причины.

Умершего в Иркутске в 1918 году Глушкова не забыли благодаря тому, что он был профессиональным революционером, причем революционером потомственным. Его отец был народовольцем [Деятели революционного движения в России 1929:270], он изображен в числе других второстепенных исторических персонажей в книге Юрия Трифонова «Нетерпение. Повесть об Андрее Желябове». В отличие от Желябова, Ивану Глушкову удалось избежать ареста и тайно эмигрировать во Францию. Здесь, в Париже в 1884 году родился его сын Дмитрий, взявший себе псевдоним «Олерон» по названию французского острова в Бискайском заливе, в XIX столетии известном как место политической ссылки. После смерти отца, в 1890 году, мать привезла Дмитрия в Россию, в Харьков. Но зараженный с детства революционными идеями, он недолго проучился в Харьковском университете: в 1905 году его

арестовали в первый раз за вооруженное сопротивление полиции. После освобождения и учебы в Венском университете его арестовали вторично в 1908 году. Из Харьковской каторжной тюрьмы он попал в ссылку в Иркутскую губернию, где сдружился с ссыльными большевиками – в том числе с будущим членом Политбюро Валерианом Куйбышевым и свояком Григория Зиновьева – Ильей Ионовым. Такая революционная биография делала фигуру Глушкова-Олерона вроде бы «своей» для советской эпохи, но беда в том, что Глушков не только не был большевиком, но – что хуже – со студенческих лет принадлежал к партии эсеров и в ссылке состоял «членом Нижнеудинского уездного комитета п<артии> с<оциалистов>-р<еволюционеров>» [Файнберг 1918:№50:2].

Другим существенным поводом для забвения было само творчество Глушкова-Олерона. В нем, конечно, можно найти, отзвуки революционных идей, но они здесь далеко не центральные. В поэзии Олерона традиции русской классической литературы, опыт русского символизма своеобразно соединился с эстетизмом французских «парнасцев» – его поэтическим кумиром был Жозе Мария де Эредиа, чью знаменитую книгу сонетов «Трофеи» (1893) Олерон взялся переводить, попав в тюремное заключение. Сделанный им перевод был опубликован посмертно в Ленинграде в 1925 году [Эредиа 1925], видимо, при поддержке Ильи Ионова, возглавившего к этому времени ленинградское Государственное издательство. Предисловие к книге написал поэт и переводчик Б.Лившиц, которого К.Чуковский не случайно именовал «тайный парнасец». Присущий поэзии Олерона сплав эстетизма и символизма, вполне чуждый советской эпохе, явственно дает о себе знать и в его цикле «Олимпийские сонеты», напечатанном в Иркутске посмертно в 1922 году, а в 2012 году переизданном по инициативе В.Э.Молодякова с его статьей, комментарием Е.А.Тахо-Годи и подбором иллюстраций, демонстрирующих, насколько точны и пластичны описания Олероном памятников знаменитой древней Олимпии [Олерон 2012].

В статье «Антиномичность поэтики русского модернизма» М.Л.Гаспаров акцентировал внимание на том, что зачинатели

русского символизма – Брюсов и Иннокентий Анненский – «осваивали наследие парнасцев и символистов неразрывно»: отсюда «несимволистские», т.е. «парнасские», стихи Брюсова (почти все «Криптомерии», «Любимцы веков» и т.д.). В результате «<…> “парнасская” традиция, игра в классицизм была с этих пор канонизирована в русском модернизме» [Гаспаров 1995:291], в том числе в акмеизме, где поздний период, символистический, сменил ранний «парнасский», когда Николай Гумилев переводил «Эмали и камеи» «предпарнасца» Теофиля Готье. Как констатировал Гаспаров, для «второстепенных» поэтов, усвоивших вслед за Брюсовым соотнесенность символистской и «парнасской» традиций, последняя оказалась доступнее, причем «<…> “образы веков” все больше превращались в зарифмованные пересказы гимназических учебников, эротика снижалась до альбомного уровня, прозрения становились чем патетичнее, тем бессодержательней. Эпигоны такой манеры в 1900 – 1910-х годах стали являться толпами <…>» [Гаспаров 1995:294].

Дмитрия Олерона легче всего было бы просто отнести к этой «толпе» и не вдаваться в подробности. Однако из общей массы его выделяет ряд моментов, которыми не следует пренебречь.

Во-первых, это хорошее знание античной культуры и древних языков. Точно неизвестно, на каком отделении историко-филологического факультета Харьковского университета учился Глушков, однако те авторы, которых он переводил в течение жизни – Овидий, Лукреций, Плавт, Виргилий – заставляют предполагать его причастность именно к классической филологии. «Только недавно мы узнали о том восторженном отзыве, который дал о его переводах Ф.Зелинский, которому он послал свои переводы», – говорилось в некрологе поэту [Файнберг 1918:№50:2].

Во-вторых, увлечение французскими романтиками (Андре Шенье, Мюссе, Ламартин, Виктор Гюго) и «парнасцами» совмещается у Олерона с опытом не французских символистов (хотя известно, что он переводил и Верлена [Литературная Сибирь 1986:213]), а русских, причем, судя по реминисценциям и

прямым отсылкам, в большей степени К.Бальмонта. Сам метод вживания Олерона в античность в «Олимпийский сонетах», на наш взгляд, иной, нежели у Брюсова: у Брюсова в «Любимцах веков» «я» поэта переживает своеобразный поэтический метапсихоз, перевоплощаясь в «я» каждого из персонажей, тогда как Олерон предпочитает в «Олимпийских сонетах» совместить два взгляда – путника и сновидца, реальное путешествие и путешествие-припоминание, что не позволяет лирическому «я» слиться с описываемым. «Я» поэта не отстраненно и безлично, как у «парнасцев». Оно дано как в поэзии Бальмонта, который, по меткому наблюдению Л.Г.Пановой, в своих египетских стихах «поместил хрестоматийных Сфинкса, пирамиду, пустыню и пески в новую – личную – перспективу» [Панова 2006:гл.II:§4].

Из брюсовских текстов наиболее близок к тому, что делает Олерон в «Олимпийских сонетах», цикл «Холм Покинутых Святынь», в том виде, в каком он вошел в книгу «Chefs d'oeuvre» в Полном собрании сочинений поэта 1913 года, причем не весь цикл, а лишь первые два стихотворения из него, датированные 1895 годом: «Моя мечта» и «Львица среди развалин (гравюра)» – примечательно, что последнее имело в рукописи иное заглавие – «Сонет» и посвящение Эредиа [т.I:577]. Сюжет олероновских «Олимпийских сонетов» – реальное или сновидческое посещение Олимпии – и есть не что иное, как посещение «Холма Покинутых Святынь».

В таком контексте становится понятнее, почему в 1923 году, в обзоре «Среди стихов», Брюсов мотивирует свой отказ от анализа «Олимпийских сонетов» Олерона «не по принципу: de mortuis bene aut nihil, но потому что его сонеты написаны сравнительно давно и оценивать их должно с исторической точки зрения» [Брюсов 1923:76]. Как представляется, Брюсов обходит молчанием стихи Олерона не только потому, что считает их явлением уже прошлой, дореволюционной культурной эпохи, о которой нет смысла говорить в новой литературно-политической ситуации, а потому, что в них он увидел продолжение намеченного им самим в 1895 году пути, который перестал его удовлетворять еще в начале XX столетия.

Нельзя не напомнить, что брюсовское восхищение Эредиа середины 1890-х годов к началу XX столетия сменилось резким неприятием французского поэта, да и в целом искусства Парнаса. В статье 1905 года «Священная жертва» он прямо утверждал, что «дорога, по которой идет художник, отделивший творчество от жизни, приходит прямо на бесплодные вершины “Парнаса”», что современное искусство «шло не этой опустошенной дорогой», что выросший на стебле романтизма цветок парнасства «бесспорно “иссох и свалился”», что у парнасцев «декаденты взяли лишь понимание формы, ее значения» и, оставив их «собирать свои Trophees», ушли от мечтаний о «вечно красивой Перикловой Элладе» «к той современности, воплотить которую надеялись и реалисты», но если реалисты искали жизнь «вне себя», то новое искусство обратило «взор внутрь», осознав, что «творчество лишь отражение жизни, и ничего более» [т.VI:95-97]. Еще раньше, 25 октября 1902 года Брюсов писал П.П.Перцову о «мертвом» искусстве, чьи создания – «трупы», причем среди «маститых» представителей его он называет и вдохновлявшего когда-то его самого Эредиа [т.VI:580].

Что же двигало Брюсовым, когда он в начале 1920-х годов, еще до написания обзора «Среди стихов»[76], дал весьма положительный, хотя и лаконичный, отзыв на перевод «Трофеев» Эредиа, сделанный Глушковым? Этот отзыв сохранился в бумагах вдовы поэта. В нем Брюсов писал: «Принимая во внимание все трудности передачи на другой язык стихов Эредиа, считаю перевод Д.Глушкова чрезвычайно удачным. Это работа, исполненная с любовью, со знанием и мастерством. Читатели перевода будут иметь верное понятие о поэзии Эредиа» [Трушкин 1985:323]. Такой отзыв, скорее всего, объясняется всегда присущим Брюсову стремлением к расширению культурных горизонтов, приобщению читателей к мировой

[76] Вероятно, именно этот отзыв Брюсова имеет в виду А.Вечерний, когда пишет в декабре 1921 г.: «Надо сказать, что Валерий Брюсов, которому творения умершего поэта были показаны, дал о них чрезвычайно благоприятный отзыв» [Вечерний 1921].

культуре в целом. Недаром в задуманном им, хотя и не осуществленном, монументальном труде «Сны человечества», в части четвертой «Современность» должен был быть представлен и французский Парнас, и собственно сам Эредиа, лично для Брюсова как поэта уже давно неинтересный. Однако современники в поддержке Брюсовым перевода Олерона готовы были увидеть политическую подоплеку. Об этом свидетельствует реакция Георгия Адамовича на появление «Трофеев» в переводе Олерона.

«Из России получены в Париже “Трофеи” Эредиа в русском переводе. Мы почти не сомневались, что перевод этот принадлежит М.Лозинскому. С крайним удивлением мы прочли на обложке другое имя. Итак, существуют два полных русских перевода “Трофеев” – редкая в нашей литературе роскошь!

Изданный сейчас в России перевод не может идти ни в какое сравнение с еще мало кому известным переводом М.Лозинского. Почему было дано ему предпочтение – понять трудно. Причины этого предпочтения едва ли литературного порядка» [Адамович 1925:№148:4], – писал критик в газете «Звено» 30 ноября 1925 года под псевдонимом «Сизиф».

Говоря о переводе Лозинского, Адамович имел в виду коллективный перевод «Трофеев» Эредиа, осуществлявшимся семинарием под руководством М.Л.Лозинского, с которым он, наряду с Георгием Ивановым, сотрудничал. Нельзя исключить, что до Адамовича доходили какие-то слухи о биографической подоплеке публикации перевода Глушкова – о революционной биографии покойного переводчика и его личных связях с главой Гослитиздата большевиком Ильей Ионовым – и именно это дало ему основание заключить, что причины предпочтения перевода «едва ли литературного порядка». Во многом схоже воспринимали ситуацию и участники студии Лозинского. За два года до появления заметки Адамовича в «Звене» одна из них, А.И.Оношкович-Яцына, записала в свой Дневник, что перевод «Трофеев» «запрещен, так как уже вышел в Госиздате в переводе Глушкова» [Оношкович-Яцына 1993:429]. Примечательно, что она сообщает о выходе перевода Глушкова в январе 1924 года – в дни прощания с Лениным, тогда как на сборнике Госиздата стоит

дата 1925 года. В выходных данных книги нет ошибки – скорее известие о том, что уже существует сборник, принятый к печати Госиздатом, был воспринят и как запрет, и как свершившийся факт.

Не исключено, что студийцам, а через них и Адамовичу было известно о брюсовском отзыве, содействовавшем предпочтению перевода Глушкова. Стоит обратить внимание также на то, что Адамович не просто не признает достоинств перевода и ставит Лозинского выше Глушкова, но ставит Лозинского и выше скончавшегося за год до этого, осенью 1924 года, Брюсова, причем противопоставляет мнение Гумилева умению Брюсова-переводчика: «Покойный Н.С.Гумилев считал эти стихотворения (*т.е. переводы Лозинского. – Е.Т.-Г.*) лучшими образцами русской переводной литературы. Едва ли он ошибался. Во всяком случае, никогда Брюсов – крупнейший мастер перевода – не достигал подобного совершенства» [Адамович 1925:№148:4].

В этом есть и доля пристрастности – ведь Адамович сам участвовал в работе студии Лозинского и в переводе Эредиа (ему принадлежит, например, перевод сонета «Раб»), и неугаснувшая борьба литературных группировок: наследственная нелюбовь одного из гумилевских «жоржиков» к «большевизировавшемуся» мэтру символизма, который, по мнению Адамовича, олицетворял «узость» и потому так легко «завладел положением “мэтра”», что «был и понятнее, и заносчивее других, и, в сущности, ограничивался культуртрегерством» [Адамович 2002:43].

При этом любопытно обратить внимание на одну деталь. За неделю до публикации пассажа о переводе Олерона, 23 ноября 1925 года в газете «Звено» была напечатана заметка, казалось бы, весьма далекая от русской литературы, посвященная Оскару Уайльду. В ней Адамович, в частности, писал: «Но Уайльд, конечно – один из раздавленных грузом, который он захотел поднять. У модернистов была общая, всех их связующая гордость: уверенность, что их открытия стоят всей былой мудрости. <…> Когда-то в “Весах” или “Аполлоне”– не помню – велся спор: надо ли быть пророком или можно быть только поэтом. Было решено, что обязательно надо быть пророком. Но

кто был в силах выполнить это обязательство? Пророчествовать хотели все модернисты, без исключения. Но, как крыловская лягушка, модернизм “с натуги лопнул и околел”» [Адамович 1998:356]. О.А.Коростелев так прокомментировал этот фрагмент текста: «Эта многолетняя дискуссия между символистами, главными участниками которой были Брюсов и Андрей Белый, имела два пика. Первый – в 1905 году в “Весах”, во время “семейной полемики”, как ее назвал Вяч.Иванов <…>. Второй – во время дискуссии 1910 года о “заветах символизма”, развернувшейся на страницах “Аполлона”. На этот раз зачинщиками были Вяч. Иванов и Блок <…>. Белый в статье “Венок или венец” (Аполлон. 1910. №11) упрекал Брюсова в измене собственным принципам и напоминал о статье “Священная жертва”» [Адамович 1998:522].

Комментарий вроде бы исчерпывающий. Действительно, и позже, например, в статье «Мережковский», в основу которой легли публикации середины 1930-х годов, Адамович называет именно этот круг лиц, участвовавших в споре, когда пишет: «Если не ошибаюсь, в 1910 году, в памятном споре о поэтическом “венке” или “венце”, Вячеслав Иванов и Андрей Белый почтительно, но твердо указали Брюсову его место в новой русской словесности. Брюсов сделал bonne mine a mauvais jeu, заявил, что поэтом, “только поэтом”, он и хотел быть всю жизнь, и даже принял под свое тайное покровительство возникшие на его, брюсовской, суженной платформе течения, вроде акмеизма и футуризма. Но уязвлен остался он навсегда» [Адамович 2002:44].

Однако, как представляется, если мы соотнесем фрагмент из заметки об Оскаре Уайльде и последовавший за ним через неделю пассаж о переводе Олерона, выявится тот «неконтролируемый подтекст», который без такого соотнесения остается неочевидным. Как писала Т.И.Сильман, «соответствующее глубинное значение данного отрезка текста чаще всего бывает заранее подготовлено, предвосхищено в каком-то другом, предшествующем отрезке текста» [Сильман 1969:85]. На наш взгляд, упоминание о споре по поводу миссии поэта, который велся «когда-то в “Весах” или “Аполлоне”», и

есть такой «рассредоточенный, дистанцированный повтор», и речь у Адамовича в данном случае скорее идет о споре Гумилева с Брюсовым, который он вел в статье «Теофиль Готье». Об особом отношении Гумилева к парнасцам и Готье Адамович писал за полгода до этого, в «беседе» от 6 апреля 1925, появившейся в №114 «Звена».

Статья о Готье, появившаяся в «Аполлоне» в 1911 году, была явно полемически направленной против статьи Брюсова «Священная жертва» – недаром Гумилев цитировал в ней ту же строку из Готье «“L'art robuste. Seul a l'eternite”, пугающую даже самых пылких влюбленных в красоту», что и вынесший ее в начало своего текста и оспаривающий ее в 1905 году Брюсов; Гумилев, как и Брюсов, апеллировал к Пушкину. Обращался Гумилев и к центральной для брюсовской статьи теме – об отношении искусства к жизни и, исходя из своего понимания этой проблемы, ставил Готье выше парнасцев (Леконта де Лиля) и выше Оскара Уайльда. Для Гумилева Готье был последним, кто «верил, что литература есть целый мир, управляемый законами, равноценными законам жизни», кто не подразделял этот мир «на высшие и низшие касты, на враждебные друг другу течения» [Гумилев 1911:53-58].

Брюсов сразу почувствовал выпад в свой адрес. В 1913 году в статье «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм» (непосредственным поводом к которой стали статьи Городецкого и Гумилева в январской книжке «Аполлона»), он учтет и гумилевскую публикацию 1911 года, когда напишет, что «парнасец по самому духу своей поэзии» Гумилев упоминанием имени Готье «отдал дань своим чисто эстетическим увлечениям» и что невозможно себе представить Готье «во главе такой своры» [Брюсов 1990:399]. Как известно, после этой публикации отношения между Брюсовым и Гумилевым были на несколько лет прерваны.

Для Адамовича эти литературные споры 1910-х годов оставались вполне актуальными и в середине 1920-х, – недаром в

его статьях этого времени фигурируют и парнасцы[77], и Брюсов, и Гумилев, хотя отношение к нему критика с годами трансформировалось [От Цеха поэтов к «парижской ноте» 2009:15-24]. Выход в 1925 году переводов Олерона был для него еще одним поводом вспомнить о «старинном споре» Брюсова и Гумилева. Свой ответ о назначении поэзии, а значит, в определенной мере, и свой ответ в этом споре, Адамович попробовал дать в докладе «Есть ли цель у поэзии», прочитанном 4 июня 1927 года на заседании «Зеленой лампы»: «Единственно, что может объяснить существование поэзии – это ощущение неполноты жизни, ощущение, что в жизни чего-то не хватает, что в ней какая-то трещина. И дело поэзии, ее единственное дело, – эту неполноту заполнить, утолить человеческую душу. Если поэзия этого не делает, не отвлекает человека от жизни, не утоляет его, то, скажу прямо, – это поэзия не настоящая. Бывают, конечно, попытки иного подхода к поэзии, как, например, попытка Гумилева. Но не случайно понравилась его поэзия такому государственному мужу, как Струве, написавшему о ней целую статью в “Возрождении”. Гумилев – поэт наименее иррациональный, какого только можно представить. В последние годы жизни он выработал величественную концепцию поэзии, долженствующей возглавлять мировой порядок. Миром должны управлять поэты, и дело поэзии помогать строить “прекрасную жизнь”. Но мне кажется, что такую поэзию, как поэзия Гумилева, можно очень легко отравить несколькими строчками, в которых есть огонь, направленный на мир, пожирающий мир, тот огонь, в котором и заключается сила подлинной поэзии» [Адамович 1928:№4:49].

ЛИТЕРАТУРА

---

[77] См., например, о Бунине и парнасцах в заметке «“Митина любовь” И.Бунина. – “Самсон в оковах” Л.Андреев» или о Берберовой и парнасцах в заметке «Ж.Кессель о русской литературе. – Новые стихи».

1. Адамович Г.В. Есть ли цель у поэзии // Новый корабль. 1928. №4.
2. Адамович Г.В. Одиночество и свобода. СПб., 2002.
3. Адамович Г.В. Отклики // Звено. 1925. №148. 30 ноября.
4. Адамович Г.В. Собр. сочинений. Литературные беседы. Книга первая («Звено»: 1923-1926). СПб., 1998.
5. Брюсов В.Я. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // Брюсов В.Я. Среди стихов: 1884–1924. Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990.
6. Брюсов В.Я. Среди стихов // Печать и революция. 1923. №1.
7. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
8. Вечерний А. Нереализованные литературные сокровища // Власть труда. 1921, 13 декабря.
9. Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М.,1995.
10. Гумилев Н.С. Теофиль Готье // Аполлон. 1911. №9.
11. Деятели революционного движения в России: биобиблиографический словарь: От предшественников декабристов до падения царизма: В V т. Т.II. Вып.1. М., 1929.
12. Литературная Сибирь: критико-библиографический словарь писателей Восточной Сибири. Сост. В.П.Трушкин, В.Г.Волкова. Вып.1. Иркутск, 1986.
13. Молодяков В.Э. Загадки Серебряного века. М., 2009.
14. Молодяков В.Э. Неизвестные поэты. Кн.1. СПб., 1995.
15. Олерон Д. Олимпийские сонеты. М., 2012.
16. Оношкович-Яцына А.И. Дневник 1919–1927. Публ. Н.К.Телетовой // Минувшее: Исторический альманах. Вып.13. М.-СПб., 1993.
17. От Цеха поэтов к «парижской ноте» (Георгий Адамович о Николае Гумилеве). Пред. и сост. О.А.Коростелев // Юность. 2009. №2.
18. Панова Л.Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина. Кн.1-2. М., 2006.
19. Сильман Т.И. Подтекст как лингвистическое явление // Филологические науки. 1969. №1.

20. Трушкин В.П. «Пути и судьбы»: Литературная жизнь Сибири 1900 – 1920 гг. Иркутск, 1985.
21. Трушкин В.П. Глушков Д.И. // Русские писатели: 1800 – 1917. Биографический словарь. Т.1. М., 1989.
22. Файнберг С. Д.И.Глушков // Сибирь. 1918 (Иркутск). №50. 14 сентября.
23. Эредиа Ж.М. Трофеи. Пер. Д. Олерона. Предисловие Б<енедикта> Л<ившица>. Л., 1925.

ELENA TAKHO-GODI – BETWEEN V.BRUSOV AND G.ADAMOVICH: D.OLERON'S TRANSLATION OF "LES TROPHÉES" BY J.HEREDIA (THE LITERARY POLEMICS OF THE SILVER AGE)

The article is devoted to such a little-known figure of Russian symbolism as Dmitrij Oleron-Glushkov (1884-1918) – a revolutionist, a poet and a translator. His interest to the "la poésie du Parnasse" to some extent continues the traditions established by V.Brusov and therefore should be considered in the context of the literary polemics of the Silver Age.

ХАЧАТРЯН Н.М.
ЕГУЯС имени В.Я.Брюсова
ЕНОКЯН С.В.
ЕГУЯС имени В.Я.Брюсова

БРЮСОВ И Д'АННУНЦИО: К ВОПРОСУ ОБ ИСТОРИИ ПЕРЕВОДА ПЬЕСЫ «ФРАНЧЕСКА ДА РИМИНИ»

Ключевые слова: *Брюсов, Д'Аннунцио, «Франческа да Римини», перевод, пьеса.*
Ключевые слова: *Brusov, D'Annunzio, "Francesca da Rimini", translation, play.*

Обращение Брюсова к известной пьесе Д'Аннунцио в ноябре 1907 года связано, как известно, с просьбой знаменитой актрисы Веры Комиссаржевской перевести «Франческу да Римини» для постановки в петербургском «Театре на Офицерской». Известно также, что Брюсов, в связи со срочностью заказа, обратился к Вячеславу Иванову с предложением разделить его с ним. Брюсовым были переведены последние сцены, кроме того, по заключению С.Гиндина, подробно изучившего рукописные материалы в архиве Брюсова, «по крайней мере последняя часть сцены V первого действия и почти вся сцена II второго действия также переведены Брюсовым» [Гиндин 1994:817]. Прочтя рукопись, Комиссаржевская выразила в письме к Брюсову свою благодарность и восхищение высоким качеством перевода, сделанного в столь короткий срок: «Через музыку ваших слов я так и слышу огонь души Франчески» [Комиссаржевская 1964:171]. Через несколько месяцев, в сентябре 1908 года почти одновременно состоялись премьеры трагедии Д'Аннунцио в двух российских театрах: в Малом театре в Москве (в постановке Ленского) и в «Театре на Офицерской» в Петербурге (в постановке Евреинова). В Малом театре роль юной Франчески исполняла В.Пашенная, «которой были более близки роли в пьесах А.Н.Островского» [Даниелян 2006:95]. Критики отмечали

однообразность, излишнюю мрачность, трагичность созданного ею образа. По выражению Н.Эфроса, «это не Франческа, а Электра» [Даниелян 2006:95].

На петербургской премьере присутствовали оба переводчика – Брюсов и Иванов, а также А.Блок, Ф.Сологуб, Л.Андреев, Л.Бакст, А.Бенуа. Обе постановки не пользовались успехом ни у публики, ни у критики. Брюсов в письме к Иванову писал: «Как ты, конечно, уже знаешь, наша “Франческа” в Малом театре провалилась жалко и безнадежно; у Комиссаржевской – имела успех» [Лит. наследство 1976:511]. Однако в Петербурге после трех спектаклей пьеса также была снята с репертуара. Причины сценических неудач следует искать, конечно, не только в режиссерских прочтениях [Чекалов 2010:427-439], но и в недостатках самой трагедии Д’Аннунцио, которая, по выражению Брюсова: «пьеса не хитрая, драма полуоперная <…>» [Лит. наследство 1976:511].

Чем же объясняется в таком случае согласие Брюсова перевести эту трагедию, интерес к ней самой Комиссаржевской, тем более, что незадолго до обращения к Брюсову по поводу «Франчески да Римини», та же Комиссаржевская очень негативно отзывалась о более популярной в Италии пьесе Д’Аннунцио «Джоконда». На эти вопросы мы и попытаемся ответить в нашей статье.

Прежде всего надо принять во внимание вкусы русской читающей публики, которые в первое десятилетие XX века формировались в значительной степени под влиянием литературных журналов «Перевал», «Скорпион», «Золотое руно», «Мир искусства», «Новый путь» и, конечно, «Весы». Важнейшей миссией этого журнала, руководимого Брюсовым, с начала же его создания в 1904 году, было не просто знакомство русского читателя с важнейшими литературными явлениями современности, но и философское переосмысление литературы XIX века. На страницах «Весов» велись литературные споры, публиковались произведения русских и европейских символистов, отстаивалась идея автономности искусства, оцениваемого вне социальных событий. Авторы журнала, по словам И.Щукина, были «не против законных и даже

необходимых сопоставлений важнейших фактов в сфере искусства с современными им другими социальными событиями, а против безраздельного господства этих последних, зачастую совершенно оттеняющих и затирающих собственно художественные явления» [Щукин 1905:68]. Таким образом, проблемы общественной жизни, роль творческой личности в ней, политическая ориентация писателя отходили на второй план. Более того, интерес к творчеству авторов и оценка их произведений не зависели и от их человеческих качеств. Так, в 1897 году Брюсов, в письме к М.В.Самыгину, писал: «Знаете ли Вы Д'Аннунцио? Это великий поэт, великий, но позорнейший из людей» [Гиндин 1994:817].

Действительно, Д'Аннунцио был одной из самых ярких и скандальных фигур конца XIX – начала XX века, даже на фоне целой плеяды незаурядных личностей, которыми была так богата эта эпоха. В его произведениях, полных риторики и неистовых страстей (*spasimo dell'orrore*), кровавых и эротических сцен, отразились не только декадентские веяния эпохи, но и судьба и характер самого автора.

Уже в первых сборниках стихотворений Д'Аннунцио обнаруживается его необузданный темперамент, в дальнейшем же его творчество стало носить все более автобиографический характер, что вызывало в Риме бесконечное количество скандалов. Внешность поэта была более чем непримечательна, он был невысокого роста, с огромным носом и невыразительными, «рыбьими» глазами, с 23-летнего возраста, из-за врачебной ошибки, – совершенно лысый. Тем более любопытно, что список любовных побед, составленный Д'Аннунцио в старости, включает несколько тысяч женских имен, среди которых – известная художница Барбара Леони, графиня Гравина Ангуисола и, конечно, великая актриса Элеонора Дузе, благодаря связям которой пьесы Д'Аннунцио («Мертвый город» и «Дочь Йорио») были поставлены на сценах французских театров.

Первые годы XX века Д'Аннунцио почти постоянно жил в Париже, где, наряду с литературным творчеством, увлекался скачками, авиацией и кинематографией. В эти же годы в Париж приезжал и Брюсов, который, хоть не упоминает в своих письмах

о встречах с известным итальянцем, мог встречать его в театрах, на демонстрационных полетах авиаторов и уж наверняка читал его произведения, поскольку в эти годы Д'Аннунцио был культовым писателем, европейская культурная элита зачитывалась его стихами и романами, обсуждала его эзотерическую концепцию «политики красоты», все известные европейские драматические театры ставили его пьесы, в особенности «Франческу да Римини», на сюжет которой итальянский композитор Р.Дзандонаи написал оперу (1914). В Киеве в 1904 году было издано собрание сочинений Д'Аннунцио, в России, ознакомившейся с творчеством Д'Аннунцио еще в 1893 году, когда М.Иванов перевел его роман «Невинный», появилось большое количество статей и рецензий о произведениях Д'Аннунцио и постановках его пьес, Н.Гумилев написал «Оду Д'Аннунцио». К этому периоду относится и обращение Комиссаржевской к Брюсову с предложением перевести «Франческу да Римини».

Надо отметить, что позже, во втором десятилетии XX века слава Д'Аннунцио стала меркнуть. С одной стороны, по его сценарию был снят нашумевший фильм «Кабирия», в 1918 году был поставлен скандальный спектакль «Мученичество святого Себастьяна» с текстом Д'Аннунцио, музыкой Дебюсси, декорациями Бакста и исполнительницей главной роли Идой Рубинштейн. С другой стороны, после премьеры этой пьесы Д'Аннунцио был отлучен от церкви, а католикам было запрещено читать его произведения и смотреть постановки его драм. Кроме того, поэт продолжал эпатировать парижский свет романтическими приключениями с Наталией Кросс-Голубевой, художницей Ромен Брукс и актрисой Идой Рубинштейн, познакомившей его с Бакстом и Дебюсси.

Наконец, связь Д'Аннунцио с ирредентистами, согласие честолюбивого поэта стать знаменем проантантовского движения, дружба с Муссолини, назначение комендантом Фиуме, итальянского государства в Далмации, страсть к кокаину, дискредитировали поэта и творчество его было предано забвению. Однако в последнее время наблюдается возрождение

интереса к творчеству Д'Аннунцио, а в Италии его снова, как при его жизни, называют *Il Poeta*, как именовали только Данте.

Брюсов, конечно, не мог не знать всех перипетий судьбы Д'Аннунцио, умершего в 1922 году, однако после 1907 – 1908 годов, т.е. после перевода нескольких отрывков из «Франчески да Римини», он не обращался к творчеству этого поэта. Исключение составляет лишь одно стихотворение – «Осеребренная», переведенное в 1913 году. Поэтому мы склонны рассматривать согласие Брюсова переводить драму Д'Аннунцио как дань моде, а не в контексте его интереса к великой итальянской поэзии, которую высоко ценил. Брюсов переводил из Петрарки (Сонет XLVII), Л.Медичи («Триумф Вакха и Ариадны» из «Карнавальных песен»), Ариосто (отрывок из 23 песни), Тассо (три стихотворения) и, конечно, Данте, который «давно пленил» его воображение. Поэтому, когда С.Венгеров в 1905 году предложил ему перевести эту поэму, Брюсов немедленно согласился и даже набросал основные принципы своей работы:

1. сохранить поэзию подлинника,
2. воссоздать стиль Данте,
3. избегать дополнений, ради стиха допускать лишь перефразировки,
4. соблюдать звукопись Данте [Бэлза 1965:85].

Брюсов тщательно готовился к работе над переводом, однако по вине издательства «Брокгауз и Эфрон» заказ не состоялся, и Брюсов обратился к Вяч.Иванову с предложением о сотрудничестве, он был готов перевести «Ад», Иванову же предлагал перевод «Чистилища» и «Рая». В итоге оба переводчика перевели лишь по одной песне, однако, если Иванов все же напечатал свой перевод первой песни «Чистилища» в *Oxford Slavonic Papers*, то брюсовский перевод первой песни, комментарии к ней и несколько терцин из третьей и пятой песен «Ада» сохранились лишь в архиве поэта. С Вяч.Ивановым, как уже отмечалось, Брюсов разделил и заказанный ему перевод «Франчески да Римини».

Сюжет трагедии Д'Аннунцио широко известен по одному из эпизодов «Ада» Данте, в котором рассказывается о трагической любви Паоло и Франчески. В течение всего XIX

века, начиная с романтиков, заново открывших Данте, этот сюжет использовался в литературе и искусстве. К нему обращались художник Ж.-Д.Энгр («Джанчотто настигает Паоло и Франческу, 1819), им навеян «Поцелуй» скульптора О.Родена (1886), П.Чайковский в 1876 году написал симфоническую фантазию «Франческа да Римини», Э.Направник и С.Рахманинов создали одноименные оперы соответственно в 1902 и 1904 годах, известны также стихотворения Дж.Китса («Сонет»), Д.Мережковского («Франческа да Римини»), А.Блока («Она пришла с мороза…») и, наконец, трагедии С.Пеллико (1818), Дж.Г.Бокера (1853), Ф.Кроуфорда (1902), Г.Д'Аннунцио (1901).

В основе сюжета лежит история итальянской семьи Малатеста, жившей в Римини в XII веке: «Как известно, Франческа, дочь Гвидо Миноре да Полента, Джованни Малатеста Хромой, его братья Паоло Красивый и Малатестино Кривой, все эти герои трагедии Габриэле Д'Аннунцио, – личности исторические. Можно проследить основные события их жизни по летописям XIII–XIV веков и другим документам той эпохи».Так начинает Валерий Брюсов свое предисловие к русскому переводу драмы Д'Аннунцио [Брюсов 1908:5]. Оно озаглавлено «Герои Д'Аннунцио в истории» и основано, судя по примечанию Брюсова, преимущественно на исследованиях французского историка Ш.Уриарта и «по данным, собранным в замечательном труде И.Скартаццини».

Надо отметить, что Д'Аннунцио группирует обширный список действующих лиц (34 персонажа) по семьям: Дети Гвидо Миноре да Полента (Остазио, Баннино, Франческа, Самаритана), Служанки при Франческе, Люди Гвидо, Дети Малатесты да Веруккио (Джованни Хромой, по прозвищу Джанчотто, Паоло Красивый, Малатестино Кривой), Люди Малатесты. В конце перечиаляются персонажи, не принадлежащие к этим домам.

Брюсов, чрезвычайно подробно изучивший исторические документы и, конечно, «Божественную комедию», начинает излагать сведения об этих известных родах не по списку действующих лиц трагедии, а по их историческому значению, т.е. с семейства Малатеста, от родоначальника Уго и его сына Джованни, получившего в 1150 году право гражданства в Римини

– до их потомков, действующих лиц трагедии Г.Д'Аннунцио – Джованни, Паоло и Малатестино.

Их отец, Малатеста да Верукkио, который умер в столетнем возрасте, был очень влиятельным сеньором и, как отмечает Данте, вождем гвельфов всей области Романья. В трагедии Д'Аннунцио Малатеста да Верукkио не появляется, но присутствие его незримо ощущается во многих сценах. Малатеста да Верукkио был трижды женат и имел четырех сыновей. Старший из них, Джованни Хромой, которого звали Джанчотто (в этом прозвище объединены его имя – Джованни и *ciotto*, «хромой»), был известен как суровый воин, жестокий и физически уродливый человек. Он женился на Франческе, дочери Гвидо Миноре да Полента и имел от нее дочь, о чем, как отмечает Брюсов, в трагедии Д'Аннунцио не упоминается.

По свидетельству историков, сводный брат Джанчотто, Паоло, был совершенной противоположностью уродливому брату, не случайно его называли Паоло Красивым. Брюсов приводит также мнение одного из комментаторов Данте о том, что этот юноша «предпочитал удовольствия мира воинским трудам», однако, по-видимому, он был также и воином, поскольку в 1282 году он был избран «народным капитаном» Флоренции. Во время действия драмы Д'Аннунцио Паоло был женат и имел двух детей.

Одним из действующих лиц трагедии является и третий сын Малатесты да Верукkио – Малатестино Кривой, которого Данте называет молодым дожем Верукkио и который известен в истории как разоритель Червии и Пезаро и наследник отцовской власти над Римини. В трагедии Д'Аннунцио он моложе Паоло, однако Брюсов здесь обнаруживает ошибку автора: его исследования показали, что он был старше Паоло на три года, и это не единственная неточность, обнаруженная Брюсовым. Вообще, анализ предисловия Брюсова показывает, что он изучал историю итальянских семейств более тщательно, чем Д'Аннунцио.

Четвертого сына Малатесты да Верукkио, Пандольфа, нет в числе действующих лиц трагедии Д'Аннунцио, поскольку, как

становится понятно из предисловия Брюсова, он родился много позже своих братьев, в 60-х годах XIII века, и умер в 1326 году.

Часть предисловия, посвященную роду Малатеста, Брюсов завершает кратким сообщением о том, что «в XIV в. власть Малатестов распространилась на большую часть Романьи и почти на всю Анкону», но к началу XV века междоусобные распри привели к падению дома Малатеста, они потеряли свои владения и последний представитель этого рода, Пандольфаччо, «почти нищий, тщетно искал помощи и поддержки у разных итальянских дворов своего времени» [Брюсов 1908:9].

Затем Брюсов переходит к изложению истории рода Франчески. Семья да Полента, хотя и «гораздо менее блестяща и оставила меньший след в истории», также явилась предметом скрупулезного изучения: Брюсов прослеживает историю их рода с самого начала – с получения имени от замка Полента. Разбогатев благодаря торговле, семья Полента поселилась в Равенне, примкнула к гвельфам и, хотя епископ Равеннский «не раз давал членам их семейства звания своего “висконта” и “викария”» [Брюсов 1908:9], периодически одерживаемые гиббелинами победы заставляли их бежать из Равенны. Такова была судьба и отца Франчески, главы гвельфов, Гвидо Миноре да Полента, по прозвищу Старик. После окончательной победы гвельфов в 1275 году, которой значительно способствовал Малатеста, Гвидо Миноре был избран «синьором» города. Гербом рода Полента, как пишет Данте, было изображение алого орла на желтом поле.

Брюсов знал, что у Гвидо Миноре да Полента было пять детей, в трагедию же Д’Аннунцио включены четыре: Франческа с сестрой Самаританой и ее два брата – Остазио и Ламберто. Брюсов напоминает, что сын Остазио – Гвидо Новелло, был другом и покровителем Данте в последние годы его жизни: «Великий поэт нашел последнее убежище в доме Гвидо Новелло и, по одним известиям, даже скончался на его руках. Гвидо Новелло устроил Данте достойные похороны, положил его тело в мраморную гробницу и хотел воздвигнуть ему памятник, но вскоре должен был бежать из Равенны (1322 г.) и умер на чужбине» [Брюсов 1908:10].

Что касается самой Франчески, то год ее рождения точно неизвестен, она вышла замуж за Джанчотто предположительно в 15 лет, а погибла от руки мужа – в 25. Брюсов не обнаружил никаких подлинных свидетельств современников внешности и характере Франчески, кроме кратких сведений из «Божественной комедии» и комментариев к ней. Впрочем, он справедливо замечает, что «нельзя утверждать, что Данте, если он даже получил от Гвидо Новелло самые точные сведения о Франческе, не украсил их фантазией. Комментаторы же Данте свои домыслы часто основывают исключительно на стихах “Комедии”» [Брюсов 1908:10-11]. По мнению Брюсова, невозможно считать достоверным и наиболее подробное изложение этого эпизода одним из первых комментаторов Данте – Боккаччо, писавшего, впрочем, почти через сто лет после события (1373 г.). И Брюсов дословно приводит всю историю любви и смерти Паоло и Франчески в версии Бокаччо.

Брюсов отмечает, что другие комментаторы Данте в большинстве своем уделяют большее внимание рассказу самой Франчески в «Аду» о том, как влюбленные вместе читали историю Ланчелотто дель Лаго, как «загорались пламенем ланиты», и как тот, с кем она была «навеки слита», к ее «губам, дрожа, склонился сам».

Отметим, что не только комментаторы Данте, но и поэты, в том числе современники Брюсова, также обращались к этому рассказу. Так, в стихотворении Мережковского тень Франчески вспоминает:

Франческа Римини (1885)
«<…> Читали мы однажды
Наедине о страсти Ланчелотта,
Но о своей лишь страсти думал каждый <…>

<…> И мы прочли, как Ланчелотт склонился
И, поцелуем скрыв улыбку милой,
Уста к устам, в руках ее забылся.

Увы! нас это место погубило,
И в этот день мы больше не читали.
Но сколько счастья солнце озарило!..»

И тень умолкла, полная печали.

[Мережковский]

Прямую аллюзию на рассказ Франчески мы видим и в стихотворении А.Блока «Она пришла с мороза…», где « <…> она захотела, / Чтобы я читал ей вслух “Макбета”», а через открытое окно были видны целующиеся голуби, и тогда:

<…> Я рассердился больше всего на то,
Что целовались не мы, а голуби,
И что прошли времена Паоло
и Франчески.

[Блок 1960:т.II:291]

Изложение исторической основы сюжета трагедии Брюсов заканчивает сообщением о существовании разных мнений по поводу места и времени гибели Франчески и Паоло, затем перечисляет имена драматургов, обращавшихся этому «вечному» сюжету. Он упоминает Сильвио Пеллико, Уланда, Грейфа, Марион Крауффорд (имеется в виду Френсис Кроуфорд), Стеферена Филипса и Габриэле Д’Аннунцио.

Можно было бы ожидать, что хоть в конце своего развернутого предисловия Брюсов выскажет мнение о художественных достоинствах или недостатках трагедии Д’Аннунцио, однако он ограничивается лишь несколькими нижеприведенными предложениями: «Габриэле Д’Аннунцио в отличие от своих предшественников постарался как можно ближе держаться исторических свидетельств и быть верным исторической правде. В ходе действия он почти рабски следует за рассказом Боккаччо, иногда в своих ремарках слово в слово повторяя его слова. Обстановка и вставочные эпизоды верно воспроизводят особенности жизни XIII в. Диалог полон намеками на тогдашние события и тогдашних деятелей. Даже в языке своей трагедии Д’Аннунцио охотно пользуется старинными, вышедшими из употребления формами и оборотами треченто. Некоторые критики склонны даже думать, что избыток бытовых и исторических подробностей составляет главный недостаток трагедии» [Брюсов 1908:14-15].

Очевидно, что сдержанно перечисляя особенности трагедии Д’Аннунцио, Брюсов старается не высказать определенного мнения. С одной стороны, он отмечает, что

«обстановка и вставочные эпизоды верно воспроизводят» характер описываемой эпохи, что проявляется даже в стиле трагедии, с другой стороны, говоря об избытке «бытовых и исторических подробностей» как о недостатке, Брюсов ссылается на мнение «некоторых критиков». Хотя этот недостаток, как и слишком большое количество действующих лиц, осложняющее и читательское, и зрительское восприятие, не мог не быть замеченным Брюсовым.

Нам представляется, что, несмотря на подчеркнутую сдержанность оценок, в тексте Брюсова проскальзывает его негативное отношение к трагедии Д'Аннунцио, который «рабски», иногда «слово в слово» повторяет рассказ Боккаччо. Так же сдержанно Брюсов сообщает о том, что «"Франческа да Римини"» Д'Аннунцио появилась в 1902 г. и тогда же была поставлена на сцене, впрочем, без особого успеха» [Брюсов 1908:15]. Здесь Брюсов допускает неточность: трагедия была поставлена действительно в 1902 году, но написана в 1901.

Предисловие Брюсова заканчивается кратким сообщением о двух первых переводах «Франчески да Римини» на русский язык – в 1903 году Г.П.Морозовым в прозе и в 1908 году В.Корзухиной – «подобием стихов». Брюсов признает оба перевода «крайне неточными», не передающими форму подлинника, что и «оправдывает новую попытку передать эту трагедию на русский язык».

Эта «новая попытка», предпринятая Брюсовым и Вяч.Ивановым, оказалась несомненно удачной. В нашу задачу не входит анализ этого перевода, отметим только, что хотя лучшим переводчиком Д'Аннунцио на русский язык считается Ю.Балтрушайтис, Брюсову и Вяч.Иванову удалось сохранить ритмику белого стиха подлинника (хотя иногда строки рифмуются), передать метафористический стиль Д'Аннунцио, жесткость и нервную напряженность его диалогов.

Мы попытались разобраться в причинах обращения Брюсова к переводу трагедии Д'Аннунцио «Франческа да Римини». Если формальным поводом к нему послужило предложение Веры Комиссаржевской, то причин, несомненно, было несколько. Основными, как нам представляется, были

интерес русской творческой интеллигенции к сюжету трагедии, интерес к творчеству «модного» в Европе Д'Аннунцио, талант и опыт Брюсова-переводчика.

ЛИТЕРАТУРА

1. Блок А. Сор. сочинений: В VIII т. Т. II. М.-Л., 1960.
2. Брюсов В.Я. Герои Д'Аннунцио в истории // Д'Аннунцио. Франческа да Римини. СПб., 1908.
3. Бэлза С. Брюсов и Данте // Данте и славяне М., 1965.
4. Гиндин С.Й. Коментарии // Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М., 1994.
5. Даниелян Э.С. Брюсов и театр // Современные проблемы армянского, русского и зарубежного литературоведения. Ереван, 2006.
6. Комиссаржевская В.Ф. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. М.-Л., 1964.
7. Лит. наследство. Т.85. М., 1976.
8. Мережковский Д.С. Эл.ист.: http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=14546, 29-05-2014.
9. Чекалов К.А. Блок, Брюсов и спор двух «Франчесок» // Шахматовский вестник. Вып.10-11. М., 2010.
10. Щукин И. Рецензия // Весы. 1905. №6.

NATALIA KHACHATRYAN, SUREN YENOKYAN – BRUSOV AND D'ANNUNZIO: ON THE HISTORY OF THE TRANSLATION "FRANCESCA DA RIMINI"

The article analyzes the reasons Valery Brusov translated Gabriele D'Annunzio's tragedy "Francesca da Rimini". It should be noted that if the formal reason for it was Vera Komissarzhevskaya's suggestion to translate it, the main motivation was: Russian creative intelligentsia's longtime interest in the plot of the tragedy, known by the great poem by Dante, interest in the work of D'Annunzio wich was "trendy" in Europe, the talent and experience of Brusov as a translator.

V
СООБЩЕНИЯ

ЖИЛЯКОВА Н.В.
Национальный исследовательский
Томский государственный университет

В.Я.БРЮСОВ НА СТРАНИЦАХ ГАЗЕТЫ «СИБИРСКАЯ ЖИЗНЬ» (ТОМСК, 1914 ГОД)

Ключевые слова: *В.Я.Брюсов, «Сибирская жизнь», Первая Мировая война.*
Keywords: *V.Y. Bryusov, "Siberian life", The First World War.*

Валерий Брюсов никогда не был в Сибири, и практически ничего не известно про его сотрудничество с редакциями сибирских газет. Однако имя одного из основателей русского символизма и центральной фигуры московских символистов [Воскресенская 2003:201] было хорошо известно жителям этого отдаленного российского региона, о чем свидетельствуют материалы одной из ведущих газет Сибири начала XX века – томской «Сибирской жизни».

Для сбора необходимой информации был применен метод контент-анализа публикаций «политической, литературной и экономической» ежедневной газеты «Сибирская жизнь» за 1914 год, редактором которой был Г.Б.Баитов, а в качестве издателя выступало Сибирское товарищество печатного дела. Газета в 1913 году характеризовалась инспектором по делам печати в г.Томске П.Виноградовым как «одна из самых распространенных в Сибири». Он писал: «Часто случалось, что воскресные номера этого повременного издания в зимнее время печатались в количестве 10000 экземпляров, большею же частью в количестве 9000. <…> Сотрудниками эта газета богата, в числе ее были профессора Томского университета, Томского технологического института, корреспондировали три члена Государственной думы, давая читателям освещение законодательных действий с кадетской точки зрения» [ГАТО Ф.3. Оп.12. Д.728, л.147-149].

В канун Первой мировой войны, в 1914 году, «Сибирская жизнь» обладала стабильной, но при этом достаточно динамичной внутренней структурой, позволявшей перестраивать

макет номера в соответствии с информационной картиной дня. Самые свежие и актуальные новости помещались в газете одной строкой под рубрикой «Новости дня»; их дополняли телеграммы от Петербургского телеграфного агентства, от собственных корреспондентов публиковались библиографические обзоры, рецензии, литературно-критические материалы.

В рекламных объявлениях о подписке газета перечисляла в качестве своих сотрудников около шестидесяти представителей сибирской интеллигенции.

Благодаря своим внештатным корреспондентам, депутатам ГосДумы и ГосСовета, а также некоторым активным журналистам, «Сибирская жизнь» поддерживала тесные связи с российскими центрами культурной и общественной жизни, Москвой и Санкт-Петербургом. В 1914 году автором, который осуществлял связь между Томском и столицами, был известный томский поэт и общественный деятель Г.А.Вяткин. В течение первого полугодия Вяткин вел рубрику «Новые книги и журналы», в которой особое внимание обращал на творчество русских символистов: он писал о выходе в книгоиздательстве «Сирин» книг А.Блока, Ф.Сологуба, А.Ремизова и других. Именно в этой рубрике на страницах «Сибирской жизни» впервые появилось имя Брюсова: рецензируя содержание декабрьской книжки журнала «Русская мысль», Вяткин писал: «В беллетристическом отделе не очень яркий рассказ В.Бутягиной "Вечернее" и свежо написанные "Сцены из жизни 60-х годов. Обручение Даши" – Валерия Брюсова» [СЖ 1914:№16]. В поэтическом отделе Вяткин выделил стихотворения В.Брюсова, А.Ахматовой и Садовского [СЖ 1914:№16].

В январе 1914 года Вяткин напечатал в «Сибирской жизни» статью, которая свидетельствовала о его пребывании вне Томска: это публикация «Сибиряки в Петербурге (к судьбам петербургского сибирского собрания)» [СЖ 1914:№21]. Затем Вяткин переехал в Москву, об этом можно судить по тому, что предисловие к материалу «Новые произведения А.П.Чехова» было подписано его именем. Все это время Вяткин продолжал вести в томской газете рубрику «Новые книги и журналы», в которой регулярно упоминался Брюсов. Во-первых, Вяткин

обращал внимание читателей на выход «в ближайшие дни» первого выпуска серии «Русская литература XX века», которая издавалась московским товариществом «Мир» под редакцией профессора С.А.Венгерова: «Выпуск содержит вступительную статью редактора "Этапы неоромантического движения", статьи о Бальмонте, Брюсове и др., с автобиографией каждого из этих писателей» [СЖ 1914:№24]. А во-вторых, Вяткин особо рекомендовал книгу: «Валерий Брюсов. "Французские лирики XIX века". 1914 год. СПБ. Издание "Сирин". Цена 1 р. 75 к.». В рецензии он писал: «В качестве 21-го тома полного собрания сочинений и переводов Валерия Брюсова книгоиздательство "Сирин" только что выпустило вторым изданием, значительно исправленным и дополненным, книгу французской лирики XIX века. Книга имеет все права на внимание читателей, хотя автор и оговаривается, что книга не была задумана по определенному плану, но возникла более или менее случайно, из разных переводов, сделанных по разным побуждениям за последние пятнадцать лет. В новое издание вошло более 50-ти стихотворений, не бывших в первом издании; кроме того, к книге приложены общие статьи о течениях французской поэзии в XIX - м веке, а также и статьи об отдельных поэтах, причем библиографические сведения пополнены новейшими данными. С внешней стороны, подобно всем другим изданиям "Сирина", книгу следует признать не только опрятной, но и весьма изящной» [СЖ 1914:№52].

Обращает на себя внимание стремление автора рецензии акцентировать моменты новизны, пополнения второго издания дополнительными материалами, а также эстетическая оценка внешнего вида издания.

В апреле Вяткин ненадолго вернулся в Томск – в это время он написал для «Сибирской жизни» несколько крупных материалов, связанных с томской выставкой «Детский труд и отдых», посвятил отдельные публикации поэзии Б.Зайцева, Шекспира, напечатал свое собственное стихотворение [СЖ 1914:№74, 76, 79, 85, 103] и продолжал вести рубрику «Новые книги и журналы», где вновь упоминал Брюсова в связи со следующим фактом: «Книгоиздательство "Сирин" приобрело для

четвертого (осеннего) сборника цикл стихов Бальмонта, Брюсова и Блока» [СЖ 1914:№77].

Необходимо подчеркнуть, что Вяткин, если даже и не был лично знаком с Брюсовым, по крайней мере был одним из его корреспондентов. Этим фактом поделилась исследовательница М.В.Орлова, обнаружившая в НИОР РГБ, в фонде Брюсова, следующие письма: Вяткин Георгий Андреевич. Письма к Брюсову В.Я. 1911, 1915 гг. 2 пп. [Ф.386. К.81. Ед.хр.24].

Одно из них было послано из Харькова, другое – из Москвы (адрес: Москва, Арбат, Гагаринский пер.). Действительно, уже в мае Вяткин переехал в Харьков: в «Сибирской жизни» было опубликовано стихотворение Вяткина «Из книги настроений», подписанное: «Г.Вяткин. Харьков, 16 мая» [СЖ 1915:№103].

Переезд Вяткина в Украину значительно сократил количество его публикаций в «Сибирской жизни». Он присылал в газету свои стихотворения, но, по-видимому, больше не вел рубрику «Новые книги и журналы». В этот период на страницах газеты появились новые имена: с литературно-критическими статьями начал выступать Евгений Колосов, постоянно публиковались Георгий Гребенщиков, Иосиф Иванов, Валентин Булгаков (бывший секретарь Л.Н.Толстого, выпускник Томской гимназии, он присылал материалы из Москвы) и другие авторы. В рубрике по-прежнему появлялись сообщения о Брюсове. Так, в июне газета писала: «Валерием Брюсовым закончена новая пьеса "Двадцать тысяч", которая уже включена в репертуар московского Малого театра на будущий сезон. Содержание пьесы следующее. Богатый сановник тайком от семьи передает своему секретарю большую сумму денег с тем, чтобы он после его смерти передал ее незаконному сыну сановника. Вскоре после этого распоряжения сановник умирает. Так как о переданных деньгах никто, кроме секретаря, не знает, то в его душе идет борьба: отдать или не отдать эти деньги. Сын сановника кутила, негодяй, прожигатель жизни, а секретарю эти деньги нужны. Однако, оказывается, что дочь секретаря – возлюбленная незаконного сына сановника. На этой почве разыгрывается драма» [СЖ 1914:№121].

Здесь вновь акцент делается на том, что читатели газеты знакомятся с кратким содержанием самого нового произведения писателя. Упоминалось также, что книгоиздательство «Сирин» «готовит к выходу в свет новые тома собрания сочинений А.Блока (4 тома), В.Брюсова (3 тома), Ф.Сологуба (3 тома) и А.Белого – стихи и проза (3 тома)» [СЖ 1914:№145].

Имя Брюсова появилось и в отчете о лекциях критика и публициста В.Л.Львова-Рогачевского, который был приглашен в Томск обществом попечения о народном образовании в июне 1914 года. Он выступал с двумя лекциями: «Поэзия будущего» и «У новой черты» [СЖ 1914:№128, 130]. О содержании первой лекции, которая была прочитана в томской бесплатной библиотеке 20 июня, газета писала в отдельном материале «Поэзия будущего» (подписан «Вл. Б-в» – скорее всего, это Владимир Бахметьев, известный сибирский писатель-реалист, литературный критик) [СЖ 1914:№132]. Автор отчета, описывая со слов лектора состояние поэзии в мире и в России в конце XIX века, так характеризовал 1880-е годы: в это время «вскрылась новая эпоха и новые песни… Поэзия переходит к красоте в форме, в созвучиях, не заботясь о содержании. Перед нами – Бальмонт, Минский и Брюсов, заявлявший: "Родину я ненавижу". Здесь на первый план были выдвинуты права личности: не должен, а хочу. Родина, долг, человечество – все в стороне, – поэт упивается звуками» [СЖ 1914:№132].

Особое внимание лектор обратил на изменение взглядов поэтов: «Характерно, что ныне, под нарастающими внешними настроениями, наши былые модернисты, декаденты стали прислушиваться к стране, к народу. Люди, – говорит лектор, – ушедшие в башню с окнами цветными, почувствовали, что там, за стенками, просыпается жизнь. Даже Сологуб "спешит к селянам", даже Минский посвящает свои неуклюжие стихотворения пролетариату, даже Брюсов пишет гимны толпе». И хотя В.Л.Львов-Рогачевский отнюдь не за русскими декадентами признавал право на «поэзию будущего», он отдавал должное их вкладу в развитие литературы, утверждая: «Новому поколению певцов отказываться от формы, от того богатства в этой области, которое добыто за последние 25 лет, не

приходится. "После Бальмонта, Брюсова, Блока нельзя писать по-старинке! " – говорит лектор» [СЖ 1914:№132].

Из отчета журналиста «Сибирской жизни» становится понятно, что основным материалом лекции была поэзия бельгийского поэта-символиста Верхарна; но и здесь появляется Брюсов уже как создатель «лучших переводов» этого автора (действительно, известно, что первые опубликованные переводы Верхарна в России принадлежали Брюсову, это было в 1906 году).

Представленный материал дает возможность сделать вывод о том, что в довоенный период газета постоянно держала в поле своего внимания деятельность Брюсова. На страницах газеты он представал как активно работающий автор – поэт, драматург, переводчик, принадлежавший к авторитетному литературному лагерю символистов. Имя Брюсова чаще всего фигурировало «в списке» его единомышленников – Блока, Бальмонта, Сологуба, Белого, Ремизова. Как одного из самых ярких и влиятельных представителей русского символизма оценивал Брюсова и приглашенный в Томск лектор, обративший внимание томской публики на эволюцию взглядов русских декадентов и их вклад в развитие русской поэзии.

С началом Первой мировой войны литературные темы в «Сибирской жизни» отошли на задний план. Необходимо отметить, что процесс этот происходил не одномоментно, на протяжении всего года можно было наблюдать рост внимания к международной политической жизни [СЖ 1914:№78, 128, 133, 141, 151]. В структуру газеты была введена рубрика «Накануне войны», которая после объявления о начале военных действий сменилась постоянными рубриками «Европейская война», «Военные заметки» и «Отголоски войны» и наконец просто «Война».

Из-за вмешательства военной цензуры уже к концу 1914 года газета стала выходить с белыми прямоугольниками на полосах вместо снятых материалов. Внешний облик газеты в военное время изменился и благодаря практике помещения огромных заголовочных комплексов на внутренних полосах, с агитационными целями. Так, в № 220 (1914) заголовок извещал

читателей: «Сегодня сбор белья для армии»; в № 45 (1915) сообщал: «Сегодня последний день благотворительного базара. Окажите помощь пострадавшему населению царства Польского!»; в № 71 (1915) лаконично призывал: «Помогите армянам-беженцам!».

Интерес читателей к международной политической жизни, желание быть в курсе происходящих военных событий расширили спектр освещаемых тем в «Сибирской жизни». Здесь появляются такие материалы, как статья профессора М.И.Боголепова «Война и международные экономические отношения», «Германская рабочая партия и война», Дагаева Ин. «Красный крест», «Кооперация и война», «Европейская социал-демократия и война», «Война и сельское хозяйство в Сибири», «Манифест германских с-д» и т.д. [СЖ 1914:№45, 155, 201, 256, 273].

Собственно военные действия России томская газета отслеживала с помощью столичных крупных изданий, таких как «Русские ведомости», «Русское слово», «Новое время», «День», «Русь», «Речь», а также провинциальных «Утро Юга», «Киевская мысль» и др. Практически в каждом номере публиковались перепечатки, причем газета указывала источник либо в конце материала («Р. в.» – «Русские ведомости», «Рус. Сл.» – «Русское слово» и т.д.), либо в начале текста, используя такие обороты, как: «"Русские ведомости" приводят подробности бомбардировки Одессы 16 октября…» [СЖ 1914:№233]; «В "Русском слове" находим следующие подробности бомбардировки Феодосии…» [СЖ 1914:№236]; и т.д.

В этот период читатели «Сибирской жизни» смогли познакомиться с еще одной «творческой ипостасью» Брюсова – как корреспондента-участника боевых действий. В номере от 22 октября 1914 года в газете «Сибирская жизнь» появляется корреспонденция Брюсова «На Северном фронте» – она полностью перепечатана из газеты «Русские ведомости».

От момента создания текста до его публикации в «Сибирской жизни» прошло 17 дней, тем не менее томское издание посчитало материал достаточно важным для того, чтобы

не обращать внимания на потерю оперативности [СЖ 1914:№230].

Необходимо отметить, что «Сибирская жизнь» максимально точно перепечатала текст корреспонденции, включая даже примечание к ней. Возможно, именно оно дополнительно подчеркивало правдивость изображенных в материале сведений, так как Брюсов писал: «Статья написана на основании личных впечатлений. В направлении к югу на нашем театре военных действий я имел случай посетить приграничные уезды Люблинской губернии и часть Галиции до Ярославля; в противоположном направлении – северные уезды губерний Плоцкой и Ломжинской, районы Млавы, Хоржеле, Остроленки, Оссовца и порубежные местности Восточной Пруссии. Поездки эти были мною совершены в разное время, на протяжении почти всех двух месяцев войны» [СЖ 1914:№230].

Таким образом, в 1914 году «Сибирская жизнь» познакомила своего читателя с Брюсовым – поэтом, драматургом, «классиком» русского символизма, и – с Брюсовым-корреспондентом на фронтах Первой мировой войны. Внимание газеты к деятельности поэта свидетельствовало о ее понимании роли и значения Брюсова для русской литературной и общественной жизни начала XX века. Это внимание не ослабло даже после прекращения активного сотрудничества с «Сибирской жизнью» корреспондента Брюсова – Георгия Вяткина, благодаря которому газета получала оперативные сведения о событиях в культурной жизни столиц.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воскресенская М.А. Символизм как мировидение Серебряного века: Социо-культурные факторы формирования общественного сознания российской культурной элиты рубежа XIX – XX веков. Томск: Изд-во Том. ун-та, 2003.
2. Государственный архив Томской области (ГАТО). Ф.3. Оп.12. Д.728.
3. Сибирская жизнь (СЖ). Томск. 1914.

NATALIA ZHILYAKOVA – V.BRUSOV IN THE NEWSPAPER "SIBERIAN LIFE" (TOMSK, 1914)

The paper presents the results of a study of Tomsk newspaper " Siberian life" on which pages during the First World War (1914 – 1917 years) published reprints military correspondence Brusov, considerable attention was paid to his work. Concluded Brusov importance of creativity for the reader, who lives in a distant Russian province.

ИВШИНА Т.П.
Глазовский государственный педагогический институт имени В.Г.Короленко

АДВЕРБИАЛЬНАЯ ЛЕКСИКА В АВТОРСКОЙ КАРТИНЕ МИРА В. БРЮСОВА (на материале поэтических произведений)

Ключевые слова: *наречие, функция, наречный эпитет, сочетаемость.*
Key words: *Adverb, function, adverbial epithet, compatibility.*

Наречия нельзя отнести к ведущим лингвистическим средствам поэтики Брюсова, впрочем, как и поэтики любого автора. Однако есть авторы, в частности И.Бунин, у которого наречие оказывается одним из доминирующих эстетических элементов системы, в полной мере проявляющим свой художественный потенциал (см. подробнее: [Ившина 2012, Коренькова 2003]). Исследуя наречия в разных идиостилях, мы выявили общие закономерности наречного словоупотребления в плане стиле- и текстообразования, отметили особенности наречного эпитета [Ившина 2013], что применимо для анализа функционирования адвербиальной лексики в художественном тексте. Однако наречие еще не рассматривалось как средство репрезентации языковой картины мира и авторской языковой картины мира.

Рассмотрение наречной лексики в языковой картине мира обусловливается исторически: происхождение многих наречий ученые связывают с именными формами (А.А.Потебня, Д.Н.Шмелев, В.М.Марков), которые наряду с глагольными формами и явились основой для первичной вербализации представлений о мире. Характеристики, содержащиеся в наречиях, являются неотъемлемой частью лингвистического «освоения» человеком физического пространства и времени – бытийных, в первую очередь, обстоятельств. Следовательно, уместно говорить о наречиях как о репрезентантах языковой картины мира, которая не может отражаться только в концептах,

традиционно представляемых именами существительными. К тому же семантически наречие далеко не всегда тождественно соотносительному прилагательному, как принято считать по отношению к качественному наречию: для понимания сложного словосочетания *выполнить работу хорошо* не требуется его трансформация (*выполнить работу хорошим способом, выполнить работу на хорошую оценку* и т.п.).

В языковой картине мира фиксируется освоение человеком мира, в котором он существует, отражается осознание им своего места в этом мире и связей между предметами и явлениями, что нами понимается как наивная картина мира, в отличие от научной, представляющей другой уровень познания. Н.Ю.Лукина, исследуя роль грамматических средств в формировании языковой картины мира, сделала вывод о двух типах когнитивной функции языка:

а) направленной на выражение фактов объективного мира;

б) направленной на выражение сложившихся общественных взглядов в отношении обозначаемой действительности. Когнитивная функция первого типа способствует, по ее мнению, формированию языковой картины мира, «в то время как когнитивная функция второго типа привносит в языковую картину мира субъективные черты» [Лукина 2003:178]. Исходя из фикциональной природы художественного текста, следует обозначить когнитивную функцию авторского языка как направленную на выражение фактов созданной автором действительности и выражение мироотношения автора.

В рамках статьи сложно в целом показать авторскую языковую картину мира, однако можно представить некоторые особенности создания поэтической действительности, в которой участвуют и наречия. Безусловно, есть общие закономерности функционирования наречий в художественном тексте, однако каждого автора отличает идиостилевое своеобразие.

Брюсов, использует наречие как текстообразующее средство. Например, в стихотворении «Белые клавиши» наречие *робко* оказывается в дистантном повторе (в первой и последней

строфах): *Белые клавиши в сердце моем / **Робко** стонали под грубыми пальцами;*

***Робко**, как вор, выхожу, одинок, Путник безвременный, гость убегающий.*

Этот повтор, создавая эмоциональную тональность стихотворения, одновременно определяет подбор других наречий, содержательно ценных для произведения. Отметим, что для Брюсова в целом характерна дозированность наречного словоупотребления, однако употребление одного наречия часто обусловливает употребление другого, поскольку наречия участвуют в репрезентации многих признаков, находящихся в причинно-следственных отношениях:

Думы скитались в просторе пустом,
Память **безмолвно** раскрыла альбом,
Тяжкий альбом, где **вседневно** страдальцами
Пишутся строфы о счастье былом... <…>

<…> Лица **еще** не расселись в кружок...
Вид необычный и призрак невиданный:
Слабым корсетом не стянут испорченный стан,
Косы упали **свободно**, лицо без румян.

[т.I:94]

Любопытно, что местоименность наречной формы (ее словообразовательная структура) вызывает употребление и местоименных существительных (при этом стоящее рядом неопределенное местоименное наречие *как-то* семантически неоднозначно: оно прочитывается и как «каким-то образом», и «почему-то»):

«Девочка, знаешь, мне тяжко, мне **как-то** рыдается,
Сядь близ меня, потолкуем с тобой, как друзья...»
Взоры ее поднялись, удивленье тая.
Что-то в душе просыпается,
Что-то и ей вспоминается...
Это – ты! Это – я! <…>

[т.I:94]

Формы личных местоимений при этом оказываются лишь фабулообразующими – развитие лирического сюжета организуется наречием *как-то*, которое проецирует употребление

непределенно-личного местоимения при ментальных глаголах, что в конечном итоге приводит к метаморфозе отдаленного от лирического героя «Девочка» в близкое ему «Ты».

И в другом стихотворении наблюдаем, как неопределенным местоименным наречием вызывается употребление неопределенного местоименного прилагательного: ***Где-то*** *там, на* ***какой-то*** *планете, / Без надежды томилася ты* («В будущем») [т.I:75].

В стихотворении «Братьям соблазненным» иной алгоритм наречных употреблений. При том, что наречия оказываются как бы вне основного содержания стихотворения, идея которого в его заключительных строфах *«Славьте, славьте неустаннее / Подвиг мысли и труда!»*, они составляют его континуальную целостность:

Светлым облаком плененные, / ***Долго*** *мы смотрели вслед. / Полно, братья соблазненные! / Это только беглый свет;*

Разве ***редко*** *в прошлом ставили / Мертвый идол Красоты? / Но одни лишь мы прославили / Бога жажды и мечты!;*

Подымайте, братья, посохи, / ***Дальше, дальше****, как и шли!;*

Жизнь не в счастье, жизнь в искании, / Цель не здесь – ***вдали всегда.***

[т.I:225]

Контекстуальные синонимы *долго* и *разве редко* ставят читателя перед выбором, и поэт предлагает путь *дальше,* потому что так бывает *всегда*; осознанность и обусловленность единственно правильного выбора подтверждается концовкой стихотворения, в которой используется антонимичная пара *не здесь – вдали.* Заметим, что частотность употребления локальных наречий *здесь – вдали,* контекстуальных синонимов *вперед, дальше, ввысь* отражает авторскую позицию: *Но ввысь иду одной тропой* («Давно ушел я в мир, где думы…» [т.I:101]).

Любопытен контактный повтор наречия в стихотворении «Весна (Белая роза дышала...)» [т.I:104]: странный, на первый взгляд поспешно вписанный автором, оборот *долго и долго* оказывается эстетически оправданным. Дефисное написание сложного наречия сотносится с длительностью одного непрерывного действия, расчленение же его, еще и соединение с

помощью союза *и* создает физическое ощущение растягивания процесса, что подчеркивается имперфектными значениями глагольных форм прошедшего времени: *Белая роза* ***дышала*** *на тонком стебле. / Девушка вензель* ***чертила*** *на зимнем стекле. / Голуби* ***реяли*** *смутно сквозь призрачный снег. / Грезы* ***томили*** *все утро предчувствием нег. / Девушка долго и долго* ***ждала*** *у окна. / Где-то за морем тогда* ***расцветала*** *весна.*

Контактный повтор всегда сопряжен с семантическим усилением, особенно интересным такой повтор оказывается в стихотворном тексте, когда взаимодействуют, создавая поэтическое напряжение, разные типы повторов. Показательна в этом плане строфа из стихотворения «Апрель» [т.III:101], где наречия в опоясывающей рифме, которая придает части целого законченность, даже некоторую автосемантию, стоят в сильной позиции конца строки, приобретая концептуальную значимость, тем более что они выделены синтаксически (эллипсисом) и пунктуационно:

<…> Песнь вливаешь в струны ль, в слово ль,
Все ж в ней отзвук вечной воли.
С ланью лань спозналась в поле,
Змей с змеей сплелись до боли,
Лоб твой влажен вкусом соли,
Всех мелодий – вдоволь, вдоволь!

[т.III:101]

Повтор вызван не просто требованием метра и ритмики стихотворения – текст гармонизируется лексическими повторами (*С ланью лань; Змей с змеей*; *вдоволь, вдоволь*), нагнетанием лексики одного тематического поля **(***песнь, струны, слово*), звуковым рисунком, ассоциативными рядами, которые создаются лексикой. Широкий ударный [а] лишь в 1, 3, 5 стихах строфы; в остальных – узкие закрытые гласные; аллитерируют согласные Л, В, С, не вызывающие ощущения тревоги, беспокойства, раздражения. Однако звукосмысл находится в некоторой дисгармонии с семантически напряженной лексикой (*спозналась, до боли, вкусом соли*), что объясняется последней строкой и утверждается адвербиальным повтором.

Усилению семантики служит достаточно частотный в поэтике Брюсова корневой контактный повтор, в котором участвует наречие: *Мы были горды,* ***высились высоко*** («В разрушенном Мемфисе» [т.II:180]); ***Чутким*** *слухом* ***чутко*** *внемлю* («Ангел бледный» [т.I:119]).

Брюсов экспериментирует и с созданием новых слов: *Мои прозренья были дики, / Мой каждый день запечатлен; /* ***Крылато****-радостные лики / Глядели с довременных стен* («Возвращение» [т.I:141]). Сочинительные отношения между частями сложного прилагательного, следовательно, и «крылатые лики» обусловливаются контекстом: *Меня приветствовали скалы, / Со мной соседили орлы.* Индивидуально-авторское употребление наблюдаем в сложных прилагательных с адвербиальной первой частью: *Эти милые, красно-зеленые домики, / Эти садики, в розах и желтых и алых, / Эти смуглые дети, как малые гномики, / Отраженные в* ***тихо-****застывших каналах* («В Голландии» [т.II:113]). Необычность употребления не только актуализирует тему тишины в причастии *застывших*, но и создает причинно-следственные связи внутри композита (каналы стали тихими, оттого что застыли), что обогащает смысловое содержание текста, при этом вербально «ужимая» его. Логически оправданным оказывается появление наречного определения в следующей строфе стихотворения: *И много зим я был в пустыне, /* ***Покорно*** *преданный Мечте...*

Наречие в сложном прилагательном у Брюсова, как правило, дополняет признак, заключенный в прилагательном, части сложного слова, причем наречие оказывается средством компрессии текста важной для стихотворного текста, где все наполнено смыслом: *Своей улыбкой,* ***странно-****длительной, / Глубокой тенью черных глаз / Он часто, юноша пленительный, / Обворожает, скорбных, нас* («Демон самоубийства» [т.II:16]). Наречие *странно* не относится к объекту изображения, это рациональная оценка признака, выраженного именем прилагательным, она принадлежит воспринимающему объект наблюдателю: улыбка настолько длительная, что она кажется странной. Как видим, наречие в сложном прилагательном может

содержать как внутреннюю характеристику признака *(тихо-застывших)*, так и внешнюю *(странно-длительной)*.

Сложные наречия по сути являются потенциальными словами, поскольку они создаются по языковой модели и из готового «материала». Однако каждый автор по-своему объединяет в одной форме разные признаки, которые могут находиться как в отношениях сочинительной связи, так и подчинительной (подробнее о сложных наречиях: [Ившина 2012]), это обнаруживается и в художественной системе Брюсова. Подобные употребления мы относим к индивидуально-авторским: *И женщина, в одежде белой, / Пришла на пристань, близ кормы, / И стала,* ***трепетно-несмело****, / Там, пред порогом водной тьмы* («Жрец Изиды» [т.I:146]). Сложное наречие, легко трансформирующееся в словосочетание прилагательное + существительное (трепетно-несмело – с трепетной несмелостью), намного выразительнее, динамичнее именного словосочетания.

Своеобразие художественного стиля речи проявляется и в достаточно свободном образовании наречий от относительных прилагательных [Ившина 2012]), что отличает и стихотворное творчество Брюсова: *Не мертвым голосом былины, – / Живым приветствием любви /* ***Окрестно*** *дрогнули долины…* («К Армении» [т.II:237]). Заметим, что именно это, на первый взгляд метонимическое употребление признака (ср.: окрестные долины), фиксирует Национальный корпус русского языка. Однако в адъективном представлении признака содержится лишь локальное значение, адвербиальная же репрезентация признака изменяет его семантическое наполнение. Смысл наречия *окрестно*, примыкающего к экспрессивному *дрогнули*, в контексте дополняется другими значениями (‘разом, все вместе’, ‘мощно’): множественное число субъекта (*долины*), расширяя читательское пространство, обогащает смысловое содержание наречия. В подобных употреблениях наречие приобретает, в отличие от соотносительного прилагательного, статус эпитета.

Если в художественной системе И.Бунина наречия чрезвычайно активны, определяя как предметы, так и признаки и действия, то для поэтики Брюсова более характерно определение наречием признака со стороны наблюдателя. Адвербиальный

эпитет участвует в олицетворении: *Краснеет **лукаво** гречиха* («Век за веком»). Метафорический наречный эпитет может присутствовать в развернутой метафоре: *И **нежно** пенится в бокалах / Мгновений сладострастных яд* («Городу» [т.I:514). Ирония, создаваемая внутри метафоры оксюморонностью семантического наполнения (нежность – яд и сладострастных мгновений яд) проспектируется уже в подзаголовке «Дифирамб», ею проникнуто все стихотворение.

Не так часто в своих стихотворениях Брюсов нарушает традиционную сочетаемость наречия: *Мы весной живем, как дети, / Словно **бредим вслух**; / В свежих красках, в ясном свете / Оживает дух!* («Веснянка» [т.III:17]). Изменение синтагматических отношений слова может показаться намеренным, лишь для рифмы (вслух – дух), но не может не привлечь своей необычностью. Экспрессивность далее поддерживается и синтаксически, рядом однородных членов предложения, и пунктуационно. Брюсовское сочетание *бредим вслух*, на наш взгляд, открыло ряд подобных употреблений, ср. *слушаю на ощупь* С.Есенина или *писать о феврале навзрыд* Б.Пастернака.

Исследование наречий в поэтической системе Брюсова доказывает их роль как в плане изображения, так и выражения позиции автора, его мироотношения, а значит, и авторской картины мира.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
2. Брюсов В.Я. Стихотворения и поэмы. Л., 1961.
3. Ившина Т.П. Особенности образования наречий на – о от относительных прилагательных в современном русском языке // Языки и этнокультуры Европы: Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием 15-16 ноября 2012 г. Глазов, 2012.
4. Ившина Т.П. Своеобразие наречного эпитета и роль наречия в интерпретации художественного текста // Материалы по русско-славянскому языкознанию:

Международный сборник науч. трудов. Вып.32. Воронеж, 2013.
5. Коренькова Е.В. Качественное наречие как элемент идиостиля И.Бунина, Б.Зайцева. Дисс. … к.ф.н. СПб, 2003.
6. Лукина Н.Ю. Роль грамматических средств в формировании языковой картины мира: На материале грамматических категорий имени существительного в русском и английском языках. Дисс. … к.ф.н. Ярославль, 2003.
7. Марков В.М. К истории отсубстантивных наречий // Бодуэн де Куртенэ и современная лингвистика. Казань, 1986.

TATYANA IVSHINA – ADVERBIAL LEXICS IN THE AUTHOR'S WORLDVIEW OF V.BRUSOV (ON THE POETRY MATERIAL)

The article discusses the adverb in the poetry of V. Brusov from the point of stylistic function, semantics, compatibility, derivational relations, as well as its role in the reflection of the author’s worldview.

МОЛОДЯКОВ В.Э.
Университет Такусеку

ДАРСТВЕННЫЕ НАДПИСИ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА НА КНИГАХ И ФОТОГРАФИЯХ: ИТОГИ И ПЕРСПЕКТИВЫ ИЗУЧЕНИЯ

Ключевые слова: *Брюсов, книга, надпись, инскрипт, адресат.*
Keywords: *Bryusov, book, edition, inscription, addressee.*

Дарственные надписи (инскрипты) писателей на книгах и фотографиях как биографический и исторический источник признаны самостоятельной темой исследования, хотя еще несколько десятилетий назад воспринимались лишь как материал для примечаний и предмет коллекционирования. Применительно к литературе Серебряного века ситуация изменилась в результате выхода в 1982 году публикации «Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях», подготовленной Ю.М.Гельпериным, В.Я.Мордерер, А.Е.Парнисом и Р.Д.Тименчиком (с использованием материалов И.С.Зильберштейна и Н.П.Ильина). Она не только стала образцом для последующих аналогичных работ (хотя лишь немногие соответствовали заданному ей уровню) и содержала массив ценной информации, но содействовала пониманию важности и значения инскриптов для истории литературы.

Выводы и наблюдения вступительной статьи к этой публикации надо учитывать в любой аналогичной работе: «Далеко не всегда инскрипт непосредственно связан с текстом произведения, на котором он зафиксирован. Однако в некоторых случаях он вступает в прямую взаимосвязь с произведением, возникает так или иначе взаимодействие двух авторских текстов – рукописного и печатного, надписи и книги. <…> Авторская дарственная надпись на книге занимает промежуточное место между литературным произведением и “бытовым документом”, она связывает, соединяет собственно литературу с литературным бытом. <…> Инскрипт может содержать информацию об этих отношениях (*между автором и адресатом. – В.М.*) в конкретной

ситуации, об оценке автором собственной книги, об отношении его к искусству, к людям и ко времени <…> поэтому он прежде всего должен рассматриваться как биографический и историко-литературный источник. Надпись нередко позволяет не только реконструировать обстоятельства вошедших в научный оборот событий, но и обнаружить факты, нигде более не нашедшие отражения. <…> Графической форме дарственной надписи Блок придавал принципиальное значение» [Блок 1982:5-6].

Сказанное прямо относится к инскриптам Брюсова, которые до сих пор не стали предметом исследования, хотя многие из них известны и доступны для изучения. Опубликованы все надписи из собраний РГБ [Автографы 1995] и Дома-музея Волошина, бóльшая часть инскриптов из собраний РНБ [Голубева 1991] и ГЛМ, коллекций М.С.Лесмана [Лесман 1989], С.Л.Маркова [Марков 2007], А.Ф.Маркова [Марков 2004], В.Э.Молодякова [Молодяков 2010]. Взяв за образец публикацию надписей Блока, автор на протяжении ряда лет составляет базу данных об инскриптах Брюсова, положенную в основу настоящей статьи. На февраль 2014 года в ней числятся 219 инскриптов (из них 7 на фотографиях) в адрес 124 лиц, включая те, местонахождение которых в настоящее время неизвестно. Полагаю, что надписей должно быть в несколько раз больше. Для сравнения: опубликовано порядка 400 инскриптов Блока, но их общее число исследователи, опираясь на его дневники и переписку и на воспоминания современников, оценивают «числом, значительно превышающим тысячу» [Блок 1982:19].

Самые ранние из инскриптов Брюсова относятся к 1894 году, когда появились его первые книги, самые поздние – к 1924 году, году смерти. Экземпляров ранних книг, до брошюры «О искусстве», вышедшей в ноябре 1898 года, с инскриптами сохранилось немного, хотя известно, что автор разослал второе издание сборника «Chefs d’oeuvre» (1896) с вызывающими надписями [Брюсов 1991:698-699], [Перцов 1927:72-73]. Если говорить о близких автору людях, то книги, подаренные А.А.Блоку, М.А.Волошину, А.А.Курсинскому и Ф.Сологубу, сохранились относительно полно, книг с инскриптами К.Д.Бальмонту, А.Белому, З.Н.Гиппиус и Д.С.Мережковскому,

Вяч.Иванову, С.А.Полякову должно быть намного больше, а поднесенные М.Криницкому (М.В.Самыгину) и М.А.Кузмину вовсе не дошли до нас.

Начиная со второго издания «Chefs d'oeuvre», в книгах Брюсова (печатавшихся за счет автора и в соответствии с его указаниями) появляется следующая за титульным листом чистая страница с надписью «Ex libris», предназначавшаяся в том числе для дарственных надписей. Ранние инскрипты – включая 6 надписей на «О искусстве» и 11 надписей на «Tertia vigilia», сделанные в процессе вхождения автора в литературные круги и потому адресованные не только друзьям, но и случайным знакомым, – отличаются разнообразием содержания и графики при неизменной серьезности тона и продуманности формы (в том числе графической), что характерно для всех брюсовских надписей. На «Tertia vigilia» автор оставил не менее трех стихотворных инскриптов (Г.Г.Бахману, В.А.Гиляровскому, Курсинскому), чего ни раньше, ни позже, за единичными исключениями, не делал.

Начиная с «Urbi et orbi» во всех изданиях Брюсова, печатавшихся под его наблюдением, появляется авантитул с названием книги, который автор обычно использовал для надписей; страница с надписью «Ex libris» более не встречается. 13 известных инскриптов на «Венке», закрепившем признание поэта, показывают широту круга его знакомств, включавшего не только близких людей (Курсинский, Б.М.Рунт, В.Ф.Саводник, М.М.Ходырева) и литературных соратников (Блок, Иванов, Сологуб, Г.Чулков), но также П.И.Бартенева, П.Д.Боборыкина, М.А.Врубеля и А.П.Ленского. Это последняя книга Брюсова, надписи на которой отличаются разнообразием содержания и индивидуализацией обращения.

После «Венка» у Брюсова ежегодно выходило по несколько книг, включая переводы и редактуру. До начала издания «Полного собрания сочинений и переводов» (1913) он выпустил – с учетом переизданий, но без учета иноязычных изданий: 2 книги –1906, 3 – 1907, 4 – 1908, 6 – 1909, 4 – 1910, 5 – 1911, 3 – 1912 и 5 – 1913. На эти книги приходится почти половина его известных инскриптов (более 100).

Во второй половине 1900-х годов, по мере упрочения положения автора в литературном мире и расширения круга знакомых, надписи Брюсова становятся не только сдержанно-официальными, но и шаблонными, обычно без индивидуализации адресата. Типичный инскрипт выглядит следующим образом:

Илье Николаевичу
Бороздину
дружески
Валерий Брюсов
1907
[
Метерлинк 1907]

С ним текстуально совпадают 38 инскриптов, среди адресатов которых весь «ближний круг» поэта. Особенно часто эта надпись повторяется на томах «Путей и перепутий». Еще 10 инскриптов имеют небольшие отличия: замена слова («почтительно» – Сологубу, «сердечно» – К.А.Сомову) или содержат дополнительный компонент («от верного ей» – З.Н.Гиппиус, «Многоуважаемому» – Н.А.Крашенинникову, «сердечно и…» – Курсинскому, «Дорогому» – И.И.Попову, «почтительно и…» – Сологубу). К адресатам, выступавшим под псевдонимом, Брюсов всегда обращался без отчества: «Федору Сологубу», «Осипу Дымову».

В отличие от шаблона «дружески», для менее близких адресатов был выработан шаблон «в знак»:

Матвею Никаноровичу
Розанову
в знак уважения
Валерий Брюсов
1909
[Брюсов 1909]

С ним полностью совпадают еще 5 инскриптов. 7 инскриптов содержат дополнительное слово («сердечного» – Арцыбашеву, «памяти и…» – И.П.Левину, «глубокого» – А.П.Ленскому и В.С.Миролюбову), 8 – дополнительную строку («…и признательности» – Игнатову, «…и духовной близости» – Н.Д.Облеухову). Всего формула «в знак» присутствует в 52

надписях, начиная с 1896 года. Как будто неплохое подтверждение известных слов Л.Н.Андреева о том, что их автор «холоден, как рассудительный покойник на двадцатиградусном морозе».

Шаблонность инскриптов Брюсова периода наибольшего литературного признания снижает их ценность для биографа и историка, хотя не лишает психологического значения. При отсутствии точных дат они содержат мало новой информации, разве что документируя общение с лично неблизкими Брюсову литераторами (Арцыбашев, Крашенинников, В.А.Чудовский, С.К.Шамбинаго) или расширяя круг его знакомств за счет лиц, о которых мы почти не имеем сведений (С.Н.Квакин, А.И.Леви, И.П.Левин, С.А.Черокова).

Кому предназначались «нешаблонные» инскрипты? Список не дает оснований для каких-либо выводов: 17-летний поэт К.А.Большаков («на память о летних и зимних встречах»), народоволец Н.А.Морозов («на память о давних, давних днях, когда он качал на коленях будущего автора этой книги»; «поэту, мыслителю, математику»), художники И.Э.Грабарь («сердечно ему преданный и высоко чтущий его творчество») и К.А.Сомов («от преданного ему автора, неизменного поклонника его гения»), актер О.А.Правдин («от давнего его поклонника из рядов зрителей лучшего русского театра»). Особого внимания заслуживают надписи Блоку, хорошо сохранившиеся и давно введенные в научный оборот, но до сих пор не осмысленные.

Первые инскрипты Брюсова Блоку столь же красочны и высокопарны, как инскрипты Блока Брюсову. Приведу начало этого диалога в хронологической последовательности:

«Законодателю русского стиха, // Кормщику в темном плаще, // Путеводной зеленой Звезде, // Глубокоуважаемому // Валерию Яковлевичу Брюсову // В знак истинного преклонения // Александр Блок» (Стихи о Прекрасной Даме).

«Александру Блоку, // одному из немногих // избранных // наших дней. // Валерий Брюсов» (Венок).

«Венценосному певцу // безмерных глубин и снежных высот // Валерию Яковлевичу Брюсову // с глубоким уважением и

// благодарностью – // внимательный и всегда преданный // ученик // Александр Блок» (Нечаянная радость).

«Светлому поэту // Нечаянной Радости // Александру Блоку // Валерий Брюсов» (Верхарн. Стихи о современности).

Блок и позже старался делать инскрипты небанальными и индивидуализированными, но в ответ исправно получал «дружески». Однако в марте 1917 года Брюсов – без видимой причины – разом отправил Блоку 5 книг. Оригинальность 4-х из сделанных им надписей не только в индивидуализированности, но и в их связи с содержанием даримой книги, что нехарактерно для Брюсова.

На повести «Обручение Даши» о московской жизни 1860-х годов: «Поэту А.А.Блоку, // зоркому свидетелю. // Валерий Брюсов». Отметим нехарактерные для инскриптов Брюсова слово «поэт» и инициалы адресата вместо полностью написанных имени и отчества.

На повести из римской жизни «Рея Сильвия»: «Александру Блоку, // готу в Риме // автор. // Москва 17 года». Отметим такие нехарактерные черты, как отсутствие подписи «Валерий Брюсов», использование слова «автор» и оформление даты.

На переводе «Баллады Рэдингской тюрьмы» О.Уайльда: «А.А.Блоку – // узнику, как и все мы, // Валерий Брюсов». Опять инициалы адресата.

На «Избранных стихах» автор сделал самую загадочную надпись, которую следует привести с сохранением графики:

Александру Александровичу
Блоку,
поэту предзакатного ужаса
в знак
сердечного содружества.
Валерий Брюсов.
1917.
…ужас предзакатный…
А.Блок (из ненаписанного
стихотворения)

Мы не знаем, что стояло за этими надписями и как отреагировал на них адресат – за исключением краткого письма к

автору: «Приехав с фронта, нашел у себя Ваши книги с милыми надписями, сердечное спасибо Вам за память» [Блок 1980:523]. Позднейшие инскрипты Брюсова Блоку не известны.

После 1917 года инскрипты Брюсова меняются вместе с его жизнью. Их количество сокращается: в 1918-1924 гг. он выпустил 27 книг, но надписывал только авторские (9, не считая «Меа»), оставив на них 27 инскриптов (4 на книгах прежних лет). Круг его знакомств и общения радикально обновился. Прежних адресатов (однократные исключения: Вяч.Иванов, С.А.Поляков, С.М.Соловьев) сменили представители новой власти и коллеги по «службам» (А.В.Луначарский, М.Н.Покровский, А.П.Кудрявцев, Ф.П.Шипулинский), поэты нового поколения (от Б.Л.Пастернака и Г.А.Шенгели до Н.Н.Захарова-Мэнского и В.И.Шишова), студенты ВЛХИ (А.И.Корчагин, В.Т.Рейхштейн). По контексту можно предположить, что ряд книг был не подарен автором, но надписан им по просьбе владельцев.

Тексты инскриптов в эти годы стали пространнее, информативнее и эмоциональнее. Луначарского Брюсов не просто назвал «поэтом и мыслителем», но и благодарил «за защиту» перевода пьесы Р.Роллана «Лилюли» (этот сюжет пока не прояснен). Покровскому сообщил об «искреннем стремлении – поставить вопрос (*о метрике русского стиха. – В.М.*) на научную почву». Надписывая «О искусстве», автор охарактеризовал ее как «весьма осужденную мною книжку моей юности» (Кудрявцеву) и «книжку моей далекой юности уже чуждую мне» (И.Н.Розанову). К Пастернаку Брюсов обращался как к «любимейшему поэту наших дней», называя себя «горячим поклонником его поэзии». 20-летнему Левиту он напомнил «о спорах и беседах о литературе и всем ином», Рейхштейн просил «не сердиться на строгого экзаменатора», а неизвестной нам Татьяне Какушкиной свидетельствовал «чувство сердечной признательности за всегдашнее доброе внимание и ласковые встречи». При отсутствии иных сведений звучит интригующе.

Среди выявленных дарственных надписей Брюсова очень мало адресованных иностранцам (Ф.Геритес, А.Мерсеро, П.Фор), хотя таковых должно быть намного больше. Это перспективное направление дальнейших поисков.

Опубликованные и выявленные инскрипты Брюсова, являясь важным источником для историка литературы, должны стать объектом комплексного исследования, первым наброском которого является настоящая статья. Их следует собрать и опубликовать, по возможности с сохранением графики и с иллюстрациями, в «Литературном наследстве» или аналогичном издании, с комментарием, восстанавливающим историю дарения книги или фотографии в контексте отношений автора и адресата. Такая работа требует коллективных усилий историков литературы, сотрудников музеев и архивов, коллекционеров. Автор готов предоставить для нее собранные им материалы и просит коллег о содействии в дальнейших поисках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автографы поэтов Серебряного века: дарственные надписи на книгах. М., 1995.
2. Брюсов В.Я. Испепеленный. М., 1909. (Собрание В.Э.Молодякова).
3. Голубева О.Д. Автографы заговорили… М., 1991.
4. Книги и рукописи в собрании М.С. Лесмана // Аннотированный каталог. Публикации. М., 1989.
5. Александр Блок: Новые исследования и материалы. Кн.1. М., 1980. (Лит. наследство. Т.92).
6. Дарственные надписи Блока на книгах и фотографиях. М., 1982. (Лит. наследство. Т.92/3).
7. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн.1. М., 1991. (Лит. наследство. Т.98).
8. Марков А. Магия старой книги. Записки библиофила. М., 2004.
9. Метерлинк М. Пеллеас и Мелизанда и стихи. М., 1907. (Собрание В.Э.Молодякова)
10. Молодяков В. Валерий Брюсов. Биография. СПб., 2010.
11. Письма В.Я. Брюсова к П.П. Перцову 1894-1896 гг. (К истории раннего символизма). М.: ГАХН, 1927.
12. Собрание С.Л.Маркова. СПб., 2007.

VASSILY MOLODIAKOV – BRUSOV'S DEDICATIONS ON BOOKS AND PHOTOGRAPHS: RESULTS AND PROSTECTS OF STUDY

This article presents quantative and qualitative analysis of Valery Brusov's revealed inscriptions on books and photographs both as a biographical and historical source. The author describes their appearance, typical features, the audience and the evolution in the course of time.

НИКУЛЬЦЕВА В.В.
ГОУ ВПО «Московский государственный областной университет»

ПОЭТИЧЕСКОЕ СЛОВОТВОРЧЕСТВО ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Ключевые слова: *словотворчество, неолексикон, авторские неологизмы, Серебряный век русской поэзии, словообразовательные модели, идентичные неологизмы.*
Keywords: *the word creation, neolexicon, the author's neologisms, the Silver Age of Russian Poetry, derivational models, identical neologisms.*

В современной отечественной филологии литературное творчество Валерия Брюсова рассмотрено, казалось бы, в разных аспектах и ракурсах. В Москве, Ереване, Ставрополе, Пятигорске и других городах регулярно проводятся конференции и издаются научные сборники, посвященные изучению биографии и литературного наследия писателя. Однако на данный момент не существует целостного исследования языка и стиля Валерия Брюсова, а в частности его словотворчества.

Поэтическое словотворчество Валерия Брюсова практически не изучено. Неологизмы поэта не представлены ни в одном современном словаре, в том числе электронном лексикографическом труде, отражающем особенности языка русской поэзии XX века.[78] Кроме того, отсутствие академического полного собрания сочинений Брюсова затрудняет решение многих лингвистических проблем, в том числе связанных с изучением своеобразия его поэтического

[78] Информационно-поисковая система «Словари русской поэзии Серебряного века» (на основе электронной версии «Словаря языка русской поэзии XX века») http://www.lexrus.ru/default.aspx?p=2674, 27-05-2014.

языка и стиля. Текстология Брюсова – еще одно важнейшее и перспективное направление работы современного ученого.

За отсутствием полного корпуса текстов и серьезной научной базы в области лингвистического брюсоведения мы вынуждены были обратиться только к трем источникам поэтических произведений, вследствие чего настоящая работа носит предварительный и фрагментарный характер исследования.[79]

Скрупулезный и внимательный анализ языковой ткани стихотворных произведений Брюсова с привлечением ряда лексикографических источников позволяет обнаружить в его языке около 260 лексических неологизмов, которые, на первый взгляд, отличаются оригинальностью применения. Однако сопоставление этих слов, зафиксированных в нашей картотеке поэтических неологизмов Серебряного века, с другими неологизмами поэтов XIX − XX вв. обнаруживает наличие в неолексиконе[80] Брюсова ряда неологизмов, дублирующихся в неолексиконах других поэтов, входивших в его литературное окружение: Вяч.Иванова, Ф.Сологуба, К.Бальмонта, З.Гиппиус, М.Волошина, А.Белого, А.Блока, Ю.Балтрушайтиса, Эллиса; в неолексиконах поэтов, являющихся представителями иных литературных направлений − футуризма (В.Хлебникова, Д.Бурлюка, В.Каменского, В.Маяковского, Игоря-Северянина)[81], акмеизма (В.Нарбут, С.Городецкий); в неолексиконах поэтов, творческий путь которых связан с увлечением футуризмом (Н.Асеев, В.Шершеневич); в неолексиконах поэтов со стабильными (И.Бунин, Н.Клюев) и изменчивыми литературными пристрастиями (М.Кузмин, С.Есенин), а также у

---

[79] Неологизмы Брюсова были обнаружены методом сплошной выборки на базе следующих источников: [Брюсов 1955; Брюсов 1959; Брюсов 1987].

[80] Под термином *неолексикон* понимается совокупность индивидуально-авторских лексических единиц в языке писателя, занимающегося словотворчеством.

[81] О выборе дефисного написания псевдонима см. [Никульцева 2008:5; Никульцева 2009:96-98].

поэтов, творивших в XIX в. (Н.Гнедич, П.Вяземский, В.Бенедиктов, А.Фет). Эти идентичные неологизмы представлены разными группами: дублетами (абсолютными двойниками и омонимами), паронимами, вариантами, словами, находящимися в отношениях производности и т.п.

В рамках данной статьи рассмотрим деривационные способы, которым Брюсов отдает предпочтение в процессе словотворчества, и, кроме того, зафиксируем факты совпадения неологизмов по форме, значению, словообразовательной структуре и тем самым обратимся к проблеме идентичных неологизмов в языке поэзии XIX – XX вв., которая требует отдельного рассмотрения.

Частеречная отнесенность неологизмов.

Неологизмы Брюсова распределены по частям речи следующим образом: 35 имен существительных, 167 имен прилагательных, 4 глагола, 17 причастий, 1 деепричастие, 14 наречий и 1 слово категории состояния. Существительные произведены такими способами словообразования, как суффиксация (*беломраморность, исступленец, лимузинка* и др.), безаффиксный способ (нулевая суффиксация: *просверк*), аффиксоидный способ (*полузверь, полуптица*), словосложение (*злат-стол, Wein-ресторан, мотомашина, электротраллер*), основосложение (напр., *звездочтенье, центродворец, центромашина*), редеривация (*пробира*), субстантивация (*аэро, титать*), сращение с суффиксацией (*междумирок*). Суффиксацией (*вершительный, гномий, склеповый* и др.), префиксацией (*праарийский*), циркумфиксацией (приставочно-суффиксальным способом: *бездремный, бесфонарный* др.), основосложением (*бездонно-глубокий, зелено-бархатный, знойно-южный, ласково-жемчужный* и мн. др.), сложением с суффиксацией (*двухнотный, златосбруйный, красноклювый, крепкогрудый, многоодежный* и др.), сращением (*ангельски-прекрасный, внутренне-свободный, дьявольски-бесстрастный* и др.), сращением с суффиксацией (*внемирный*) произведены имена прилагательные. Малочисленные глаголы образованы префиксацией (*взморщить*, *обтеснить*), суффиксацией (*мятежить*), циркумфиксацией (*осоюзить*). При производстве

причастий[82] применяются способы сращения (*безмерно-скривленный, длительно-сжигающий, легковеющий* и др.), основосложения (*огневеющий, огнекипящий*), суффиксации (*заблиндированный, недоласканный, облелеянный, опудренный* и др.) и циркумфиксации (*неиденный*). Единичное деепричастие *облелеев*, восходящее к гипотетическому глаголу **облелеять / облелеять,* являющемуся производящим и для причастия *облелеянный,* создано суффиксальным способом. Наречия образованы с помощью суффиксации (*безраздумно, июльски, многозыбно* и др.) и словосложения (*пустынно-глухо, странно-нежно, трепетно-несмело, утомительно-долго*). В процессе создания слов категории состояния (предикативов), омонимичных узуальным наречиям, использован такой неморфологический способ, как конверсия (*желанно, царственно*).

Предпочитаемые способы деривации.

Как показывают данные, из всех словообразовательных способов Брюсов предпочитает, как правило, морфологические: разные виды сложения (основосложение, словосложение, сложение с суффиксацией), суффиксацию, циркумфиксацию, а также прибегает к сращению как неморфологическому способу. Остальные способы деривации либо не представлены в словотворчестве Брюсова (напр., нами не зафиксирована постфиксация и связанные с нею способы), либо недостаточно широко используются писателем (напр., префиксации, аффиксации и сращению с суффиксацией фактически не уделяется внимания).

Основосложение, самый продуктивный способ брюсовского словотворчества, проявляется в сфере образования существительных и прилагательных. Интерфиксом выступает, как правило, элемент *-о-* (*звездочтенье, центродворец, холодно-мглистый, ярко-певучий*), *-е-* встречается редко (*огнебог, древле-*

[82] В данной работе причастия и деепричастия рассматриваются как синкретические части речи.

онемелый, осенне-бледный). В именных словах чаще всего соединяются разноплановые семантические элементы.

Словосложением Брюсов продуцирует сложные существительные и наречия: *злат-стол, Wein-ресторан, мотомашина, электротраллер*; *пустынно-глухо, странно-нежно, трепетно-несмело, утомительно-долго*. Субстантивные слова обладают номинативным значением, адвербативы же характеризуются наличием элементов звуковой, эмотивно-оценочной и темпоральной семантики, что влияет на возникновение тропа при употреблении их в поэтическом тексте.

Сложение с суффиксацией активно только в среде имен прилагательных: *быстролетный, двухнотный, звонко-звучный / звонкозвучный, златосбруйный, красноклювый, крепкогрудый, многозвонный, многозвончатый, многокрылатый, многоодежный, многохолмный, огнеликий, огнеокий, острохвойный, сребролукий, сребророгий, стозарный, стозвонный, стоколонный, стокрасочный, стокрылый, стообразный, стотельчий, стоцветный, темнокудрый*. Предпочтение отдается интерфиксу *-о-* вкупе с суффиксом *-н-*. Первая корневая морфема в составе сложного слова восходит к именной основе одного из производящих слов: прилагательного (напр., *звонкозвучный*), числительного (напр., *стокрасочный*), существительного (напр., *огнеликий*); вторая эквивалентна существительному (*звук, краска, лик* соответственно).

Так же, как и сложение с суффиксацией, сращение применяется Брюсовым только при производстве имен прилагательных. Такие новообразования, как *ангельски-прекрасный, внутренне-свободный, демонски-великий, демонски-мятежный, детски-нежный, дьявольски-бесстрастный, дьявольски-логический, невыразимо-сладкий* и др., созданные на базе наречия и прилагательного, в большинстве случаев имеют в своем составе элемент *-и-*, что соответствует суффиксу адвербиальной производящей основы.

В качестве высокочастотных в составе сложных слов следует отметить такие корневые морфемы, как *-бел-* (*безмерно-белый, бело-бледный, бело-ледяной, бело-молочный, нетленно-белый, прозрачно-белый, смугло-белый, ярко-белый*), *блаж-*

(*блаженно-жалкий, блаженно-страшный*), *-бледн-* (*бело-бледный*, *бледно-неверный, бледно-скромный, осенне-бледный*), *гроз-* (*грозно-странный, грозно-черный*), *-звон-* (*звонкозвучный / звонко-звучный, звонко-шумный, многозвонный, многозвончатый*), *злат-* (*злато-алый, златосбруйный, злат-стол*), *-зор-* (*позорно-мелочный, позорно-черный*), *-зрач-* (*призрачно-розовый, прозрачно-белый*), *-крас-* (*красноклювый, красно-огненный, стокрасочный*), *ласк-* (*ласково-жемчужный, ласково-понурый, сказочно-ласковый*), *мног-* (*многозвонный, мнозвончатый, многокрылатый, многоодежный, многохолмный*), *-неж-* (*детски-нежный, лиловато-нежный, нежно-жемчужный, сурово-нежный, спокойно-нежный*), *-ны-* (*уныло-непонятный, уныло-спокойный*), *-огн'-* (*красно-огненный, огнеликий, огненно-кровавый, огнеокий, огне-синий*), *-покой-* (*спокойно-мудрый, спокойно-нежный, спокойно-строгий*), *пыш-* (*пышно-пестрый, пышно-полноводный, пышно-светлый*), *серебр- / сребр-* (*серебристо-немой, серебряно-тонкий, сребролукий, сребророгий*), *слад-* (*сладко-жгучий, сладко-убедительный*), *ст-* (*стозарный, стозвонный, стоколонный, стокрасочный, стокрылый, стообразный, стотельчий, стоцветно-изумрудный, стоцветный*), *-стран-* (*грозно-странный, странно-алый, странно-беззаботный, странно-длительный, странно-невозможный, странно-привычный*), *-строг-* (*спокойно-строгий, сурово-строгий, сурово-нежный*), *-суров-* (*любовно-суровый, пристально-суровый, сурово-нежный, сурово-строгий, торжественно-суровый*), *-черн-* (*грозно-черный, позорно-черный, траурно-черный, черно-голый, черно-палевый*), *ярк-* (*ярко-певучий, ярко-пламенный, ярко-снежный, ярко-юный*) и др.

В рядах сложных прилагательных *бездонно-глубокий, безжалостно-знакомый, безмерно-белый, безответно-холодный, бессмысленно-пустой, бесцветно-острый; невзрачно-скромный, невыразимо-сладкий, неистово-восторженный, неисчерпно-обильный, нетленно-белый, неутомимо-гибкий, неясно-туманный* как общий деривационный элемент присутствуют префиксы *без- / бес-* и *не-* соответственно, создающие семантику лишения / отсутствия.

В качестве одной из частей сложных слов наиболее часто применяются корневые морфемы, создающие гамму семантических нюансов: с тактильно-цветовой (*зелено-бархатный*), тактильно-вкусовой (*сладко-жгучий*), оценочно-вкусовой (*невыразимо-сладкий*), цветовой (*злат-стол, дымно-рдяный, злато-алый, лазурно-изумрудный, молочно-сизый, неясно-туманный, огне-синий, призрачно-розовый, стоцветно-изумрудный*), оценочно-цветовой (*грозно-черный, загадочно-багровый, ласково-жемчужный, лиловато-нежный, нежно-жемчужный, перламутрово-чистый, позорно-черный, празднично-пурпурный, роскошно-алый, странно-алый*), термально-цветовой (*огнебог, бело-ледяной, холодно-мглистый, ярко-снежный*), темпорально-цветовой (*нетленно-белый, осенне-бледный, ярко-юный*), темпорально-оценочной (*детски-нежный, смущенно-юный*), термально-пространственной (*знойно-южный*), звуковой (*звонко-шумный*), звуко-цветовой (*серебристо-немой, ярко-певучий*), эмотивно-оценочной (*ангельски-прекрасный, блаженно-жалкий, блаженно-страшный, грустно-усталый, дьявольски-бесстрастный, мертвенно-бессильный, невыразимо-сладкий, неистово-восторженный, просветленно-страстный, пышно-пестрый, сказочно-ласковый, спокойно-нежный, уныло-спокойный*), оценочно-темпоральной (*дерзко-юный, мимолетно-случайный, надменно-временный, странно-длительный*) семантикой; с пространственным значением (*центродворец, центромашина*); со значением формы, конфигурации (*величественно-прямой, бесцветно-острый, выпукло-прекрасный, кругло-тяжелый*); со значением объема, меры (*внутренне-свободный, демонски-великий, неисчерпно-обильный, безмерно-белый, бездонно-глубокий, пышно-полноводный, размеренно-громадный*); с семантикой бытийности (*землежитель, мучительно-живой, живительно-свежий*).

Наиболее разнообразно в неолексиконе Брюсова представлены сложные слова, обе части или один из компонентов которых обладают семантикой цвета и света.

Семантический анализ прилагательных обнаруживает практически весь спектр белого, разложенного на основные тона и их оттенки: *дымно-рдяный, загадочно-багровый, закатно-*

розоперстый, красно-огненный, огненно-кровавый, празднично-пурпурный, призрачно-розовый, роскошно-алый, странно-алый, ярко-пламенный (оттенки красного), *лимонно-апельсинный* (оттенок желтого), *злато-алый* (оттенки желтого и красного), *желто-лазурный* (оттенок желтого и синего), *молочно-сизый, серо-сизый* (оттенки голубого), *сине-газовый, ясно-синий* (оттенки синего), *огне-синий, лиловато-нежный* (оттенки фиолетового), *стоцветно-изумрудный, зелено-бархатный* (оттенки зеленого), *лазурно-изумрудный, сизо-изумрудный* (оттенки зеленого и синего) и т.д.

Ахроматические цвета (белый – черный) переданы такими адъективными композитами, как *безмерно-белый, бело-бледный, бело-ледяной, бело-молочный, нетленно-белый, прозрачно-белый, ярко-белый* (белый цвет, не разложенный на тона), *ласково-жемчужный, нежно-жемчужный, перламутрово-чистый, серебристо-немой, сребролукий, туманно-серый* (оттенки серого), *грозно-черный, позорно-черный, траурно-черный, черно-голый* (черный цвет).

Оттенки светлого – темного проявляются в словах *бледно-неверный, бледно-палевый, бледно-скромный, неясно-туманный, осенне-бледный, пышно-светлый, смугло-белый, темнокудрый, холодно-мглистый, черно-палевый, ярко-снежный.*

Отсутствие цветовой ориентации реализуется прилагательным *бесцветно-острый.* Наоборот, многогранность бытия передается словами *пышно-пестрый, стозарный, стокрасочный, стоцветный*.

Как свидетельствуют приведенные примеры, Брюсов отдает предпочтение оттенкам красного и белому спектральному.

Суффиксация как продуктивный способ словотворчества Брюсова представлена именами существительными и прилагательными. Основная масса существительных образована с помощью продуктивного суффикса *-ость* на базе адъективных основ: *беломраморность, бессчетность, взрытость, державность, змеиность, порубежность, пьяность, слепительность* и др. При производстве субстантивов от субстантивов использованы суффиксальные морфемы *-иц-* (*крепостица* от *крепость*), *-к-* (*лимузинка* от *лимузин,*

многознаечка от *многознайка*), от адъективов – суффиксы *-ец-* (*исступленец* от *исступленный, неистовец* от *неистовый*), *-ик-* (*утонченник* от *утонченный*), от вербативов – суффиксы *-nj-* (*млеянье* от **млеять*), *-Ø-* (*сцепень* от *сцепенить* или *сцепенеть*) и др.

Отсубстантивные прилагательные имеют в своей словообразовательной структуре суффиксы *-ов- / -ев-* (*асфоделевый, склеповый, Чингисхановый / Чингис-хановый*), *-j-* (*гномий*), *-ин-* (*незабудкин*), *-н-* (*чинарный*), а девербативные – суффикс *-тельн-* (напр., *вершительный*).

В области производства имен прилагательных Брюсовым также активно применяется циркумфиксация. Путем прибавления интерфикса *без- / бес-* к субстантивной основе образовано большинство таких новообразований: *бездремный, беззаборный, безмысленный, беспенный, беспламенный, бесфонарный* и др. Единичные слова произведены с помощью циркумфиксов *за- ... -ejск-* (*залетейский* от *Лета*), *над- ... -н- (надмирный* от *мир), не- ... -н-* (*непересказный* от *пересказать*).

Как правило, Брюсов применяет характерные для словотворчества поэтов-символистов деривационные приемы и способы.

К проблеме оригинальности неолексикона Брюсова.

Идентичные неологизмы Брюсова и поэтов-символистов. В неолексиконе Брюсова функционируют новообразования, встречаемые также у поэтов его окружения. В основной части эти слова представляют собой дублеты (абсолютные двойники или омонимы).

Подобные слова отмечены у В.Иванова: *огнеокий*, *полуптица*, *дымно-рдяный*; у Ф.Сологуба: *надмирный*, *огнеокий*, *безбольно*, *бестревожно*, *богомольно*, *быстролетный*, *жданный*, *неиденный*, *облелеянный*; у Брюсова: *безмысленный*; у К.Бальмонта: *огневеющий*, *огнеликий*; у З.Гиппиус: *неиденный*; у М.Волошина: *внемирный*, *огневеющий*, *огнеликий*, *богомольно*, *молочно-сизый*, *стоцветный*; у А.Белого: *огневеть*, *огневеющий*, *беспламенный*, *бледно-палевый;* у А.Блока: *огневеющий*, *огнеокий*, *безбольно*, *богомольно*, *быстролетный*, *стокрылый*,

стоцветный, *безраздумный*; у Ю.Балтрушайтиса: *безбольно*, *безгранно*, *стоцветный*; у Эллиса: *желанно*.

Идентичные неологизмы Брюсова и поэтов-футуристов. По утверждению Н.Харджиева, словотворчество Велимира Хлебникова значительно повлияло на формирование футуристического неолексикона в целом: «Принципы словотворчества Хлебникова оказали воздействие не только на Маяковского, но и на их литературных соратников» [Харджиев, Тренин 1970:97]. Действительно, неологизмы, подобные хлебниковским и построенные по их моделям, встречаются у В.Каменского, А.Крученых, Д.Бурлюка, Игоря-Северянина, Г.Петникова, Н.Асеева, В.Шершеневича и мн. др. поэтов. Влияние поэтических приемов В.Хлебникова, в том числе и его словотворческих опытов, на речетворчество Брюсова несомненно. Неологизмы, идентичные брюсовским, отмечены в неолексиконах В.Хлебникова: *внемирный*, *надмирный*, *змеиность*, *молочно-сизый*, *незабудкин*, *огнебог*, *огневеть*, *прозрачно-белый*, *пьяность*; варианты: *звездочтенье / звездочетие*; у Д.Бурлюка: *огневеть, огневеющий*, *темнокудрый; у* В.Каменского: *огневеющий; у* И.Северянина: *огневеть, безбольно, бледно-палевый, богомольно, облелеянный*, *стозвонный*, *утонченник, исхищрение*, *слепительно; у Брюсова: исхищренный, слепительность*; у В.Маяковского: *аэро*, *быстролетный, взморщить, стоцветный*, *исхищренный, исхищряющий*; у Брюсова: *сцепень*, *сцепенеть, сцепенить*.

Идентичные неологизмы Брюсова и поэтов-акмеистов. У В.Нарбута зафиксировано новообразование *богомольно; у* С.Городецкого: *злато-алый*.

Идентичные неологизмы Брюсова и поэтов, творческий путь которых связан с увлечением футуризмом. Сходные с брюсовскими новации характерны для словотворчества Н.Асеева (*утонченник,* см. выше), В.Шершеневича (дублет *аэро* (см. выше); слова в отношениях производности: *бесфонарный / бесфонарно; у* Б.Пастернака: *надмирный* / *надмирно*.

Идентичные неологизмы Брюсова и поэтов со стабильными литературными пристрастиями. У И.Бунина: *богомольно*, *стоцветный*, *серо-сизый;* у Н.Клюева:

крепкогрудый, стозвонный, замечены идентичные брюсовским неологизмы.

Идентичные неологизмы Брюсова и поэтов с изменчивыми литературными пристрастиями. В словотворчестве М.Кузмина и С.Есенина зафиксированы словообразования, сходные с неологизмами, встречаемыми у Брюсова: *безбольно*, *стозвонный*.

Идентичные неологизмы В. Брюсова и поэтов, творивших в XIX в. У поэтов-предшественников Брюсов мог, как видно, позаимствовать несколько удачных слов: *многохолмный* и *сребролукий* у Н.Гнедича, *беспламенный* у П.Вяземского, *огнеокий, бедно-палевый* у В.Бенедиктова и *богомольно* у А.Фета.

Брюсовские заимствования из языка поэзии поэтов-предшественников, творивших в прошлом столетии, носят единичный характер. Обнаруженные слова отличает особая пластичность и экспрессивность, что привлекает внимание не только мэтра символизма, но и других поэтов XX века.

Итак, в неолексиконе В. Брюсова бытует довольно большое количество слов, которые встречаются в неолексиконах поэтов, как входящих в его близкое литературное окружение, так и принадлежащих к другим школам, течениям и направлениям, – его современников и предшественников. В рамках данной статьи мы дали лишь общий перечень таких новообразований.

За рамками настоящей работы остается вопрос об авторстве по отношению к тому или иному слову. Эта проблема заслуживает отдельного изучения и потому не вписывается в рамки данной статьи. Чтобы с точностью назвать автора того или иного неологизма, нужно определить все вкусы и пристрастия, симпатии и антипатии конкретного писателя, тщательно изучив его взаимоотношения с коллегами, выявив его друзей и недругов и, в итоге, обозначив уникальные и тривиальные черты его мировоззрения через систему отраженных в его языке концептов. Неологизмам, которые имеют параллели в неолексиконах В. Брюсова и др. поэтов XIX − XX вв., практически не уделялось внимание в трудах филологов. Данная статья − одна из первых

попыток заполнить эту лакуну в изучении поэтического неолексикона Серебряного века.

ЛИТЕРАТУРЫ

1. Брюсов В.Я. Избранные сочинения: В II т. Т.II. М., 1955.
2. Брюсов В.Я. Сочинения: В II т. Т.I. М., 1987.
3. Брюсов В.Я. Стихотворения. Изд-е 3-е. Л., 1959.
4. Масленников Д.Б. Словарь окказиональной лексики футуризма. Уфа, 2000.
5. Никульцева В.В. История одного литературного псевдонима // Русская речь. 2009. №3.
6. Никульцева В.В. Словарь неологизмов Игоря-Северянина / Ин-т рус. языка им. В.В.Виноградова РАН. М., 2008.
7. Русская книга XX века в собрании Государственной библиотеки СССР имени В.И.Ленина: Каталоги. ... Музей кн. Вып. 5. Прижизненные издания Валерия Яковлевича Брюсова: Каталог. М., 1985.
8. Символисты вблизи. статьи и публикации А.В.Лаврова, С.С.Гречишкина. СПб., 2004.
9. Харджиев Н. Маяковский и Хлебников // Харджиев Н., Тренин В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970.

VIKTORIA NIKULTSEVA – BRUSOV'S POETIC WORD CREATION

The article is about Valery Brusov's poetic word creation. Also an issue of the poet's neologisms-originality in comparison with poetic neolexicon of the Silver Age are considered.

САВИНА А.Д.
Институт мировой литературы
имени А.М.Горького РАН

«ВИЛЬЕ ДЕ ЛИЛЬ-АДАН КАК ПИСАТЕЛЬ, КАК РАССКАЗЧИК – ГЕНИАЛЕН»: В.Я.БРЮСОВ ОБ ОДНОМ «ПРОКЛЯТОМ ПОЭТЕ»[83]

Ключевые слова: *русско-французские литературные связи, читательское восприятие, сатира, новеллистика.*
Keywords: *Russian-French literary relations, reader's perception, satire, short stories.*

За Брюсовым еще при жизни закрепилась репутация знатока и популяризатора западной и в особенности французской литературы. Его деятельность в контексте русско-французских литературных связей не однажды затрагивалась литературоведами. Исследовалось отношение поэта к творчеству П.Верлена, С.Малларме, Р.Гиля и других авторов. Однако почти без внимания остался интерес Брюсова к позднему французскому романтику, мастеру новеллы и «проклятому поэту» О.Вилье де Лиль-Адану (1838 – 1889).

Пик известности Вилье в России пришелся на начало XX века. Писатель получил бесспорное признание в кругу русских модернистов, но для большинства из них его творчество оставалось скорее принадлежностью фона. О глубоком и целенаправленном интересе к этому автору можно говорить в связи с деятельностью двух искренних почитателей французской культуры – Максимилиана Волошина и Брюсова. В данной работе мы рассмотрим некоторые факты, свидетельствующие о

[83]Работа выполнена в рамках научно-исследовательского российско-французского проекта «Русская франкофония (XVIII – начало XX века)», поддержанного грантом Российского гуманитарного научного фонда и фонда «Дом наук о человеке» (Франция), № 13-24-08001.

последовательном внимании Брюсова к творчеству и судьбе французского мэтра.

Первое представление о Вилье начинающий русский символист получил из восторженного очерка в сборнике эссе Верлена «Проклятые поэты» (эта книга появилась у Брюсова-гимназиста в 1893 году). Под «проклятыми» Верлен подразумевал авторов, отмеченных печатью гениальности, но не получивших должного признания в обществе. Весьма существенно, что и через двадцать лет, размышляя над феноменом Вилье де Лиль-Адана, Брюсов именно в непреходящей «проклятости» увидит необычайность его творческой судьбы.

Как не раз отмечалось, в литературной деятельности Брюсова не последнюю роль играли просветительские установки. В 1900-е годы Вилье де Лиль-Адан вошел в число писателей, с произведениями которых основатель русского символизма стремился познакомить публику. Сотрудничая с книгоиздательством «Пантеон», поставившим себе цель «собрать шедевры мировой литературы и сделать их достоянием русского читателя» [Вилье 1908:115], поэт принимает участие в подготовке первого отечественного издания сборника новелл Вилье «Жестокие рассказы». Книга вышла в 1908 году под редакцией и со вступительной статьей Брюсова.

В оригинальном варианте сборник, увидевший свет в Париже в 1883 году, включает в себя написанные за пятнадцать лет двадцать восемь новелл. Это одна из самых известных книг Вилье де Лиль-Адана, как нельзя лучше иллюстрирующая слова Реми де Гурмона о том, что в Вилье «соединились два существенно непохожих писателя» – «романтик» и «иронист» [Гурмон 1996:40]. На самом деле такое соединение вполне закономерно: высмеивание филистерского существования (в случае с Вилье ирония относится к «прогрессивному» бездуховному обществу) характерно для эстетики романтизма, являясь оборотной стороной идеалистического мировоззрения. Однако в новеллистическом творчестве Вилье сатирические опусы о жизни прогрессивного позитивного современного общества и рассказы, переполненные высоким романтизмом и

мистицизмом, так разнятся по духу и стилю, что и в самом деле производят впечатление принадлежности разным авторам. Кроме подобных рассказов «чистого типа» в сборниках Вилье встречаются содержательно неоднозначные и приправленные тонкой иронией новеллы, обращенные к своеобразию человеческой природы.

Для русского издания Брюсов отбирает семь новелл, предпочитая сюжетно увлекательные и тематически очень разные. В большинстве из них события развиваются в исключительной обстановке и завершаются неожиданным финалом, внезапно высвечивающим новые смыслы произошедшего (можно говорить о классическом новеллистическом пуанте). В результате несколько меняется установленное во французском сборнике соотношение между сатирически сниженным и романтически возвышенным, в русском варианте книги Вилье де Лиль-Адан предстает скорее таинственным романтиком, чем критиком нравов общества (у читателя само собой напрашивалось сравнение с Э.По, о чем свидетельствуют появившиеся рецензии).

Как уже упоминалось, предисловие было написано Брюсовым. С первых строк он берет тон несогласия с установившейся иерархией литературных репутаций и предсказывает ее изменение: «Золя должен будет удовольствоваться значением пяти-степенного писателя; очень поблекнет слава Гонкуров <...>» «<…> Вилье де-Лиль-Адан и Барбей д'Оревильи (во многом его старший брат) должны будут выдвинуться на одно из первых мест <…> рассказам и романам Вилье де Лиль-Адана <…> суждено стать в числе произведений *классических* для целого ряда поколений» [Вилье 1908:7-8]. Представив далее некоторые сведения о биографии писателя, автор предисловия переключается на его «литературную жизнь», «длившуюся 30 лет и всю состоящую из длинного ряда неудач». Повествуя о появлении творений Вилье, русский поэт не забывает фиксировать отношение к ним современников: первый сборник юного Вилье не имел «никакого успеха», писатель «решительно не понравился публике и критике», другие произведения тоже «прошли почти незамеченными, и только

драма “La Révolte”, поставленная в театре Водевиль, имела успех скандала <...>». «Только в 80-х годах появились умы, способные понять и оценить Вилье де-Лиль-Адана. <...> нашлись читатели и поклонники» [Вилье 1908:9-10].

Целевая установка краткой вступительной статьи Брюсова – представить читателю новую фигуру. Не особенности творчества, а специфика личности, литературная судьба и отношение современников находятся в центре его внимания.

Выход сборника повлек за собой всплеск интереса к творчеству Вилье де Лиль-Адана. В журналах и газетах появляются рецензии, неизменно указывающие на гениальность и неизвестность автора. В 1908 – 1910-х годах увеличивается количество произведений Вилье в периодической печати, появляется несколько отдельных изданий его рассказов, начинает издаваться трехтомное собрание сочинений. В двух номерах газеты «Огонек» публикуется пересказ романа «Будущая Ева».

Изданием сборника «Жестокие рассказы» деятельность Брюсова, направленная на ознакомление русской публики с талантливым автором, не ограничилась. Через несколько лет, будучи редактором литературного отдела «Русской мысли», он помещает в этом журнале свой перевод двух новелл Вилье из сборника «Необычайные рассказы» («Histoires insolites»). Заметим, что перевод прозы – достаточно редкое явление в литературной деятельности родоначальника русского символизма.

В опубликованных рассказах «Героизм доктора Галлидонхиля» и «Попечитель» наилучшим образом проявилась не раз отмечаемая Брюсовым «тонкая ирония» Вилье. Смысловая основа этих новелл (как и большинства иронических рассказов французского писателя, направленных «против духа современной культуры») – страх за духовное начало личности. Иронический эффект достигается с помощью повествовательной техники: использования «чужого голоса» и соблюдения той нужной дистанции между словами рассказчика и мыслью автора, при которой читатель чувствует глубину зашифрованного смысла, но не может раскрыть его до конца. Если в «Попечителе» между строк то и дело проявляется усмешка автора, то в «Героизме

доктора Галлидонхиля» он совсем скрывается за маской восторженного рассказчика, который вполне мог бы быть репортером, излагающим «обстоятельства дела» (вспомним, кстати, что рассказчик-репортер появляется в новелле Брюсова «Республика Южного креста»). Возможно, умелое использование масок и привлекло Брюсова – «поэта, сделавшего *дистанцирование* от любой лирической или экзистенциальной ситуации <…> своей жизненной и творческой установкой» [Иванова 2011:175].

Кроме того, отзывы о творчестве Вилье редко обходятся без упоминания об отточенности языка его новелл. Отдавая должное мастерству Вилье-стилиста, Брюсов, вероятно, хотел попробовать воспроизвести его «блестящий стиль» на родном языке.

В комментарии, которым переводчик сопроводил публикацию, отчасти объясняется выбор сборника: он обусловлен недавним переизданием в Париже «Histoires insolites»[84], первое издание которых «давно стало книжной редкостью». Иными словами, Брюсов хочет представить книгу, совсем недавно ставшую литературным событием во Франции. В этом же комментарии Брюсов обращает внимание на «все усиливающийся в последнее время интерес к творчеству Вилье де Лиль-Адана, которое было столь легкомысленно и столь несправедливо пренебрежено его современниками» [Вилье 1910 №10:158], а также напоминает о существующем русском издании «Жестоких рассказов» и подготовке полного Собрания сочинений писателя.

---

[84] На самом деле в издательстве «Mercure de France» в 1909 году вышла книга «Derniers Contes» (Последние сказки), в которую были включены сборники рассказов «Histoires insolites» и «L'Amour suprême». Состав сборника «L'Amour suprême» совпадает с составом сборника «Le secret de l'échaufaud» (P.[1888]), экземпляр которого, испещренный пометами и подчеркиваниями, хранится в фонде Брюсова ОР РГБ. Вероятно, Брюсов собирался представить русской публике и эту книгу, но планы не были осуществлены.

И издание «Жестоких рассказов», и публикация «Необычайных историй» в «Русской мысли» направлены на то, чтобы в первом приближении дать понятие о писателе Вилье де Лиль-Адане, а заодно и наметить путь к дальнейшему его постижению. В 1910-е годы Брюсов пробует на другом уровне осмыслить творчество и судьбу Вилье. Написав для «Нового энциклопедического словаря» Брокгауза-Ефрона ряд справочных статей о писателях, в том числе о Вилье де Лиль-Адане, Брюсов принимается за развернутую статью о его творчестве. Работа не была закончена, а сохранившийся черновик, датируемый 1912 годом, не полностью поддается расшифровке. Однако прочтение значительной части рукописи позволяет сделать определенные выводы.

Лейтмотивом текста становится вопрос о творческой судьбе Вилье. Как и предисловие к «Жестоким рассказам», статья начинается пассажем о предполагаемой перестановке в иерархии французских романистов («не только Золя и натуралисты, но даже такие безусловные таланты, как Альфонс Доде и Гонкуры, должны будут почтительно предоставить первое место Вилье де Лиль-Адану <...>» [Брюсов 1912:1]), но если в 1908 году этот тезис звучал мнением самого Брюсова, то теперь он подается как «убеждение определенной группы критиков и читателей», уверенность поклонников и биографов Вилье. Несоответствие между восхищением, которое испытывает перед творчеством Вилье де Лиль-Адана небольшая группа поклонников (в основном состоящая из собратьев по перу), предрекавшая ему мировую известность, и неизменным равнодушием читателей кажется Брюсову парадоксальным. Если в конце XIX века сложившаяся ситуация объяснялась незнакомством публики с творениями Вилье, то теперь, спустя почти пятнадцать лет (и во многом благодаря стараниям Брюсова) произведения писателя вполне доступны, однако, как и прежде, «его сочинения остаются достоянием узкого кружка эстетов-ценителей, которые продолжают настаивать на величии своего любимого писателя» [Брюсов 1912:2].

Очевидно, принадлежа к числу «эстетов-ценителей», Брюсов, тем не менее, считает творчество Вилье вполне

привлекательным и для «среднего читателя». С чертами, позволяющими признать Вилье настоящим мастером высокой литературы (а среди них Брюсов отмечает остроумие, смелость мысли, оригинальность и выработанность стиля и, наконец, отражение в творчестве возвышенной души автора), сочетаются занимательные, даже захватывающие сюжеты, яркие («выпуклые») образы, необычные характеры («никто, кроме него не изображал таких людей»), т.е. особенности, делающие творчество Вилье «соблазнительным» для читателя [Брюсов 1912:3].

Кроме того, «средний русский читатель», для воспитания вкуса которого Брюсов приложил определенные усилия, уже усвоил имена многих представителей новой французской литературы («имена и Октава Мирбо, и Поля Адана, и Пьера Луиса, и двух Рони, и Гюисманса» [Брюсов 1912:2]). И даже больше, признание получили все «проклятые поэты» (вновь обращение к книге Верлена «Les poètes maudits»), все – кроме Вилье де Лиль-Адана, он один «продолжает быть “проклятым”, “отверженным”» [Брюсов 1912:4] – и потому интересен Брюсову.

Несмотря на все предпосылки к известности (его произведения доступны, его произведения качественны и привлекательны, вкус публики достаточно развит), читатели по непонятным причинам «не знают, не хотят знать, а главное, не любят» [Брюсов 1912:3] этого автора. «Критики всех стран обращают внимание читателей на великого писателя, и читатели все[го] мира, словно по молчаливому согласию, отвечают “Мы не хотим его знать!”» [Брюсов 1912:4]. Судя по всему, разбираться с этой «загадкой» Брюсов собирался, анализируя творчество Вилье (в черновике сохранились отрывки разбора отдельных новелл), – но замыслу не суждено было воплотиться, законченной обобщающей работы по творчеству Вилье Брюсов не оставил.

Разумеется, для русского поэта литературная критика была отнюдь не единственной возможностью осмыслить творчество французского мэтра. Активно осваивая в собственных произведениях художественный опыт предшественников, Брюсов не обошел стороной и прозу Вилье. Так, святочный рассказ «Защита», вошедший во второе издание сборника «Земная ось»,

сюжетно перекликается с философско-мистической новеллой Вилье «Вера». А обращаясь к проблеме соотношения морали и прогресса в рассказе-памфлете «Торжество науки» (1918), Брюсов во многом наследует традицию «антинаучных» новелл-пародий Вилье де Лиль-Адана, сатирический эффект которых строится на восторженном прославлении достижений позитивной науки и медицины: «Нашим победам над природой уже нет числа. <…> Какое торжество! <...>» («Аппарат для химического анализа последнего вздоха») [Вилье 1975:100].

В новеллах Вилье прогресс науки ведет к «победе» над природой и Богом («Человечество между одним потопом и другим становится совершенно божественным явлением» («Лечение по методу д-ра Тристана»)) [Вилье 1975:135]. У Брюсова аналогичным вызовом Богу является деятельность Теургического института, занимающегося воскрешением (весьма своеобразным) умерших. При этом Директор института считает себя «чем-то вроде Бога, хотя бы и второго ранга» [Брюсов 1993:127]. Нельзя не обратить внимание на сходство персонажей. По замечанию Карабеговой, «зловещие фигуры Директора и его ассистента <…> напоминают гротескные образы ученых-филистеров в прозе Э.Т.А.Гофмана» [Карабегова 2011:37]. Однако не менее они напоминают ученых и докторов, представленных в творчестве Вилье де Лиль-Адана и по-разному отражающих созданный писателем еще в ранней повести «Клер Ленуар» инвариантный образ ученого-позитивиста Трибюла Бономе (тип, который Вилье никогда не оставлял). Именно доктору Бономе, пережившему рубеж веков, мог принадлежать монолог Директора: «Вы знаете, что пора старого, примитивного материализма давно миновала. О! Вне всякого сомнения, наука осталась позитивной, какой она и будет всегда, пока человек будет мыслить по законам логики! Мы позитивисты в том смысле, что отрицаем всякую мистику, все сверхъестественное <…>» [Брюсов 1993:128].

Авторы пользуются похожими средствами: доведение ситуации до абсурда, гротескные образы, контраст между восторженной оценкой изобретения приверженцами позитивной науки и отношением к нему автора (и читателя), мнение которого

скрыто за текстом у Вилье и эксплицировано в реакции рассказчика у Брюсова. Последнее отличие, как и суть изобретений, делают сатиру Вилье более направленной на нравы современного общества, в котором подобные эксперименты востребованы и поощряемы, в то время как в памфлете Брюсова на первый план выходит проблема ответственности ученых за свою деятельность.

Итак, Брюсов обращался к творчеству Вилье де Лиль-Адана как издатель, переводчик, критик, писатель-новеллист, восприимчивый к литературному опыту предшественников. Восхищаясь творчеством Вилье, особенно новеллистикой, Брюсов предпринял немаловажные шаги для ознакомления русской публики с его произведениями. Как кажется, для вождя русского символизма, с юности большое значение придававшего выстраиванию собственного образа в глазах современников и потомков, фигура французского автора была интересна также из-за противоречий его литературной судьбы, потому творчество Вилье де Лиль-Адана осмысляется в контексте проблемы взаимодействия писателя и читательской аудитории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Вилье де Лиль-Адан // Новый энциклопедический словарь. Т.Х. СПб.: Брокгауз – Ефрон, 1912.
2. Брюсов В.Я. Статьи о Вилье де Лиль Адане. ОР РГБ Ф.386. К.47. Ед. хр.19, л.1-9.
3. Брюсов В.Я. Торжество науки. Записка посещения Теургического института // Огненный ангел. Роман, повести, рассказы. СПб., 1993.
4. Вилье де Лиль-Адан О. Жестокие рассказы. М., 1975.
5. Вилье де Лиль-Адан О. Жестокие рассказы. Спб., 1908.
6. Вилье де Лиль-Адан О. Из «Необычных рассказов» // Русская мысль. 1910. №10.
7. Гурмон Р. де. Вилье де Лиль-Адан // Книга масок. Томск, 1996.
8. Иванова И.Н. Иронизм В.Я.Брюсова как художническая

позиция (раннее творчество) // Брюсовские чтения 2010 года. Ереван, 2011.
9. Карабегова Е.В. Тема науки и образ ученого в творчестве В.Я.Брюсова // Брюсовские чтения 2010 года. Ереван, 2011.

ANFISA SAVINA – "VILLIERS DE L'ISLE-ADAM'S AS WRITER, STORYTELLER – IS BRILLIANT": BRUSOV ABOUT ONE "DAMN POET"

The article considers different cases of Brusov's response to the work of the French late Romantic Villiers de l'Isle-Adam's. As the author of the article clarifies, the poet's interest to the French authoris also due to the originality of his literary reputation. Some intersections between Brusov's story and Villiers de l'Isle-Adam's satire are noted, too.

ТАДЕВОСЯН Т.В.
Ванадзорский государственный педагогический институт имени Ов.Туманяна

ОЧЕРК В.Я.БРЮСОВА «СФИНКСЫ И ВИШАПЫ»: РЫБЫ-ДРАКОНЫ АРМЕНИИ И КАВКАЗСКИЙ ФОЛЬКЛОР

Ключевые слова: *камень-вишап, дракон, рыба, менгир, чудовище.*
Keywords: *vishap-stone, dragon, fish, menhir, monster.*

Готовя к печати сборник «Поэзия Армении», Брюсов в то же время издает ряд историографических работ, посвященных культуре Армении. В 1915 – 1917 годах были опубликованы ряд статей, эссе, а также очерк «Сфинксы и вишапы». Брюсов убедительно доказывает, что «древнейший Кавказ был теснейшим образом связан с другими культурными центрами современного ему мира» [Брюсов 1963:172].

По Брюсову, культурные центры II тысячелетия до н.э. жили не изолированно: они были вовлечены в единую орбиту разного рода отношений, в том числе и «взаимодействия идей». «В сферу этих отношений входили и культурные народы, населявшие в те века обе стороны Кавказского хребта и области древней Армении, а также Рим, Эллада, Месопотамия, Этрурия, государство хеттов и др.» [Брюсов 1963:172]. Брюсов обращает внимание на сходство «каменных рыб-чудовищ» – вишапов, найденных на территории Армении, с египетскими сфинксами: «И Рамсес Великий, и Тигран Великий одинаково должны были считать этих рыб-чудовищ созданием своих предков» [Брюсов 1963:177]. Брюсов сопоставляет также «каменные плиты с изображением перекинутой и распластанной шкуры быка» из Армении с аналогичными образами Древнего Египта, Эгейи и Северного Кавказа.

Камни-вишапы впервые обнаружили в 1909 году русские ученые Н.Марр и Я.Смирнов. Во время раскопок Гарни они слышали от местных жителей, что высоко в Гехардских горах, на

кочевье Аждаха-юрт (Вишапнер) есть каменные изваяния драконов-вишапов. Вскоре Н.Марр и Я.Смирнов воочию увидели этих каменных драконов, которые, впрочем, больше походили на исполинских рыб. Камни-вишапы были найдены и на склонах горы Арагац: местные жители, считая эти стелы надгробными плитами, называли их могилами великанов-огузов. Однако, как доказал Б.Пиотровский: «В действительности никаких признаков древнего кладбища около вишапов нет, но зато есть очень отчетливые следы древних каналов и даже целой ирригационной системы, состоявшей из искусственных озер (бассейнов), соединенных каналами» [Пиотровский 1939:13].

Камни-вишапы представляют собой четырехгранные рыбоподобные менгиры высотой от 3 до 5 метров. Менгиры – одни из самых распространенных мегалитических построек и первые рукотворные сооружения, дошедшие до нас. Много менгиров расположено и на Северном Кавказе. Так, в Северном Приэльбрусье менгиры охраняют холм Тузулук, на вершине которого находятся развалины древнего святилища Солнца. Больше всего святилищ-колонн в Ингушетии и Осетии. Исследователь архитектуры Северного Кавказа С.Сулименко пишет: «Святилище-монумент представляет собой столпообразное сооружение без внутреннего помещения, своеобразную внешнюю копию башенного дома. В Ингушетии монолитные столбы-святилища носят название «сиелинг», что указывает на их мифологическую связь с культом бога солнца и молнии Сели» [Сулименко 1997:73].

Менгиры в виде рыб известны и в других регионах Северного Кавказа, например, в районе курганных погребений близ Майкопа. Искусство сооружения менгиров и монументальных святилищ на Северном Кавказе в дальнейшем повлияло на строительство башенных домов.

Менгиры-вишапы датируются приблизительно IV-II тысячелетием до н.э. Вишапы имели форму рыб (в основном, сома), на них четко прослеживаются глаза, рот, хвост, жабры. Некоторые вишапы изображают быка (барана), приносимого в жертву, или растянутой на кольях шкуры животного.

Вишапы устанавливались у горных источников, в верховьях рек и каналов или у древних ирригационных сооружений. На некоторых изображены волнистые линии, по всей вероятности, – струи воды, иногда выливающиеся прямо из пасти быка. На теле некоторых вишапов видна рыбья чешуя. Можно предположить, что вишапы связаны с культами плодородия и воды.

Вишап по своей природе является хтоническим божеством, контролирующим силы воды. Вишап-покровитель воды, подземных источников постепенно из божества воды превращается в дракона, охраняющего эти источники.

Вишапы, по преданиям, живут в высоких горах, в озерах, на небе, в облаках. Они то поднимаются в небо, то спускаются на землю, при этом производят ужасный грохот, сметая все на своем пути. В армянском эпосе «Давид Сасунский» богатыри Санасар и Багдасар убивают вишапа, перекрывшего источник и каждую неделю требовавшего девушку. «Образ вишапа в армянском эпосе очень сложный и неопределенный. Можно с уверенностью говорить лишь о том, что вишап представлялся чудовищем, связанным с пещерами или источниками в горах, выступая как злое существо, что, возможно, и противоречит его первоначальному образу. О внешнем виде вишапа также нет определенных указаний: он иногда в сказках выступает как дракон, иногда как гигантская змея, а иногда, по-видимому, и как рыба» [Пиотровский 1939:27].

Близким к армянским вишапам является «змеевидный дракон» из грузинского фольклора – гвелашапи (гвелвешапи; вешапи), также тесно связанный с небесными водами. Вот какую христианизированную грузинскую легенду о гвелашапи приводит И.Пантюхов: «Гроза у них есть преследование змея (гвелашапи) святым Георгием на летящем коне, гром – это звуки от его ударов, а молния – стрелы, которыми он поражает врага; туземцы и в настоящее время видели куски убиваемых змеев в долине реки Квирило. Случается, что змей только что показывается из горной пещеры или скалы – и в это время его поражает молниеносная стрела Георгия» [Пантюхов 1867:256].

В грузинских преданиях гвелашапи захватывал водные источники и требовал девушек в качестве жертв, но всегда был наказан героями эпоса.

С армянскими и грузинскими вишапами связаны и аналогичные фольклорные персонажи народов Северного Кавказа. Причем это сходство зачастую обнаруживается не только на функциональном уровне, но и на этимологическом. Таковыми являются абхазский Агулшап, адыгские испы, осетинский Кафкундар, вайнахские ешапы и др.

Агулшап в абхазской мифологии – «хтоническое чудовище, дракон, завладевший водными источниками и за разрешение пользоваться водой требующий в виде дани красивую девушку» [Аншба 2003:15]. С Агулшапом борется герой абхазского нартского эпоса Сасрыква, которому, в конце концов, удается одолеть дракона.

В адыгском нартском эпосе женщина из карликового племени испов не стала кормить своего сына, Батраза, материнским молоком: «Батраз, отведав хотя бы наперсток материнского молока, оказался бы в силах превратить земной мир в загробный» [Мижаев 2003:259]. В этом сюжете четко прослеживается связь испов с нижним миром, хотя, в целом, их связь с драконами просматривается слабо.

В осетинском фольклоре перекрывшему воду дракону Кафкундару постоянно платили дань в виде девушки или юноши. В одном осетинском сказании Кафкундар разрешил Шатане зачерпнуть воды для обмывания новорожденного Батрадза лишь после того, как она вступила с ним в половую связь [Сказание 2010:9]. С водной стихией связана и Зальская змея из осетинского фольклора – трехголовая змея-дракон, выползающая во время грозы из логова. Она также перекрывает источники и требует дани в виде девушки.

К традиционным драконам в адыгской мифологии близок Бляго: он «низвергает из своей огромной пасти воду, которая проливается дождем, а издали кажется белым облаком (туманом), закрывающим небо <...>. Бляго перекрывает реку и дает воду жителям, лишь получив от них в дань девушку. Когда Бляго

гибнет в схватке с героем, в его черной крови, льющейся как река или море, плавают трупы девушек» [Мижаев 2003:95].

В эпоху развития ирригации изваяния змея, как и вишапа, ставились у истоков водного канала. Волнистые линии на камнях-вишапах, помимо воды, могли изображать также змею: зигзагообразные контуры змеи под давлением геометрического стиля графически совпали с изображением воды. Около голов у некоторых вишапов изображены треугольники, напоминающие головы змей. На одном из вишапов проглядываются три волнистые линии, идущие вдоль туловища. По мнению Б.Пиотровского: «Возможно также, что средняя линия с утолщением на конце воспроизводит змею, которая по древним религиозным верованиям была тесно связана с водой» [Пиотровский 1939:6].

Сакрализация рыб наблюдается с древнейших времен. В предметах палеолита, на жезлах с отверстиями, часто встречаются рыбы-фаллосы. Каменные рыбы можно видеть и на неолитических стоянках и погребениях. Так как земные воды ассоциировались с Великой Богиней-Матерью, то и рыбы, живущие там, считались принадлежавшими этой богине.

По всему Закавказью распространены были храмовые бассейны для священных рыб. В этом плане крайне примечательной представляется история, приведенная Б.Пиотровским: «В письме князя Григория Магистра Пахлавуни (XI век) одному князю из рода Мамиконянов рассказывается, как во времена Хосроя, одна женщина, плакавшая на берегу реки Фисона, утешена была “рыбою, называемой Аждахак”, которая принесла ей жемчужину настолько ценную, что жемчужина стала красою царского венца, а женщина, принесшая ее Хосрою, стала первой женой царя. После этого, как пишет Григорий, царь велел “возблагодарить богов богатыми дарами, изображение же рыбы, называемой Аждахаком, велел он сделать как идолы и выставить на берегу реки Фисона, на том самом месте, чтобы приносить (им) жертвы”» [Пиотровский 1939:22-23]. Здесь стоит заметить, что Григорий Магистр долгое время жил в монастыре Хавуцтар (Аменапркич), который находился около реки Азат, между Гарни и Гехардом, именно там, где и были обнаружены первые вишапы.

В шумерской мифологии бог города Эриду – Эа – бог-рыба, один из трех великих богов наряду с Ану и Энлилем. Бог Эа почитался также хеттами, хурритами и урартами. Вероятно, именно с ним связаны урартские ритуальные фигурки в виде рыб: «Официальный государственный культ сопровождался (конечно, втайне) поклонением рыбообразным фигуркам, очевидно изображавшими бога. Восходят они к натуралистическим изображениям богов, характерным для Передней Азии. В Урарту их использовали, очевидно, в колдовских целях» [Римшнейдер 1997:110].

В Урарту существовал также храм дракона-вишапа (храм Тейшебы) близ озера Севан. Как отмечает И.Мещанинов: «<...> водяное чудовище-вишап <...>, воплощенное в образе халдского бога Теишбы, по происхождению своему принадлежит миру змеиного эламского царства» [Мещанинов 1925(а):242]. Храмы, посвященные богу-вишапу, были не редкостью в Армении. В селе Мугни церковь была построена на месте культа дракона Моге. Аштаракский храм тоже был сооружен на развалинах капища дракона. Ошакан – место культа дракона-вишапа. У озера Ван существовали города Вишап и Одз (Змей), в Айраратской области был монастырь Вишападзор. Слово «одз» – «змей» – присутствует и в названии храма Одзуна: «Строитель храма Иоанн Одзунский превратил в камень двух вишапов (змей), причем в тексте (летописи) указано, что, когда вишапы окаменели, то из брюха их полилась целебная вода» [Пиотровский 1939:20].

Изделия в виде рыбы часто встречаются в скифском конском погребальном уборе. Именно сходство древнескифского звериного стиля с рельефами армянских вишапов позволило И.Мещанинову предположить, что создателем этих стел был один из этносов доурартского населения Армянского нагорья – скифо-колхи [Мещанинов 1925(б):402].

Народ этот, согласно греческой мифологии, был потомком Скифа – сына Ехидны – исполинской полуженщины-полузмеи (дракайны, т.е. дракона женского пола). Имя Ехидны родственно имени персидского дракона Зохака (см. о нем ниже). Сестрой Скифа была Сфинга (Сфинкс) – чудовище с головой женщины,

телом льва, орлиными крыльями и хвостом змеи. Именно на скульптуры сфинксов и сфинксоподобных фигур указывал Брюсов, когда говорил о родстве египетской и хеттской (а через нее – и кавказской) культур. Страх перед загадочным Сфинксом Брюсов передал и в поэтической форме:

<…> Странный призрак с телом львиным
Вырос, ожил на скале.

Полузверь и полудева
Там ждала, где шла тропа.
И белели справа, слева
Кости, кости, черепа... <…>

[т.III:282].

На Северном Кавказе верили в существование Матери-Рыбы, говорящей на человеческом языке, поэтому здесь, как правило, не ели рыбу, что еще раз свидетельствует о ее сакральности. Однако горцы использовали рыбу (в частности, речную форель) в медицинских целях, например, от бесплодия. Рыбный орнамент в этих же целях использовался в женской одежде хевсуров и кахетинцев.

В адыгской мифологии известна Кодеш – гигантская богиня-рыба с золотым хвостом. По всей вероятности, связана с семитской богиней Кадеш: она стоит обнаженная на льве со змеями в руках. Ср. у Брюсова: «На саркофагах того же Крита встречается мотив сопоставления льва и змеи» [Брюсов 1963:175]. По сообщению А.Голана: «На резных камнях Дагестана и Чечни встречаются изображения рыб. Они есть и на ритуальных предметах кобанской культуры эпохи бронзы в Северной Осетии» [Голан 1994:176].

Параллель между изображением рыбы и собаки на кобанской пряжке и вишапами проследил И.Мещанинов: «<...> по телу вишапов проходят волнистые линии воды, а на одном обломке, кроме того, имеется изображение волка || собаки. И здесь, следовательно, собака изображается вместе с водою и при том на туловище божества рыбы-вишапа» [Мещанинов 1925(а):251]. На артефактах Кобанской культуры встречаются также всевозможные солярные знаки, змеевидные изображения, фигуры людей и животных, спирали и свастики. Последние

заслужили особое внимание Брюсова: «<...> спираль, мотив, который до безумия любили эгейские художники и который, кажется, от них же перешел и к египтянам <...>, характерный крест с загнутыми концами (так называемая свастика), который, кроме Египта, Эгейи и искусства хеттов, мы наблюдаем на изделиях майев в Центральной Америке» [Брюсов 1963:175]. Много подобных изображений встречается на наскальных рисунках в Армении. На камнях-вишапах тоже видны орнаментальные начертания в виде меандра, волюты, свастики.

Брюсов, анализируя пояса, найденные при раскопках на Кавказе, признается: «Всего интереснее на кавказских поясах – изображения фантастических животных <...>. Но совершенно такие же звери изображены на некоторых памятниках доисторического Египта, а очень на них похожие – на цилиндрах хеттов, на изделиях эгейцев и, наконец, в искусстве этрусков» [Брюсов 1963:176].

Библейский Левиафан также изображался в виде рыбы-дракона. На рельефах Ахтамарского храма есть изображение кита-дракона, собирающегося проглотить пророка Иону: «Широкое его туловище скорее напоминает земноводного, чем рыбу, но заканчивается рыбьим хвостом» [Мещанинов 1925(а):248]. Любопытно, что в древнеармянском и древнегрузинском переводах Библии слово «кит» переводится как «вишап», «вешапи».

Бычья шкура на камнях-вишапах, по всей вероятности, изображает жертвоприношение быка рыбе и, следовательно, Богине-Матери. Образ быка в мифологии бинарный, но главным его архетипом является мужское начало и плодовитость, что олицетворяет его с дождевыми облаками и водой.

Связь быка с богом грозы восходит к ностратическому пласту мифологии: бык рогами разрывает облака и вызывает дождь. Туловище быка на армянских камнях-вишапах очень узкое и вытянутое, обе пары ног висят безжизненно. По замечанию Б.Пиотровского: «Получается впечатление, подтвержденное наблюдениями над целым рядом вишапов, что на памятнике изображена только шкура животного» [Пиотровский 1939:4].

Растянутая шкура жертвенного животного имела у кавказских народов сакральный смысл. Давая описание закавказских могильников I тысячелетия до н.э., Б.Пиотровский пишет: «Иногда в могилу, вместо целого животного, клались отдельные части его туловища, иногда шкуру с головой и четырьмя конечностями. Именно такая содранная шкура (по-грузински «шолти») изображена на каменных стелах в горах Армении, открытых Н.Я.Марром и ставших известными под именем «вишапов» [Пиотровский 1949:74].

Герой армянской мифологии бог грозы и молнии Ваагн сразу после рождения вступает в борьбу с вишапами-драконами и побеждает их, за что получает эпитет «вишапаках» («жнец вишапов»). Битва Ваагна с вишапами приводит к шторму на озере Ван. Ваагн напрямую связан с индийским богом Индрой – Вритраханом («убийцей Вритры» – змея-дракона, перекрывшего все реки; авест. – Веретрагна, выступающий иногда, как и Ваагн, в облике бога войны).

Есть вариант мифа, где Ваагн – не бог, а сын драконоборца Тиграна, убившего Аждахака (Зохака). В армянских мифах Зохака именуют Бюрасп Аждахак, т.е. Аждахак, владеющий десятитысячной конницей. Зохак в иранской мифологии трехглавый змей-дракон, побежденный Тиграном (в персидских источниках – Феридун, в авестийской традиции – Траэтаон). Зохак свергнул Джамшида и стал персидским царем. Во время его тысячелетнего правления в стране каждый день убивали двоих юношей, чтобы их мозгами кормить змей Зохака. Зохака покорил Феридун и приковал цепями в жерле вулкана Демавенд.

Вот как описывает Мовсес Хоренаци бой Тиграна с Аждахаком-Зохаком: «В завязавшемся бою Тигран вспарывает своим копьем крепкую железную броню Аждахака, как воду, насаживает его на длинное острие копья и, рванув назад руку, вырывает вместе с оружием половину его легких» [Хоренаци 1990:44]. После битвы Тигран поселил жену Аждахака – Ануйш – и других оставшихся в живых вишапов у подножья гор Сис и Масис, поэтому на равнинах и предгориях Арарата, по преданию, жило так много драконов. Не случайно древние персы называли

Армению страной дэвов, а вишапоборцев Хайкидов – драконами и магами.

Таким образом, мысль Брюсова о едином культурном пространстве народов, населяющих разные территории со II тысячелетия до н.э., подтверждается не только историко-археологическими изысканиями, но и данными фольклорно-мифологического характера. Так, каменные стелы-вишапы, найденные в горах Армении, по содержанию аналогичны подобным памятникам других народов. В то же время, функционирование вишапа-дракона в различных мифологических системах также обнаруживает инвариантную идентичность. Древние божества плодородия, связанные с фаллической символикой менгиров, превратились в злых чудовищ, что было связано с хтоническим местом их обитания: подземный/подводный мир и страна мертвых.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аншба А.А. Агулшап // Энциклопедия. Мифология. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003.
2. Брюсов В.Я. Об Армении и армянской культуре. Ереван, 1963.
3. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В VII т. М., 1973 – 1975.
4. Голан А. Миф и символ. М., 1994.
5. Марр Н.Я., Смирнов Я.И. Вишапы // Труды Государственной Академии истории материальной культуры. Т.I. Л., 1931.
6. Мещанинов И.И. Змея и собака на вещевых памятниках Кавказа // Записки коллегии востоковедов. Т.1. Л., 1925(а).
7. Мещанинов И.И. Каменные статуи рыб – вишапы на Кавказе и в Северной Монголии // Записки коллегии востоковедов. Т.1. Л., 1925(б).
8. Мижаев М.И. Энциклопедия. Мифология. М.: Большая Российская энциклопедия, 2003.
9. Мовсес Хоренаци. История Армении. Ереван, 1990.

10. Пантюхов И.О. О мифах и поверьях туземцев Рионской долины // Кавказ. 1867. №27.
11. Пиотровский Б.Б. Археология Закавказья. Л., 1949.
12. Пиотровский Б.Б. Вишапы. Каменные статуи в горах Армении. Л., 1939.
13. Римшнейдер М. От Олимпии до Ниневии во времена Гомера. М., 1977.
14. Сказание о нарте Хамыце, белом зайце и сыне Хамыца – Батразе // Сборник сведений о Кавказских горцах: В 10 вып. Репринтное издание 1868-1881 гг. СПб., 2010. Вып. IX, раздел II – Народные сказания Кавказских горцев.
15. Сулименко С.Д. Башни Северного Кавказа. Владикавказ, 1997.

TADEVOS TADEVOSYAN – THE ESSAY "SPHINXES AND VISHAPS" BY V.BRUSOV: FISH-DRAGONS OF ARMENIA AND CAUCASIAN FOLKLORE

Common cultural space of nations having inhabited different areas since the II millennium BC is confirmed not only by historical and archeological investigations, but also by the data of folk and mythological character. So vishap-stones found in the Armenian mountains, are similar in content to analogous monuments of other nations. At the same time, the Vishap-dragon functioning in various mythological systems also detects invariant identity.

V
ПУБЛИКАЦИИ

ИЗ ПЕРЕПИСКИ В.Я.БРЮСОВА И М.О.ГЕРШЕНЗОНА

Вступительная заметка и примечания Е.Ю.Литвин

Переписка Брюсова с М.О.Гершензоном длилась девять лет, с 20 февраля 1907 по 20 апреля 1916 года. Главными темами переписки были вопросы публикации статей Брюсова в журнале «Критическое обозрение», где Гершензон заведовал отделом, а также пушкинистика. Известно, что Брюсов длительное время профессионально занимался биографией и творчеством А.С.Пушкина, а также публикацией пушкинских текстов. Это отражено в его библиографии. Об этом также свидетельствует переписка Брюсова с П.Е.Щеголевым, опубликованная во 2-ой книге 98 тома «Литературного наследства» (публикация и комментарий Л.К.Кувановой и Е.Ю.Литвин).

Письма, представленные в данном сообщении, хранятся в НИОР РГБ (ф.ф.386, 746). Всего сохранилось 26 писем: 16 писем Брюсова и 10 писем Гершензона. В данном сообщении будет представлено 8 писем, по 4 от каждого из корреспондентов. Полностью переписка будет, как я надеюсь, опубликована в томе избранной переписки Гершензона, которая готовится мною.

М.О.Гершензон – В.Я.Брюсову

[НИОР РГБ. Ф.386. К.82. Ед. хр.24, л.3]

Москва, 21 марта 1907 г.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич,

Опираясь на Ваше любезное согласие участвовать в «Критическом обозрении», могу ли рассчитывать, что Вы дадите нам что-нибудь для первой или второй книжки? Первая выйдет перед Пасхой, вторая в мае. Может быть Вы напишете отзыв в 1-2 страницы о каком-нибудь из новых сборников стихотворных – Блока, Вячеслава Иванова и пр.? Или же предпочитаете написать о первом выпуске Венгеровского Пушкина? За все буду искренно

благодарен. Если остановитесь на какой-нибудь книге, не откажите сообщить.

С почтением М.Гершензон.

В.Я.Брюсов – М.О.Гершензону
[НИОР РГБ. Ф.746. К.29. Ед. хр.1, л.4]

Москва, 27 марта 1907 г.

Многоуважаемый Михаил Осипович!

Постараюсь исполнить Ваше желание и доставить Вам заметку о I вып. Венгеровского издания Пушкина к концу этой недели и никак не позднее понедельника. Писать об одном I вып. мне даже удобнее, так как еще нет моих статей.

Позволю себе обратиться к Вам с одной просьбой. Не осталось ли у Вас оттисков Вашей статьи «Семья декабристов»? Вы мне оказали бы большую услугу доставив такой оттиск, так как статья нужна мне для одной работы. Разумеется, если оттисков нет, дело легко поправимо: «Былое» всегда можно получить в библиотеке.

Благодарю Вас за сообщение о стихах Огарева. Мы не знали, что стихи «Augenblick» (упоминаемые в Ваших примечаниях) и «Мгновение» – одно и то же. Следовало бы раньше, чем печатать автографы, обратиться к Вам, как к знатоку поэзии Огарева, – и мы сделали ошибку, излишне доверившись источнику, откуда поступила к нам эта рукопись.

Сердечно уважающий

Валерий Брюсов.

М.О.Гершензон – В.Я.Брюсову
[НИОР РГБ. Ф.386. К.82. Ед. хр.24, л.7]

Москва, 29 марта 1907 г.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич,Посылаю Вам «Семью декабристов». Это мой личный экземпляр, единственный. Держите его сколько нужно, хоть год, но затем верните мне. За рецензию благодарю заранее.

Ваш М. Гершензон.

В.Я.Брюсов – М.О.Гершензону
[НИОР РГБ. Ф.746. К.29. Ед. хр.14, л.14]

Москва, 26 января 1908 г.

Многоуважаемый Михаил Осипович!

Довольно серьезные семейные события (смерть отца) расстроили весь ход моих дел[85]. Вот почему до сих пор я не написал обещанного этюда о Бальмонте. Но мне очень хочется оставить эту работу за собой, – и, если это возможно, прошу Вас о том. – О книжечке «Модернисты» мог бы дать рецензию, но только «фактическую», т.е. ряд поправок и дополнений[86]. Если это подходит «Кр<итическому> О<обозрению>», не откажите прислать книжечку, – мой экземпляр затерялся. – Статьи Лернера у меня еще нет. Когда она будет получена, я, если решу печатать ее, непременно доставлю Вам ее корректуру. Получить Ваш ответ для того же № будет нам очень приятно[87].

---

[85] Яков Кузьмич Брюсов скончался 7 января 1908 г. (См.: «Лит.наследство». Т.98/2. М., С.466).
[86] «Модернисты, их предшественники и литература о них». Одесса, 1908 // Критическое обозрение. 1908. №3. С.33-34.
[87] В 1908 году Гершензон в «Весах» не печатался.

Ваш Валерий Брюсов.

М.О.Гершензон – В.Я.Брюсову
[НИОР РГБ.Ф.386. К.18. Ед. хр.14, л.11]

Москва, 29 января 1908 г.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич,

Бальмонт разумеется, за Вами. Когда бы Вы ни прислали его, он будет желанным; но заранее прошу разрешения, если на ближайшую (данного месяца) книжку все обзоры будут уже налицо, – пропустить Ваш обзор в книжку следующего месяца[88]. Мы, редакторы отделов, разбираем вакансии обзоров задолго и воюем из-за них друг с другом.

Модернистов посылаю и буду рад Вашей рецензии[89]. За согласие насчет Лернера благодарю.

Валерий Яковлевич, уговорите С.А.Полякова написать отзыв о собрании сочинений Гамсуна[90] в издании Саблина. Он неопределенно обещал мне, теперь по телефону отказывается. Гамсуна у нас много читают, надо же объяснить читателям, что такое саблинский Гамсун, – а этого никто не сделает, как С.А.Поляков.

Ваш М.Гершензон

---

[88] Рецензия на сборник Бальмонта «Зеленый Вертоград» в «Критическом обозрении» не появилась; она вышла в журнале «Весы» 1908. №12. С.57-61.
[89] См.: примеч. 86.
[90] Речь идет об издании: Кнут Гамсун. Полное собр.сочинений: В XIV Т. М.: Изд-во В.М.Саблина, 1905-1911; 2-е изд. Т.1-3, 5-12. 1907-1909. Данными о рецензии С.А.Полякова на это издание мы не располагаем.

В.Я.Брюсов – М.О.Гершензону
[НИОР РГБ. Ф.746. К.29. Ед. хр.24, лл.15-17]

Москва, <февраль-март 1908 г.>

Многоуважаемый Михаил Осипович!

Дело в том, что свою заметку о К. Бальмонте я принимался писать уже несколько раз. Но работа оказывается очень трудной, так как должно дать впервые оценку очень большого, может быть, «великого» писателя. У нас еще ничего не сделано для оценки Бальмонта, все написанное об нем, надо просто отвергнуть; приходится все начинать сначала, до всего додумываться самому. А так как мне не хотелось бы дать характеристику банальную: «поэт мгновенностей», «мастер напевностей», «душа стихийная» и т.д. и т.д. – то я, отложив пока все начала своей статьи, довольствуюсь тем, что перечитываю книги Бальмонта и раздумываю над ними, и кстати сказать, нахожу в них очень много для себя нового.

Перехожу теперь к вопросу практическому: дам ли я свою статью к 25 марта? – По чести, не знаю! Как будто бы и осталось мне – только сесть и написать. А может случится, что когда сядешь и начнешь писать, все опять покажется не то и не так! Обещать наверное я не могу, ибо ни за что не соглашусь отдать Вам статью, которой буду недоволен, особенно статью о Бальмонте. И лучше не рассчитывайте на мою статью. Я же все-таки примусь за нее усердно. И если доставлю ее Вам до 25-го, то Вы поступите сообразно с положением дел: или напечатаете в апреле (если еще останется для этого возможность) или отложите до осени: я не буду в претензии.

Ваш
Валерий Брюсов.

М.О.Гершензон – В.Я.Брюсову
[НИОР РГБ. Ф.386. К.82. Ед. хр.24, л.19]

Москва, 20 марта 1912 г.

Очень благодарен Вам, Валерий Яковлевич, за подарок. Увы! Те годы, когда смелый стих, взлетающий ракетою, когда свежий оборот или неожиданное созвучье бросали меня в восторг, те годы прошли. Читаю Ваши стихи, и только чувствую в них возможность былых наслаждений; и жаль, мне, что это прошло и не вернется. А все еще люблю стихи, только иначе: люблю их сжатость и резкую выразительность, эту максимальную экономию средств, нужных человеку для того, чтобы изображать свой внутренний мир. В прозе слишком много рассудочной лигатуры[91] и слишком много слов; стих поневоле сгущеннее, и это, уже помимо всего другого, просто большое удобство, как судье удобнее иметь дело со свидетелем, умеющим дать краткое и определенное показание, нежели с другим, который станет многословно рассуждать о случившемся, а виденного им не сумеет рассказать. Так и я с большим интересом буду читать Вашу книгу, потому что хочу знать, куда Вы идете[92].

Ваш М. Гершензон.

В.Я.Брюсов – М.О.Гершензону
[НИОР РГБ. Ф.746. К.29. Ед. хр.14, л.25]

Москва, 15 апреля 1916 г.

---

[91] Лигатура (латин. Ligatura – связь). В филологическом значении – соединенное написание двух или большего числа букв одним письменным знаком, вязь. См.: Универсальный словарь иностранных слов русского языка. М.: «ВЕЧЕ», 2000. С.315.
[92] Очевидно, речь идет о книге В.Брюсова «Зеркало теней. Стихи 1909 – 1912 годов». М.: Скорпион, 1912.

Многоуважаемый Михаил Осипович!

«Свободна<я> Эстетика» обращается к Вам с большой просьбой: не откажите принять участие в составе жюри V-го конкурса Общества, именно – конкурса одноактных драм. Дело не очень трудное, т.е. не отымет много времени, но хорошее, потому что, вероятно, будут присланы вещи интересные. Конкурс состоится (работа жюри) осенью. Плохих вещей, если хотите, можете не читать. Заранее будет сделан отбор. Тогда придется потратить лишь один вечер, одно заседание. А Ваше участие, Ваше имя для «Эстетики» очень важно. Я со своей стороны присоединяю самые усердные просьбы – не отказать Обществу в этой услуге и в этой чести.

Сердечно преданный ВамВалерий Брюсов.

P.S. Общество очень извиняется, что по недоразумению, секретарь (новый человек, просто наемный, не состоит в курсе дела) разослал некоторым членам отпечатанные условия конкурса, в которых уже упомянуто Ваше имя. Рассылка, остановлена и, конечно, до получения Вашего согласия ничего предприниматься не будет. Другие члены жюри: К.С.Станиславский, А.И.Южин-Сумбатов, Вяч<еслав> Ив<анович> Иванов и я.

ПИСЬМА АЛЕКСАНДРА АПОЛЛОНОВИЧА МАНУЙЛОВА В.Я.БРЮСОВУ (1914 – 1915)

Вступительная заметка Э.С.Даниелян

В рукописном отделе РГБ хранится всего пять писем А.Мануйлова Брюсову. Он в годы Первой мировой войны был редактором либеральной газеты «Русские ведомости». По нашим предположениям, писем к поэту было больше, но в ОР хранятся только эти письма.

Образование А.Мануйлова (1861 – 1929) не предполагала редактирование газеты, поскольку он был экономистом, учился в Московском университете, слушал лекции в Берлинском и Гейдельбергском университетах. Защитил несколько диссертаций, стал профессором, занимался педагогической деятельностью. В 1905 – 1911 годы был ректором Московского университета, подал сам в отставку, протестуя против ввода полиции в учебные здания. После увольнения из университета преподавал политическую экономию в разных учебных заведениях Москвы. В 1917 году был министром народного просвещения, его деятельность носила либеральный характер. Письма А.Мануйлова Брюсову отличаются требовательностью, в них содержится много замечаний к корреспонденциям поэта. Брюсовские корреспонденции не отличались краткостью, в них часто встречались описания местности и пейзажные зарисовки. А.Мануйлов же хотел иметь точные информационные сообщения «размером до 200 строк», причем требовалась информация о событиях, увиденных собственными глазами, а не переданная со слов очевидцев. Редактор называет сообщения Брюсова «туристическими», он считает, что читателя не интересуют описания того, как «собирались, выехали, где ночевали и пр.». Он очень настойчиво хочет иметь информацию о ходе боевых действий или описание «крупных событий, вроде взятия Перемышля». Хочется подчеркнуть, что Брюсов написал пять корреспонденций о Перемышле, он вошел в крепость вслед за русскими войсками, смог обрисовать всю обстановку в крепости, описал весь ход военной операции, даже представил издававшуюся в Перемышле литературу («Литература в

Перемышле»). К сожалению, не все сообщения были опубликованы; А.Мануйлов объясняет это тем, что они пришли поздно, в Страстную пятницу.

В письмах к супруге Брюсов часто жаловался на жесткость цензуры (многие его статьи пестрят цензурными вычерками), на задержки публикаций, что приводило к потере актуальности, его статьи подписывались придуманными инициалами. После возвращения в Москву в мае 1915 года Брюсов собирался издать свои корреспонденции отдельной книгой, но это намерение не было осуществлено.

В связи со 100-летием Первой мировой войны в Институте Мировой литературы (Москва) подготовлен сборник беллетристических произведений, в состав которого включены и корреспонденции Брюсова. Хочется увидеть их спустя сто лет не на газетных страницах, а в соответствующем издании.

А.А.Мануйлов – В.Я.Брюсову
[НИОР РГБ. Ф.386. К.94. Ед. хр.10]

Москва, апр. 13 дня, 1915 г.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Давно собирался написать Вам, да все откладывалось из-за недостатка времени. Теперь сносно несколько посвободнее. Прежде всего, очень извиняюсь за операцию, совершенную над Вашими корреспонденциями из Перемышля. Дело в том, что они очень запоздали. Читать больно, что пришли все вместе в Страстную пятницу, когда уже не было никакой возможности присмотреться к их печатанию. Ввиду этого я и решился начать с третьего письма (или четвертого – не помню), расчитывая представить дальше первые в виде добавления. Но в канун святой подоспели Ваши статьи «<…> поездки в Перемышль», которые и пошли уже вот – это исключительное наслаждение (литература). Она пойдет на этих днях.

Статьи о Бельгии очень длинны для нас и поэтому постоянно отменяются более срочным материалом. Как поступить с ними? Прислать их Вам или держать до Вашего указания?

Когда началось наше наступление на Карпаты, у меня явилась мысль, не просить ли Вас переехать туда. О Польше, кажется, написано все, что можно. А центр интереса теперь там. Но в последние дни и на Карпатах затишье или в принципе, затишье в сведениях оттуда. Сообщите, как Вы относитесь к нашему проекту? Теперь интерес публики к описаниям текущих событий войны сильно угас, а к впечатлениям туристского плана в особенности. Интересуются сведениями о ходе военных действий, которые отличаются чрезвычайной скудостью, и текущими событиями, вроди взятия Перемышля. Первое недоступно, второе, к сожалению, случается редко. Теперь внимание устремлено на Карпаты. Поэтому и нам следует больше писать о них.

Напишите, как Вы обо всем этом думаете?

Преданный Ваш
АМануйлов

P.S. Расходы по поездке в Перемышль возместятся extra.

Москва, март 8 дня, 1915 г.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Надеюсь, Вы получили мою телеграмму с уведомлением о переводе Вам 400 р. и увеличении дозволяемой суммы до 300 р. в месяц. Правильно ли я понял, что последняя сумма должна расширить собою прежнюю в 150 р., или Вы имели в виду добавку к последней? Пожалуйста, напишите.

Убедительно прошу Вас не ставить вопроса возвращения. Ваше присутствие в Польше <u>абсолютно</u> необходимо. Ваши

корреспонденции читают с неослабевающим интересом. Они составляют основу всей нашей корреспондентской части связи с войною. Поэтому лишаться их было бы для газеты крайне тяжело.

Жму Вашу руку.

Искренне преданный Вам

P.S. Морозов был вчера в редакции и вчера же уехал в П., где пробудет до <…>

Москва, декабрь 5 дня, 1914 г.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Я уже телеграфировал Вам о том, что нам необходимо иметь почаще корреспонденций с места размерами до 200 строк. Большие очерки не могут заменить таких корреспонденций уже потому, что они появляются с более или менее значительными промежутками. Получается впечатление, что у нас мало текущих сообщений. Желательно было бы получать от Вас в среднем по 2 корр. в неделю, по возможности с мест, более или менее близких к боям. В особенности в настоящий момент чувствуется острый интерес к тому, что делается в Польше в виду вновь предпринятого немцами наступления. Желательно также избегать совпадения текста с «Утром России», по крайней мере, там, где это возможно. Если бы Вам возможно было прийти отдельно, это было бы лучше. Жму Вашу руку.

Преданный Вам. А. Мануйлов

P.S. С ноября Ваше ежемес. вознаграждение повышается до 300р.

Москва, сентябрь 7 дня, 1914 г.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

Позвольте ответить Вам по вопросам, Вами поставленным.

1) Желательно, чтобы Вы остались в Варшаве.

2) Чрезвычайные расходы по поездкам будут оплачиваться.

3) Телеграмм о событиях в жизни Варшавы не требуется, т.к. там есть корреспондент, поставляющий телеграммы.

4) Сообщения о военных действиях со слов третьих лиц желательны только в исключительно важных случаях, так как мы получаем здесь довольно подробные сведения со слов раненных.

5) Общественных вопросов польской жизни желательно касаться от времени до времени. Но необходимо освещать их разносторонне, не ограничиваться только русско-польскими отношениями в связи с воззванием.

Ваши корреспонденции вызвали очень большое неудовольствие в среде евреев, которые упрекают Вас и так в замалчивании польско-еврейских отношений. Было бы полезно осветить и эту сторону также <...>, но это нужно сделать очень осторожно, чтобы не нарушить требований цензуры (о погромах писать не нужно) и не вызвать полемики со стороны поляков или евреев. Об этом можно было бы говорить только в связи с корректно опубликованными фактами или мнениями литературной печати.

Вполне сознаю трудности этой задачи и сообщаю Вам об произошедшем главным образом для сведения. Скорее возможно было бы успокоить евреев сообщениями об их действиях в интересах польских военных (лазареты и т.п.). Газета будет выслана теперь, а аванс во вторник ввиду праздников.

Преданный Вам
АМануйлов

Москва, 25/IV дня, 1915 г.

Многоуважаемый Валерий Яковлевич!

С тех пор как я написал Вам о поездках в Галицию, положение изменилось. Оживление началось и, как Вы сообщаете, скоро, вероятно, охватит и Польшу. Поэтому было бы весьма прискорбно, если бы Вы как раз теперь уехали. Что касается характера Ваших корреспонденций, то я очень сожалею, если выразился недостаточно ясно. Боюсь, что вышло недоразумение, если Вы пишите, что прекращаете «Мимоходом». Напротив, их необходимо продолжать. Все, что относится к боевой жизни, читается, хоть и меньшим настроением, что раньше. Я называю «туристскими» описание самих поездок, поскольку эти описания не дают ничего нового о войне: как собирались, выехали, где ночевали и пр. Теперь у всех нервы так напряжены, что хочется знать только самое важное, что делается там где дерутся и как идет дело. О самом главном писать нельзя, но чем ближе к нему, тем лучше. Итак, убедительная просьба – оставайтесь и пишите.

Ваш АМануйлов

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ ПРОЗА В.Я.БРЮСОВА

Вступительная заметка и примечания Т.И.Шуран

Творчество Брюсова, в том числе художественная проза, на сегодняшний день активно изучается. Однако в отделе рукописей РГБ еще остается ряд ранее неизданных рассказов писателя. В большинстве своем тексты небольшие, неоконченные, но представляют определенный интерес как для специалистов, так и для любителей брюсовской прозы. Предлагаемая небольшая подборка содержит несколько произведений, различных по времени создания, стилю и жанру.

«Он ходил большими шагами по комнате...». Печатается впервые по рукописи: НИОР РГБ, фонд 386, картон 125, ед.хр. 46. Сохранился черновой автограф в двух вариантах. Судя по тому, что под вторым вариантом текста стоит дата: «2 янв. 1891», можно предположить, что рассказ окончен. Небольшое раннее произведение Брюсова интересно не столько благодаря художественной форме, сколько из-за автобиографических мотивов. Мы видим напряженное размышление о возможной судьбе начинающего литератора – героя, наделенного сходством с самим автором: происхождение из купеческой семьи, вдохновенная учеба, талант к поэзии и математике, – столкнувшегося с трагической необходимостью отказаться от творчества. Можно сравнить публикуемый текст с ироническими зарисовками «Проза» (1893; впервые опубликовано в кн.: Брюсов В.Я. Заря времен: Стихотворения. Поэмы. Пьесы. Статьи / Сост., подгот. текста, коммент. С.И.Гиндина. М.: Панорама, 2000.) и «Через десять лет» (1894; впервые опубликовано в кн.: Брюсов В.Я. Неизданное и несобранное / Сост., подгот. текста, коммент. В.Э.Молодяков. М., 1998.), герой которых вынужден забросить поэзию вследствие женитьбы на женщине, интересующейся только материальным благополучием семьи.

«Départ lundi...». Печатается впервые по беловому автографу: НИОР РГБ, фонд 386, картон 33, ед.хр. 22. Приблизительная датировка рукописи: 1900-е годы. Можно

предположить, что в основе сюжета лежат реальные события: путешествие возлюбленной Брюсова Нины Петровской с ее новым поклонником, молодым литератором Сергеем Ауслендером, в Италию весной 1908 года. Сам Брюсов путешествовал по Италии с женой дважды: в мае-июне 1902 года и летом 1908 года. Итальянские города, особенно Венеция, искусство эпохи Возрождения, памятники античной древности произвели на него огромное впечатление.

Публикуемый отрывок явно перекликается с одним из лучших прозаических произведений Брюсова – повестью «Последние страницы из дневника женщины», впервые напечатанной в журнале «Русская мысль» в 1910 году. Повествование также ведется от лица женщины; героиня – светская дама, пытающаяся уйти от однообразия и лицемерия комфортной городской жизни в мир страстей и любовных приключений. В сюжете «Последних страниц…» также присутствует путешествие героини, замужней женщины, с молодым любовником в Венецию. Позже тот же образ чувственной и волевой «современной гетеры» появится в литературной мистификации Брюсова – сборнике «Стихи Нелли с посвящением Валерия Брюсова» (1913), написанном от лица вымышленной поэтессы.

Записки мужчины. Печатается впервые по рукописи: НИОР РГБ, фонд 386, картон 34, ед.хр. 21. В архиве имеется две редакции текста в автографах (черновом и беловом) и машинописная копия второго автографа. Рукопись датирована 1914 годом.

Как своего рода иронический вариант развития той же темы – воспоминания мужчины о многочисленных любовных похождениях – можно упомянуть незавершенный рассказ Брюсова «У Лучио Семипиано был вечер…» (1922 – 1923; впервые опубликовано в кн.: Брюсов В.Я. Неизданное и несобранное / Сост., подгот. текста, коммент. В.Э.Молодяков. М., 1998).

И, конечно же, легко заметить сходство с все теми же «Последними страницами из дневника женщины». Еще в 1962

году Е.Н.Коншина, составитель обзора «Творческое наследие В.Я.Брюсова в его архиве» (Записки отдела рукописей ГБЛ. Вып.25. М., 1962), указала, что если сборник «Ночи и дни» был посвящен «женской психологии», то «Записки мужчины» можно рассматривать как своеобразный очерк психологии мужской. Впрочем, бросается в глаза сходство и характеров главных героев, и сюжета. Перед нами снова «записки» человека, ведущего предосудительный с точки зрения общества образ жизни, и вереница любовных историй с трагической развязкой. Вспомним, что «женственность» Натали из «Последних страниц…» и Нелли из «Стихов Нелли» ставилась многими критиками под вопрос. Таков характерный «брюсовский» типаж: человек твердой воли, способный отдаваться страстям, сохраняя над собой полную власть, – случай, редко встречающийся в реальной жизни. Ту же черту можно заметить у многих лирических героев и героинь поэзии Брюсова.
Валерий Брюсов

«ОН ХОДИЛ БОЛЬШИМИ ШАГАМИ ПО КОМНАТЕ...»

(рассказ без названия)

Он ходил большими шагами по комнате. Решиться на что-нибудь было необходимо. С месяц тому назад отец вернулся домой встревоженный. Появились слухи о неблагонадежности банка, где лежали все их сбережения. Наутро банкротство уже было известно. Отец не снес удара, не вынес потери всех своих двадцатилетних трудов. Он слег и умер. А едва через месяц, третьего дня и мать последовала за ним. И вот сегодня ее схоронили. Она умерла, завещая старшему сыну быть отцом для сестер и братьев…

Он ходил взад и вперед. Неотвязные думы занимал его, страшно смеялась жизнь… Еще так недавно чудная будущность рисовалась ему. Студент первого курса математического факультета, он едва вступал в жизнь, полный светлых надежд, грез и мечтаний. Он чувствовал силы в себе, частицу того, что дается немногим. Душа была полна звуками, мысли рвались на бумагу, все звало к творчеству и слава мелькала вдали, маня его

дивным сиянием. Он жил в царстве мечты, воображения и только одно призывало его из мира видений. То была наука строгая, наука точная и определенная. Не меньше поэзии чаровала его математика. В ней он также находил вдохновение, и часто ряд цифр прерывал еще звеневшую рифму[93]. И вот теперь, когда его стихотворения были замечены многими, когда в нем видели молодой талант, некоторые его работы по математике интересовали даже профессоров – внезапно налетел порыв ветра, и сорвал покрывало видений. Жизнь явилась мучением. Он был один, чтобы бороться за младших братьев и сестер. Не может же он оставить их! Он должен забыть свои грезы, разбить идеал и не верить в мечту. Поэзия исчезала в тумане[94].

Он остановился.

– Мама, – глухо сказал он, – я исполню твой завет!

Чуть ли не двадцать лет прошло с тех пор. Сегодня он возвратился со свадьбы своей младшей сестры. Дело его было исполнено.

Трудно приходилось сначала. Один боролся он против жизни. Университет он оставил, целые дни проводил за работой и ночью гнал от себя прежние грезы. А они являлись сначала так часто. Прежние звуки раздавались в душе, манили мечты и цифры. Он боролся и с жизнью и с самим собой, везде побеждая. Сознание долга поддерживало его. Но годы пролетели за это время. Много испытал он, пока выбрался на дорогу, много страдал, пока погасил в себе пламя вдохновения.

Но оно погасло. Жизнь покорилась. Он исполнил свое обещание. Сестры и братья были пристроены. Сам он имел

---

[93] Второй вариант рукописи: …и часто отбрасывал он бумагу с начатыми строфами, чтобы улететь в мир цифр и знаков, чтобы увлечься внезапно мелькнувшей теоремой и среди формул забыть еще звучавшие рифмы… Он сам сознавал свои силы, он верил в них.

[94] Второй вариант рукописи: …проза его призвание.

довольно прочное положение. Сегодня, вернувшись со свадьбы младшей сестры, он гордо сказал себе:

– Я исполнил свой долг!

И вот под влиянием этих слов перед ним воскресла та сцена, когда он, юноша-студент, давал свою клятву. И все, что случилось за эти последние двадцать лет, все, чего не было у того студента, теперь как бы исчезло, и прежняя греза, любимая, старая греза снова явилась перед ним. Зазвучали слова, о которых забыл он, воскресли мечты, которые он давно схоронил. О жизнь, как жестоко смеялась ты[95]. Где слава? где счастье? и где талант?.. А он был у него, был талант, быть может большой, оригинальный. Он задавил его, он засыпал первые искры, и угли уже погасли[96]. Их не раздуть в новый огонь: они погибли… А по какому праву сделал он это… Кто позволил ему уничтожить это всеобщее сокровище… Разве ему одному принадлежало оно? Из личных целей погасил он имя быть может всемирное. Долг ли исполнил он или совершил преступление… Где истина! Где счастье?.. Ошибался ли он, был ли прав…

Может быть, он преувеличивал. Может быть, все это был плод его расстроенных нервов, но когда мелькнула мысль: «нельзя ли воскресить все это, раздуть потухающие угли», то близко и громко, как удары похоронного колокола, как слово истины прозвучало ему:

Поздно!

2 янв. 1891.
Валерий Брюсов

«DÉPART LUNDI...»
(неоконченный рассказ без названия)

---

[95] Второй вариант рукописи: …Он вспомнил свои прежние мечтания, прежние планы. Как сурово обрекла их жизнь…

[96] Вычеркнуто: Но прав ли он был, погасив его, хорошо ли он поступил, подавляя проблески гения? Эта страшная мысль как молния блеснула, мрак озарился, на…

«Départ lundi serais Venis<e> vendredi tendresses Sophie»[97].

Я сама понесла телеграмму на телеграф. Подав ее, я осведомилась в отделении poste-restante[98]. Мне подали письмо от Сережи.

После обычных длинных и страстных упреков в том, что я его не люблю или люблю не так, как ему того хотелось бы, он заканчивал письмо такими словами:

«Теперь, как игрок последнюю ставку, я ставлю свое решительное требование. Не признаю никаких отговорок, все равно правдоподобных или нет. Кто действительно хочет уехать, сумеет это сделать, что бы ему ни мешало. Итак, я требую (слышишь: уже не прошу, не умоляю на коленях, как раб, – но требую), чтобы ты выехала ко мне не позже понедельника. Здесь я жду тебя только до пятницы. В субботу утром, если тебя нет в Венеции, я отсюда уезжаю. Больше не хочу комедий любви, больше не знаю никаких уступок и прощений. После этой субботы ты более не услышишь обо мне никогда ничего. И это именно потому, что я люблю тебя исступленно, безмерно, так, как не любят. Твой, твой, твой Сергей».

Я пожалела, что отправила телеграмму раньше, чем прочла письмо. Если бы я знала, что Сергей «требует» моего отъезда в понедельник, я бы, конечно, его отложила. Одну минуту у меня даже мелькнула мысль взять свою телеграмму обратно. Но это дело сложное, да к тому же билет на Венецию уже был у меня в кармане… Я вышла из телеграфа и поехала домой, очень недовольная собой.

II

Когда все вещи были уже уложены, мне мучительно жаль стало уезжать. Такими уютными показались мне комнаты нашей

---

[97] «Выезжаю <в> понедельник буду <в> Венеции <в> пятницу целую Софи» (фр.)

[98] До востребования (фр.)

квартиры, где все было устроено по моему вкусу. Такой заманчивой показалась мне жизнь в привычных условиях, тихая, спокойная, без сильных чувств, без потрясений. Образ Сережи за шесть месяцев нашей разлуки совсем потускнел в моей памяти, и напротив мой муж казался мне таким близким, таким любимым и таким нужным мне!

Я посадила Костю рядом с собой на диван, стала его целовать и сказала:

– Знаешь, мне так страшно с тобой расставаться, что, если ты скажешь одно слово, я брошу билет и останусь…

Я бы сделала так, если бы он сказал: останься. Но он возразил:

– Соничка, ведь доктора же сказали, что тебе ехать необходимо. Морские купания…

– Так приезжай скорей ты ко мне…

– Ты знаешь, что мне нельзя уехать раньше августа.

Почувствовав, должно быть, сухость своих слов, он взял мои руки, стал целовать их, клялся в своей любви ко мне и говорил, что ему столь же тяжело расставаться со мной, как мне с ним. Но, по какому-то неуловимому оттенку в его голосе, я угадала, что это не так, что какой-то частью своей души он рад остаться без меня… Как осуждать его: он, конечно, был прав. Каждый человек время от времени испытывает непобедимую потребность остаться на ряд дней один, даже без того, кого он любит…

А, впрочем, может быть, была какая-нибудь другая причина у Кости, какой-нибудь маленький роман, «интрижка», как говорили в былое время, почему он желал моего отъезда.

Я перестала плакать и надела через плечо дорожную сумку.

III

Уже сев в вагон в Петербурге, я сразу как-то оторвалась ото всей своей жизни. У меня есть счастливая способность целый мир чувств, воспоминаний, желаний временно как бы усыплять. Они, окоченев, как некоторые насекомые на зиму, ждут своей весны, чтобы ожить сразу. Так я на время заморозила,

захлороформировала всю свою жизнь с Костей, и мои письма к нему с дороги были условной нежной ложью.

Но вместе с тем мне долго не удавалось разбудить в своей душе чувства к Сереже. Я старалась воскресить в памяти все наши счастливые часы, повторить все страстные вдохновенные слова, какие он мне говорил, раздразнить себя образами наших безумных свиданий, – но все время было у меня ощущение, что все это – чужое, не мое, словно прочитанный роман. И почти всю дорогу у меня в душе было ощущение приятной пустоты, позволившее мне вести маленькие дорожные флирты со случайными попутчиками.

Первоначально я думала ехать не останавливаясь. Потом один австрийский офицер, с которым я и раньше встречалась в Петербурге, убедил меня остаться отдохнуть в Вене. Офицер, конечно, весьма ошибся, если думал, что этой моей остановки будет ему достаточно для легкой победы над легкомысленной русской дамой. Но все же в Вене я провела двое суток, придумав для себя ту отговорку, что радость нашей встречи с Сережей будет острее, если я опоздаю.

Признаюсь, что выезжая из Вены, я была несколько смущена. Я понимала, сколько мучений доставила я Сереже, который тщетно ждал меня вечером в пятницу… Я представляла себе как, в своем обычном волнении, переходящем у него почти в безумие, встречал он поезд за поездом… как поздно ночью вернулся он в свою гостиницу… бросился, по своему обыкновению, ничком на пол и лежал, без слез, но в мертвом отчаянии…

Но зато эти мысли вернули мне мою любовь к Сереже. Вдруг я почувствовала, что он мне по-прежнему дорог, что я хочу быть с ним, и больше того, хочу, чтобы он был со мной и был со мною счастлив. И уже я не могла смотреть на прославленные долины и ущелья Зиммеринга[99], и бег австрийского экспресса мне стал казаться бессмысленно медленным.

---

[99] Земмери́нг (нем. Semmering) – курортный город в Нижней Австрии.

IV

Из Вены я ехала на Понтеббу[100]. Я не люблю таких маленьких переездов морем, как из Фиуме[101] до Венеции: это какие-то карикатуры морского путешествия. Поэтому в Венецию я приехала вечером, когда было уже темно.

Я выглянула в окно: метались и щерились незнакомые лица. Сережи не было. Я кликнула факкино[102], и он понес мой дорожный чемодан. Портье выкрикивали названия своих гостиниц.

У меня еще была надежда, что Сережа ждет меня в гондоле той гостиницы «Capello Nero», где он жил. Я сказала это имя носильщику, но в желтой гондоле-омнибусе не было никого. Я села, недовольная, в кузов лодки.

Промелькнули хорошо знакомые, темные закоулки каналов, гондольеры несколько раз пропели, звучно разносящееся над водой свое «o-he, poppe!», мраморные дворцы Большого канала[103] посмотрели грустно и строго, – и вот мы у ступенек подъезда, омываемого зеленовато-грязной волной, в которой бурым пятном дробится свет фонарей.

– Madame désire une chambre[104]?

Не выбирая, я взяла первую предложенную комнату, окнами на Мерчерию[105].

– Est-ce que monsieur Serge Kassatkine est chez vous?

---

[100] Понте́бба (итал. Pontebba) – город в Италии.

[101] Фиу́ме (венг. Fiume, нем. Flaum), ныне хорватский город Рие́ка (хорв. Rijeka) – портовый город на берегу Адриатического моря. В начале XX века (до Первой мировой войны) – в составе Венгрии.

[102] Факки́но (итал. facchino) – носильщик, грузчик.

[103] Гранд-канал – самый известный канал Венеции, проходящий через весь город, средоточие самых красивых зданий: на его берегу стоит более ста дворцов.

[104] Мадам желает комнату? (фр.)

[105] Мерчери́я (итал. Mercerie) – главный торговый район Венеции. Изначально «мерчери» называли специально выстроенную торговую улицу с лавками на первых этажах домов.

– Monsieur Kassatkine? Mais oui, Madame.

– Passez lui, s'il vous plaît, ma carte, – à présent même…[106]

Сердце у меня билось, как у девочки на первом свидании. Я бросилась к окну, за которым еще не совсем стихла шумная, бойкая жизнь Мерчерии. Вдруг железные люди вышли из своего домика на вершине башни[107] и, прямо около меня, ударили тяжелыми молотками в чугун: было одиннадцать часов.

При первом ударе я вздрогнула, и не слышала стука в дверь. Но она отворилась.

Боже мой! Неужели это был Сережа! Бледный, как в театре изображают привидения, с глазами впавшими, и с бледными, бледными, тонко-худыми руками…

Он что-то хотел сказать, может быть, упрекнуть за то, что я опоздала, не известив, заставила его мучиться ожиданием и неизвестностью, – но потом молча он подбежал ко мне, стал на колени, прижался губами к моим ладоням.

В ту минуту у меня не было другого чувства, кроме желания – дать ему все то счастье, какое я могу.

V

Чем были первые дни, которые мы провели с Сережей в Венеции?

Если бы я назвала их сказкой, я была бы не права, потому что самым острым чувством тогда было ощущение действительности, подлинности всего переживаемого. Но только

---

[106] – Месьё Серж Касаткин у вас?

– Месьё Касаткин? Да, мадам.

– Передайте ему, пожалуйста, мою карточку, – прямо сейчас… (фр.)

[107] Часовая башня Святого Марка – одна из главных достопримечательностей Венеции. На террасе на вершине башни находятся две подвижные бронзовые статуи, бьющие в колокол. Фигуры, изображающие одна – старого человека, другая – молодого, символизируют течение времени.

в сказках, в философских сказках «безумного Эдгара»[108], знала я раньше ту же стремительность в смене переживаний, ярких, все собой заполняющих, упояющих как стаканы какого-то неведомого, идеального вина.

Впервые в жизни мы были вместе, вдвоем, безо всяких докучных свидетелей. И нам казалось, что мы не в модной Венеции, переполненной интернациональной пестрой толпой, но вне мира, в каком-то таинственном уединении. Мы были, словно для какого-то точного психологического опыта, освобождены ото всех условий жизни, оставлены друг перед другом, одна душа перед другой душой.

Мы бродили по мраморному лабиринту единственного города; мы вбирали в глаза бессознательную красивость его жизни, которая так сильна, что всех, против их воли, заставляет быть лишь элементом своей век за веком длящейся прекрасной панорамы; мы в залах Академии[109] тонули согласными взорами в сложных красочных гармониях Веронезе[110], тешились жемчужными тенями Тициана[111] и многоцветной чернью Тинторетто[112] или услаждали свои мечты детскими улыбками

---

[108] Э́дгар А́ллан По́ (англ. Edgar Allan Poe, 1809 – 1849) – американский поэт и писатель, автор мистических, фантастических и детективных рассказов, представитель американского романтизма, творчество которого повлияло на европейскую литературу декаданса и символизма.

[109] Галерея Академии – художественный музей, в котором хранится коллекция венецианской живописи XIV-XVIII веков.

[110] Па́оло Каль я́ри Верон е́зе (итал. Paolo Cagliari Veronese, 1528 – 1588), прозванный Веронезе по месту рождения (Верона), живописец венецианской школы Позднего Возрождения.

[111] Тициа́н Вече́ллио (итал. Tiziano Vecellio, 1488/1490 – 1576) – венецианский живописец, один из крупнейших представителей Позднего Возрождения.

[112] Я́копо Робу́сти Тинторе́тто (итал. Jacopo Robusti Tintoretto; 1518/1519 – 1594), прозванный Тинторетто по профессии отца – красильщика (tintore), венецианский живописец Позднего Возрождения.

Беллини[113] и <…>[114]; мы, близко прижавшись один к другому, радовались чуть слышной зыби гондолы, когда черный гондольер ведет ее по причудам водных переулочков, прелесть которых не могли осквернить восхищения всех Бэдекеров[115] и Майеров мира; мы с широкой террасы на Лидо[116] вдыхали мир безмятежной широты Адриатического моря, оставшегося таким же прекрасным, как во дни Вергилия[117] и во дни Байрона[118]; мы слушали вечером на прекраснейшей площади в мире, декорацией которой служит пестрая стена собора Св. Марка[119], симфонии, разыгрываемые плохим военным оркестром, но под этим небом, среди этих стен казавшиеся музыкой души; мы знали, что в нашем старинном «Capello Nero» нас ждет одна комната, двери которой мы вправе запереть, в которой мы – у себя, в которой мы можем длить наше счастье столько, сколько хотим; и мы, за стаканом лимонада или за блюдцем мороженого, проводили

---

[113] Джова́нни Белли́ни (итал. Giovanni Bellini; ок. 1430/1433 – 1516) – венецианский живописец, один из основоположников Высокого Возрождения.

[114] В рукописи имя пропущено.

[115] Карл Беде́кер (нем. Karl Baedeker, 1801 – 1859) – немецкий издатель и составитель популярных путеводителей, носивших его имя.

[116] Ли́до (итал. Lido) – архипелаг небольших островов, отделяющих Венецианскую лагуну от Адриатического моря.

[117] Пу́блий Верги́лий Маро́н (лат. Publius Vergilius Maro, 70–19 до н. э.) – древнеримский поэт, автор эпической поэмы «Энеида», в которой рассказывается о странствиях легендарного героя Троянской войны Энея.

[118] Джо́рдж Го́рдон Но́эл Ба́йрон (англ. George Gordon Noel Byron, 1788 – 1824) – английский поэт-романтик, живший некоторое время в Венеции.

[119] Собор Святого Марка (итал. Basilica di San Marco – «базилика Сан-Марко») – кафедральный собор Венеции. Располагается на площади Святого Марка, рядом с Дворцом дожей. Собор был основан в 829 году для размещения мощей апостола Марка. После перенесения мощей в город, апостол Марк заменил святого Феодора в роли небесного покровителя Венеции, а символом города стал знак этого евангелиста – крылатый лев.

долгие часы, наивно повторяя слова всех влюбленных: «Это ты, мой Сережа?» – «Это ты со мной, Софья!»

Мы были дети, мы были глупы, нам Венеция казалась прекрасной, да, впрочем, прекрасной показалась бы нам тогда любая оперная декорация!

VI

Сказка длилась три дня. Разве это не долго для сказки?

Когда в первый раз на вопрос, произнесенный трепетным голосом: «Неужели это ты, Софья?» мне показалось смешным ответить «Сережа, неужели это ты?» – я поняла, что «все» кончено.

И как-то сразу я стала замечать много такого, чего не замечала раньше: заметила знакомых в толпе, снующей по Пьяцце[120], которые поклонились мне; заметила, что лакеи в отеле чуть-чуть усмехаются, прислуживая нам; нашла, что салат, поданный нам к обеду, больше походит на водоросли; что попрошайничество в городе за последние годы не уменьшилось, а пожалуй и возросло, что в окнах магазинов выставлены вещи безвкусные и претенциозные; что от каналов дурно пахнет… и много, много других мелочей, неприятных и обидных.

Для меня было вполне ясно, что надо было сделать: расстаться. Я уже в образах представила себе, как под каким-нибудь предлогом я уйду одна из отеля, доберусь до вокзала и уеду не простившись, написав Сереже, что так лучше, что надо прервать счастие еще в ту пору, когда оно не исчерпано, чтобы в душах осталось сладкое сожаление о чем-то оставшемся не взятым, а не тягостное пресыщение после того, как на пире все было истреблено до последнего куска, до последнего глотка… Но в то же время я хорошо знала, что поступить так у меня не достанет сил.

---

[120] Пья́цца (итал. Piazza) – площадь Святого Марка, главная городская площадь Венеции.

Я думала об этом, сидя на скамье, в аллее Общественного Сада[121], довольно пустынного, потому что в тот год не было обычной художественной выставки[122]. Я посмотрела на лицо Сережи. Было очевидно, что тех чувств, какие были во мне, он не испытывал. Он все еще был в упоении нашей встречей; он еще не насытился нашей близостью, он еще хотел ее длить… Он бы не понял моего поступка, который ему показался бы жестоким, чудовищным, бессердечным… И притом он был так бледен, так худ, так несчастен…

Говорят, что в любовнице всегда есть мать. Мне стало жалко Сережу, и я опять повторила себе здесь обет, какой дала себе в первую минуту встречи с ним: дать ему все то счастие, какое я могу.

VII

/на этом рукопись обрывается/

---

[121] Венецианские, или Общественные Сады – парковая зона Венеции, созданная при Наполеоне.

[122] В 1895 году в Венецианских садах была проведена первая в мире художественная международная выставка, позже получившая название Фестиваль Искусств Венецианской Биеннале.

Валерий Брюсов

ЗАПИСКИ МУЖЧИНЫ

Вместо предисловия

Июль 1914 года

Милая Лена!

В эти жестокие дни, так просто и так естественно для меня – обратиться к вам. Много времени прошло с той поры, как мы были близки. Вы помните, как, последние годы, мы встречались холодно и равнодушно, обмениваясь «светскими» фразами. Но я знал, что вы не переставали любить меня, и сегодня мне не стыдно сказать это вам. И я знаю, что теперь, когда все отвернулись от меня, когда я не смею протянуть руки недавним друзьям, так как боюсь, что они не ответят мне, вы, вы одна не осуждаете и не проклинаете меня. Как пятнадцать лет назад, в тот вечер, который вам, конечно, столь же памятен, как и мне, вы готовы положить свою руку мне на голову и прошептать своим нежным голосом (ах! он не изменился у вас): «Милый мальчик, я тебе прощу все и всегда!»

Да! вы одна простили мне *все*. Когда, три дня назад, я видел вас на похоронах моей жены, ваши глаза сказали мне это. Этот ваш взор был для меня целительным бальзамом в этой пытке, которую я переживал в эти часы. Среди беспощадных, безжалостных взглядов, среди общего осудительного шепота, не стихавшего и при моем приближении, только одни ваши глаза глядели ласково и примирительно. Вы не сказали мне ни слова; но этого и не надо было! Без слов я понял ваше прощение, и мне стало сладостно и горько. Сладостно – потому, что нашелся человек, не отвергающий меня. Горько – потому, что и вы могли только *простить* меня: и для вас я все же был преступник, нуждающийся в прощении! Но против этого я не смел возражать, так как все, все было против меня!

После я много думал об этом вашем взгляде. Я говорил себе: если даже она считает меня виноватым, она, которая меня знает, как никто другой, и любит, как редко кто любит, то что же

другие! Могу ли я мечтать, что другие когда-нибудь поймут меня, если не поняла и она! И в те вечера, когда я думал об этом, мысль о самоубийстве сделалась для меня привычной и не страшной. Верьте, Лена, я медлил лишь потому, что хотел устроить свои дела. Вы знаете, что были люди, о судьбе которых я обязан был позаботиться. А револьвер уже лежал заряженным в ящике моего стола, и нужная записка была написана… Тогда же я писал ту тетрадь, которую вы получили вместе с этим письмом. Потом грянула весть о войне. Для меня это был меч, разрубающий Гордиев узел[123], deux ex machina[124], разрешающий запутанную трагедию. Все вдруг стало просто и легко. Завтра я уезжаю в действующую армию и, разумеется, не вернусь оттуда, но с моей стороны это – не подвиг мужества или патриотизма, а лишь иной способ самоубийства…

В записке, просящей никого не винить в смерти, теперь не стало надобности. Но мою исписанную тетрадь я все же посылаю вам, как послал бы в тот вечер, когда выстрелил бы себе в сердце. Вы эту тетрадь прочтете. Если я сохранил хотя каплю способности рассуждать здраво, судить беспристрастно, вы поймете тогда, что я *не нуждался в прощении*. «Нет в мире виноватых», – эти золотые слова великого «перчаточника»[125] еще раз оправдались на всех нас, на тех четырех человеческих существах, которые, волею судьбы, оказались сцепленными друг с другом, как зубчатые колеса в часах. Трех из них уже нет в этом мире: скоро не будет и четвертого. Останется лишь моя тетрадь, в которой история этих четырех существ рассказана со всей

---

[123] Го́рдиев узел – по легенде, сложный узел, завязанный фригийским царём Гордием и разрубленный полководцем Александром Македонским. В переносном смысле «разрубить гордиев узел» значит неожиданным способом решить запутанную проблему.

[124] Deus ex machina (лат. «Бог из машины») – выражение, означающее неожиданную, нарочитую развязку ситуации, с привлечением внешнего, ранее не действовавшего в ней, фактора.

[125] Цитата из трагедии «Король Лир» Уильяма Шекспира – английского драматурга и поэта эпохи Возрождения, отец которого был перчаточником.

искренностью и правдивостью, на какие только способен человек. Вам я и вверяю эту историю. Не знаю, как вы это сделаете, но верю, что когда-нибудь, пользуясь моей тетрадью, вы оправдаете и мою память, и память тех трех пред всеми, кто нас знал. Вы покажете всем, что мы были *несчастны*, но не *преступны*.

Прощайте, Лена! Здесь я не буду лгать и не напишу, что любил всю жизнь вас одну. Нет, в те дни, когда мы расстались, я, в самом деле, уже не любил вас. И после, если и были у меня чувства к вам, которые я таил, то это было – большое уважение к вашему жизненному мужеству, хорошая дружба, которую я не смел проявить, нежная заботливость о женщине мне когда-то близкой, – и только. Но ваша любовь ко мне, неизменная, непобедимая, проходившая сквозь года и сквозь все испытания, была так прекрасна, так сильна, что она одна делала из вас человека самого близкого мне в мире. Поэтому только вашей любви я предаю себя. Только во имя ее я прошу вас исполнить это мое завещание. Примите мою тетрадь, прочтите ее и, когда настанет время, расскажите другим, что скрывалось за теми событиями, злым гением которых я всем представлялся. Пусть, хотя бы после моей смерти, люди поймут, сколько жестокости и сколько несправедливости было в тех безжалостных обвинениях, которыми они самодовольно осыпали меня. Я много выстрадал, и мне становится легче от мысли, что правда когда-нибудь станет известной. Пусть в то время я уже буду лежать в общей могиле где-нибудь в Пруссии: должно быть, не ограничивает наше сознание своего кругозора пределами нашей жизни!

Целую ваши руки. Больше вы меня не увидите. Как прежде,

Ваш – Андрей.

P.S. Свою исповедь я писал для вас. Все время мне казалось, что вы слушаете меня. Поэтому о том, что вы знаете, я не упоминал. Если настанет день, когда вы исполните мое

завещание, вам придется дополнить мой рассказ своими объяснениями[126].

1.

Прежде всего я должен сказать, что считаю себя самым обыкновенным человеком, одним из миллионов. Вы, Лена, любили и любите меня и, может быть, заблуждаетесь на мой счет. Вам я, может быть, представляюсь человеком выдающимся; но сам я хорошо знаю, что это не так. Красивым я назвать себя не могу, хотя лицо мое часто нравилось женщинам; я, кажется, не глуп, но способности у меня вполне средние, и совершенно лишен я остроты ума: не умею соображать быстро и легко теряюсь; мое образование и мои познания таковы, как у любого интеллигента наших дней, кончившего курс университета, читавшего и не отказывавшегося думать; мое происхождение тоже – не высокое: отец и дед вели свою фабрику, – дело, которое я не сумел продолжать, – и числюсь «потомственным почетным гражданином»; состояния, оставленного мне отцом, было достаточно, чтобы я мог почти ничего не делать, уверяя других и самого себя, что я предан науке… Вы, Лена, до сегодняшнего дня, вероятно, считали меня ученым, но я должен рассеять и это предубеждение. Все мои книжки и статьи, в конце концов, не стоят ничего и никакого следа в своей науке я не оставлю, а если обо мне писали иногда с прибавлением эпитета «известный», а в последнее время даже «маститый», то это потому, что есть много подобных мне, которые именуют «известным» товарища, чтобы получить от него такое же наименование себе. Короче говоря, я – типичный русский интеллигент своего времени, конца XIX и начала XX века, и то, что моей специальностью была астрономия, а не биржевая игра или не постройка мостов, ничего в этом не меняет…

---

[126] Эти объяснения издатель рукописи приводит далее в подстрочных примечаниях.

Затем я должен сказать, что и жизнь свою прожил так же, как все. Учился, добивался положения в обществе и добился его, кое-что зарабатывал, а больше тратил, так как трижды получал наследство, побывал на всех заграничных и русских курортах, иногда кутил, иногда играл, но никогда не предавался этому слепо, под тридцать лет женился, имел двух детей, и много любил – и до женитьбы и после женитьбы. Однажды, в досужий час, я составил перечень женщин, которых я любил и которые меня любили, – конечно, не включая тех, с которыми сближался на один-два дня, – свой «донжуанский список», подобный тому, какой нашли в бумагах Пушкина. В перечне оказалось сорок имен, и вы, Лена (простите мой цинизм) стояли в нем двадцать шестой… Мне было тридцать девять лет, когда я составлял этот список, и я уверен, что любой мужчина в моем возрасте мог бы составить перечень более обширный. Две-три «победы» в год – это считается в нашей среде жить очень скромно.

С вами я встретился, как вы помните, на второй год после моей женитьбы. До вас я был почти верен своей жене. Не говоря о трех-четырех «изменах» с садовыми певицами, – результат глупых кутежей в приятельской компании, когда поступками управляет не разум, а вино, – у меня, после женитьбы, была до вас только одна любовница: маленькая Миночка (та, что умерла года три назад от родов), жена моего «начальника» по обсерватории. Впрочем, это была связь мимолетная; не то мне льстило, что я соблазнил именно жену своего «начальника», не то мне было стыдно оставаться верным супружескому долгу: сам хорошенько не пойму своих чувств… потом пришли вы. Я вас любил по-настоящему, вы это знаете: недолго, но любовью истинной. Помните, я предлагал вам бросить мужа и уехать за границу. От этого вы отказались, так как не могли бросить сына… Я вас не упрекаю, я только хочу подтвердить, что, действительно, любил вас.

Потом мы расстались. Не буду вспоминать подробностей: обо всем мы с вами говорили много; помните наши бесконечные письма друг другу, по двадцати, по тридцати страниц! Вы упрекали меня, что я увлекся другой, артисткой С. Нет, я просто перестал вас любить. Моя связь с С. льстила моему самолюбию, –

ведь ее знала вся Россия, – но любви здесь не было: ни я ее не любил, ни она меня. Через полгода мы уже были чужими друг другу. Потом, сам не знаю как, я оказался возлюбленным этой старухи Р. Дьявольская была женщина! Несмотря на свои пятьдесят (а, может быть, и больше!) лет, она, поистине, была неподражаема! Все утонченности разврата были ей известны. Думаю, она могла бы поучить куртизанок Древнего Египта или современной Индии, прошедших всю Кама-Шутру[127]. Но это мне надоело. К тому же я не на шутку влюбился в поэтессу Л., ухаживал за ней, как мальчишка, и только через полгода добился успеха. Между тем другие одерживали над ней победы, как говорят, в течение ровно двух с половиной часов… Потом… Впрочем, зачем я все это рассказываю. Вы следили за моей жизнью, я это знаю. Я пройду молчанием все, что было со мной, за все эти пятнадцать лет, и только скажу несколько слов о Эсфири.

Вы знавали Эсфирь. Вы ее назвали: «маленькая женщина в большой шляпе» (тогда была мода на большие шляпы). Вы знаете также, что я был как бы рабом этой маленькой женщины. Да! она мне отомстила за всех тех женщин, к которым я относился так легко. Она сумела показать мне, что женщина есть, была и будет царица. Удивительнее всего, что ведь сначала я смеялся над Эсфирью. Я достаточно слышал обо всех ее скандальных похождениях, мог сам перечислить с десяток любовников этой «веселой вдовушки» (впрочем, она была не вдова, а «мужеразведенная жена») и кончил тем, что сам оказался в ее цепях. Я думал поиграть с ней, но очутился в положении мышонка, с которым играет кошка.

---

[127] Кама-Шутра (в современном написании Камасутра) – «Ватсьяяна кама сутра» (санскр. «Наставление о каме, принадлежащее Ватсьяяне») – древнеиндийский трактат о каме (санскр. «желание, страсть») – сфере чувственных наслаждений и любви.

Моя связь с Эсфирью длилась шесть лет. Это был сплошной ужас. Я ненавидел ее и боготворил ее. Odi et amo[128], как говорил Катулл. Несколько раз я уходил от Эсфири. За эти шесть лет у меня были другие «любови», другие женщины, как и у нее были другие любовники. Но каждый раз я вновь возвращался к той же Эсфири, чтобы выманивать у нее ласк, как подаяния. Всего страннее, что она тоже любила меня (я в этом уверен), хотя всячески издевалась надо мной и изменяла мне. Сколько раз я вырывал у нее револьвер, когда она готова была застрелиться из любви ко мне. Не знаю, слышали ли вы, что в Бретани (где мы встретились) она бросилась в море, когда я с ней попрощался. Рыбак едва ее спас, и врачи едва вернули к жизни. Два раза она стреляла в меня и один раз пуля засела в стене над самой моей головой… И все же мы потом опять шли друг к другу, кляли один другого, ненавидели и любили. Это была непрерывная пытка, ужас, чудовищность, длившаяся дни, недели, месяцы, годы… шесть лет, полных шесть лет!

Вероятно, это никогда бы не кончилось. Но тут явилась Лила… Я пишу это имя, и мое сердце сдавлено; слезы мне застилают глаза. Лена! Лена! И меня обвиняют в ее смерти! Здесь начинается моя исповедь, начинается та казнь воспоминаний, на которую я сам обрек себя. Душа, окаменей! память, заставь себя вспомнить все, все – до последней минуты! обличай, суди и произнеси приговор!

Глава II

Как я познакомился с Лилой, вы знаете. Вам случалось и говорить с ней. Вы ее оценили, но поняли ли вы ее душу? Лиле

---

[128] «Odi et amo» (лат. «Ненавижу и люблю») – знаменитое стихотворение-двустишье древнеримского поэта Катулла, в котором передана сила противоречивого чувства любви-ненависти. В сборнике Брюсова «Зеркало теней» есть стихотворение «Да, можно любить, ненавидя» (1911) – пространная импровизация на тему Катулла; та же тема (с цитатой из Катулла) присутствует в стихотворении «Ответ» (1911).

было двадцать лет; она была из того хрупкого поколения, которое вырастало в годы нашей революции. Все основы жизни были сдвинуты. Впереди рисовалось нечто святое, великое и прекрасное и новое. Молодежь шла вперед с закрытыми глазами. Потом наступило крушение всех надежд. Святое оказалось отвратительно; великое – ничтожно; прекрасное – безобразно; новое – давно известно. Юные души не смогли выдержать такого испытания. Начался период – «проблемы пола», «мига любви», «Санина»[129]… Выросло поколение хрупкое, слабое, неприспособленное к жизни.

Такова была и Лила. Мне кажется, я все же могу судить об ней беспристрастно. У нее были прекрасные способности. Как-никак, я – математик. Я утверждаю, что в ее математических суждениях были проблески истинной гениальности. И я, и старые профессора бывали поражены, когда эта молоденькая курсистка начинала излагать перед нами свои соображения о теории чисел. Вы знаете, что один ее реферат, – о суммах кубов, – напечатан в специальном журнале. А вместе с тем в ней была изумительная энергия, правда, болезненная, скорее упрямство, но энергия непреодолимая. Когда дома ее не хотели пустить на курсы, она отказалась от пищи и питья, голодала и не пила несколько дней, пока родители не уступили, видя, что иначе она доведет себя до смерти от жажды и голода. Другой раз она вызвала свою подругу на дуэль, и эта дуэль состоялась, хотя Лила абсолютно не умела стрелять. Говорили, что под револьвером своей противницы она стояла так же твердо, как если бы была на балу.

/на этом рукопись обрывается/

---

[129] Роман Михаила Арцыбашева «Санин» (1907) отразил общественные настроения периода бурных революционных событий 1905 года и последующей реакции: разочарование в политической борьбе, разрушение традиционной морали, «упадочнический» интерес к ницшеанским, нигилистическим идеалам. В частности, роман привлёк внимание публики «скандальным» обсуждением чувственности и сексуальных отношений.

ДНЕВНИКОВЫЕ ЗАПИСИ И НЕЗАВЕРШЕННАЯ ПОВЕСТЬ В.Я.БРЮСОВА (1896 ГОД)

Вступительная заметка и примечания А.В.Аванесовой

Рукописные материалы, отражающие процесс творческих исканий, «живую» руку автора, дают представление о возникновении и судьбе произведения, его трансформации, они не тронуты редакторами и цензурой, поэтому – это один из самых интересных и неисчерпаемых источников для исследователей творчества поэтов и писателей.

Одним из таких источников является тетрадь Брюсова с дневниковой записью и отрывком, а точнее, началом безымянной повести, которая хранит исправления и изменения, сделанные автором. Находится эта тетрадь в рукописном фонде Брюсовского Научного Центра в Ереване и относится к 1896 году, когда Брюсов, будучи еще студентом, впервые посетил Пятигорск. Он приехал туда на лечение и жил на Георгиевской улице на протяжении двух месяцев. В этот период он занимался не только поправкой своего здоровья, но и готовил сборник «Me eum esse», 30 из 36 стихотворений которого написаны им именно в Пятигорске и Кисловодске.

О впечатлениях Брюсова от этой поездки известно много, он писал о них в своих дневниковых записях и письмах и везде отмечал, что несколько разочарован, так как ожидал большего от знаменитых гор Машук и Бештау. А те оказались всего лишь «холмиками». Еще одно отрицательное впечатление Брюсов получил от посещения памятника Лермонтову, которого он высоко ценил. Его памятник показался Брюсову «жалким», а стихи на табличке рядом он просто не стал читать, ограничившись именем их автора и припиской «сочинил помещик такой-то губернии».

В этой поездке Брюсов знакомится с поэтом – 13-летним Александром Браиловым, который производит на него сильное впечатление и которому Брюсов посвящает стихотворение «Юному поэту». Это стихотворение содержит три завета, которые Брюсов хочет передать юноше. Впрочем, это не единственное знакомство. К числу новых знакомств относится и

встреча с юной Катей (15 лет), которая приехала в Пятигорск из Кутаиси вместе со своей матерью. Катя стала героиней двух стихотворений Брюсова «Свидание» и «Летний вечер пышен». Катя переживала из-за любви, которой не суждено было перерасти в брак, так как ее должны были выдать за другого. Это, однако, не помешало ей и Брюсову пережить период влюбленности и легкого курортного романа. Брюсов пытался помочь девушке, что чуть не стало причиной дуэли. Тем не менее, этот эпизод, скорее всего, не прошел для Брюсова бесследно. Как следует из статьи С.С.Гречишкина, именно в Пятигорске у Брюсова зарождается идея написания романа о женщине, ее освобождении от «фальшивых моральных устоев буржуазного общества» [Гречишкин 1980:№2]. Этот роман был задуман Брюсовым под названием «Возрождение».

Сюжет приведенной ниже повести, которая должна была повествовать о жизни и любви, а также о трагических событиях, повлекших за собой гибель (самоубийство) героя, становится понятнее, если обратиться к предшествующей дневниковой записи. Повесть основана, как пишет Брюсов на реальных событиях. Любопытно, что имя героини повести – также Катя. Влюбленный в нее герой сообщает, что все «Это произошло той весной, когда я кончил гимназию. Мне было двадцать лет, я был влюблен, я готовил к печати свой первый сборник стихов». В 1896 году Брюсову было 23 года и первый сборник его стихов «Chefs d'oeuvre» («Шедевры») вышел в свет в 1895 году. Любопытно также, что еще одно название, звучащее в повести и имеющее непосредственную связь с именем Брюсова – это улица Петровско-Разумовских выселок. Как известно, Петровские Выселки – это местность на севере Москвы, где сдавали дома под дачи, и где в 1890-е годы жил Брюсов. Возможно, это просто совпадение. Но тогда нужно считать совпадением и тот факт, что сам Брюсов чудом избежал дуэли из-за Кати.

Невозможно утверждать, насколько намеченная повесть могла переплетаться с жизнью самого Брюсова и кто должен был стать прообразами героев, но однозначно можно сказать, что период пребывания Брюсова в Пятигорске был одной из значимых вех в его жизни и оказал на его творчество

определенное влияние. Он сам писал в своих воспоминаниях: «Мне все не хотелось уступать обаянию природы, и я упорно заставлял себя видеть в ней несовершенство» [Розенфельд 2005], но Пятигорск, несмотря на некоторую скуку и удручающее впечатление от больных, вместе с его горами, природой, лечебными водами, интересными знакомствами, а также – творческими достижениями, стал для Брюсова источником вдохновения для создания ряда как уже известных и опубликованных произведений, так и для некоторых еще неизвестных и неизученных материалов.

* * * * *

[Лето 189* года я провел на Кавказе и, конечно, посетил знаменитый лермонтовский пресло Пятигорск, где разыгрались с которым связаны некоторые идеи Героя Нашего Времени, город освещенный памятью двух][130].

Лето 189* года я провел на Кавказе и, конечно, не забыл посетить наш прославленный курорт Пятигорск, – место, связавшееся священной памятью о двух поэтах. Сказать правду, я был разочарован. Я смотрел на пять вершин белоснежного пирамидального Бештау, на крупную шапку Машука, или Машуки, как говорят тамошние жители, – и эти прославленные горы, имена которых так ласкательно звучали в стихах, знакомых с детства, казались мне ничтожными холмиками. В самом деле, Бештау [возвышается] едва ли имеет от подошвы до вершины 400 саженей, Машук еще ниже, [от горы они] горы до самой макушки прорезаны удобными дорожками, на которых предупредительно расставлены зеленые скамеечки без спинок, а на самом [теле горы] темени Машука продают чай, воду, а по [при] усиленной [о] просьбе и водку. Меня приводит в отчаянье [жестяной] грот

[130] В данной публикации квадратными скобками обозначены тексты, вычеркнутые автором.

М.Ю.Лермонтова (*как гласит прибитая над входом жестянка*)[131] обтесанный, [от] разукрашенный [с жестяной д] и запертый решеткой, словно клетка в зверинце; стихи же, вырезанные на поставленной в ней гранитной доске, я [прочес] не решился прочесть, удовольствовавшись подписью К. Сообщ[ала]а*ется* что их «сочинил помещик такой то губернии». Я томился смотря на жалкую фигуру Лермонтова, поставленную в [то] невиданной и неудобной позе, на [самом] пустынной площади, – в виде памятника. Все было пошло, прилично и на мой взгляд – скучно. Может быть, находятся приезжие, кот.<орые> умеют весели[ться]ться [и] здесь, но и на это я мало полагаюсь. Большинство [пр] [приезжающих в] посетителей П-ска [лечатся действительно] приезжают действительно лечиться и притом лечиться от серьезной и страшной болезни, ибо одно название которой вызывает отвращение. Потому [среди кроме меня <…> в] в парках и на бульварах однако изредка находились веселые влюбленные парочки, молодые, quasi[132]-разодетые барышни, и кавалеры с обычно-глупым, т.е. [внов] ухаживающим выражением лица, которых так много напр. в Кисловодске. Чаще я видел стариков, опирающихся на костыли, молодых и пожилых людей, оклеенных пластырями, [и несчастных] даже, прихрамывающих и позабывших о туалете, *и* [сов] так., совсем несчастных, с идиотскими [выраже] глазами, которых служители возят по цветнику в колясках.

Я [пробыл] *должен был пробыть в Пят*.<игорске> пять дней [в Пятигорске] но со второго же дня [должен был] начал искать уединения. [Я *обыкновенно* уходил или в] *Мне полюбилась* Елизаветинск[ую]*ая* Галлере[ю]*я*[133], [которая] *расположенная на*

---

[131] В данной публикации курсивом обозначены тексты, добавленные автором.

[132] Quasi – с латыни переводится: 1. почти; 2. якобы; 3. как бы; 4. как будто

[133] В первой половине XIX в. Елизаветинский источник и Елизаветинский парк были самыми популярными местами у курортной публики Пятигорска. Строительство Елизаветинской галереи по проекту архитектора Кавминвод Самуила Уптона, завершилось к 1851 г.

Теплой горе[134] *и теперь* почти всегда пустынную. *Там я* садился [так] на старой исписанной скамейке [и], наслажда[ясь]*лся* [*одиночеством и*] прохладою [громадного] памятного здания[,] *и* смотрел [*с <…>, и высоты,*] сквозь широкие арки[,] на отдельную гряду оснеженных Кавказских гор. Расстояние до них считается в 60 верстах, но при ясной погоде он бывает виден *вполне* явственно. Громадной двухвершинной массой белеет царственный Эльбрус, левее тянутся четкие, резкие контуры хребта и [как] показ[ался] совсем далеко, [за Теплой Горой заканчивает] – налево – как последнее звено гигантской цепи стоит одинокий и могучий Казбек.

Смотришь на эту отдаленную, недоступную красоту – и *душе* становится свободней, легче, – забываешь жалкую, мелочную жизнь, волнующую только нас, <…> и даже не *хочется* негодовать на звуки оркестра, [долетающие] по временам [из] долетающие из низу до этой высоты.

Так шел я [от в] пятницу ** июля, когда мое внимание привлек молодой человек, только что поднявшийся сюда [по ка] с Верхнего Бульвара[135] по каменной лестнице. Я узнал [это лицо] его. Накануне я видел этого самого господина, в обществе еще трех, – в Михайловской Геллерее[136]. Я заходил [в] иногда в это

Торжественное и легкое здание из светлого машукского камня сразу стало центром культурной жизни курорта того времени.

[134] Теплая гора, она же Горячая гора – отрог горы Машук

[135] Главная улица Пятигорска – Царская улица стала продолжением Главного бульвара в новой западной части Пятигорска, застраивавшаяся в 1830-х годах. К 1867 г. на Царской улице, от Нижегородской улицы до пр. Ермоловского городские власти разбили новый Нижний бульвар, который был засажен каштанами в одну аллею. Поэтому старый бульвар стал называться Верхним.

[136] Михайловская галерея построена в 1848 году в Емануелевском парке (английского стиля) солдатами из охраны курорта под руководством и по проекту Уптона. Уникальность Михайловской галереи в том, что это была первая в Пятигорске питьевая галерея, построенная Уптоном в мавританском стиле. Минеральный источник Михайловский, расположенный точно в центре, дал галерее название – Михайловская.

здание, п.ч. оно еще пустыннее чем Елизавет. Галлерея и вчера был удивлен, встретив там четыре человека. Еще более удивился я, заметив их занятие: они [видимо] играли в кости. Действительно, [оди] когда я подходил, один только что бросил кость на *деревянный* стол, поставленный в задней части Галлереи, и все наклонились, рассматривая очки. «*Четыре*» [«Пять»] сказал один. Проходя мимо я взглянул пристальнее и был поражен, тем волнением, в котором находились все игроки. Тот, кот. тоже держал в руках кость, почти кричал и губы его *ис*кривлялись. Я улыбнулся внутренне и прошел мимо. Кость упала на стол задребезжала. «Пять!» – раздался другой голос, радостный, безмерно счастливый. Я пожал плечами.

В господине, вод<…> на площадку [Солнечных Часов,] перед Елизавет. Галлерей, я узнал одного из участников[,] этой игры, того, [кто бросал кос] кому вышло «четыре». Он показался мне очень взволнованным и бледным. Остановившсь около Солнечных Часов он обернулся назад и стал с какой то жадностью озирать громадную, [не] волнообразную равнину расстилавшуюся перед его глазами и далекую цепь гор, замыкавшую ее [камен] ледяным поясом. Он стоял долго, и я решил подойти к нему. Он обернулся, [ко] несколько театральным жестом указал на Эльбрус и сказал.

– Помните, у Бутурлина –

[Там снился и е]
Где вечно [сверк] белеет святой Эверест,
Там снился и ей сон счастливых невест...[137]

Сказав эт[и]о [стихи] он пошел прочь. Стихи всегда имели дивную власть над моей душой; я весь затрепетал. Пусть слова - Бутурл. не имели никакого отношения к данной минуте, они показались мне удивительно отвечающими моему настроению. Я посмотрел вслед незнакомцу, а потом пошел за ним. Он

С 1881 года в этом помещении служили панихиду по убиенному М.Ю.Лермонтову, в его память давали концерты, устраивали благотворительные лотереи.

[137] Стихотворение П.Д.Бутурлина «БАЯДЕРА».

направлялся по дороге к Сабанеевским ваннам[138]. Я держался шагах в тридцати сзади. Дойдя до поворота [на] к Провалу, незнакомец остановился, [и] сел на камень; я хотел приблизиться, но посмотрев на его мрачное лицо, не решился и поместился в тени уксусных деревьев[139] на против. Там сидел я с четверть часа, продолжая смотреть на заинтересовавшего меня господина. Наконец, мне стало совестно. «Что за пустяки! сказал я сам себе, – вот это смешно». Вставши, я хотел удалиться. Вдруг, раздался револьверный выстрел. Я обернулся. Мой незнакомец *бесчувственно* лежал на земле.

Дело об этой [ар] американской дуэли[140] *или вернее самоубийстве* наделало шуму не в одном Пятигорске. Мне пришлось остаться в [Пятиг на неделю] *эт.<ом> городке*, тем более, что у несчастного самоубийцы не было здесь никого [родных] *близких*. Он прожил [еще] три дня, которые я почти не <…> отходил от него, дождался приезда своей матери[, <…>,] и умер у нее на руках. Незадолго до [ея] этого приезда [и] он передал мне рукопись, в которой – по обыкновению всех самоубийц – рассказывал свою жизнь. «Мне не хотелось бы чтобы мама узнала, как я страдал, *она слишком любит меня*», говорил бедняга.

Старушка действ. слишком любила своего сына. После его смерти она ходила как потерянная; мне пришлось отвезти ее [на родину] *в Харьков* **[**к ея дочери], где жила ея старшая дочь, и там

---

[138] Сабанеевские ванны, – как в свое время писала газета «Пятигорское эхо», – лечебное сооружение европейского уровня, которое превосходит немецкий курорт Киссинген.

[139] Сумах оленерогий (уксусный, или уксусное дерево).

[140] Американская дуэль – способ разрешения споров и конфликтов, суть которого сводится к тому, что два человека договариваются тет-а-тет, при свидетелях или публично о том, что один из них совершит суицид (например, при помощи пилюль, из которых одна отравлена); кто именно из них станет самоубийцей решается посредством жребия. Предусматривалась русским уголовным уложением 1903 года.

через месяц она последовала за сыном. Эх, горькие воспоминания!

Рукопись [пис] *переданная мне* самоубийцею, и составляет содержание [этой] следующей повести.

Часть первая

1.

[В тот вечер я был особенно счастлив; я *удачно* импровизировал, говорил остроты каламбуры, заставлявшие всех весело смеяться, вызывал благодарные рукоплескания своей декламацией; а влюбленные глазки Кати все время обращались ко мне и словно повторяли «какой ты милый, как я люблю тебя»]

1.

Это произошло той весной, когда я кончил гимназию. Мне было двадцать лет, я был влюблен, я готовил к печати свой первый сборник стихов. [Я весело *радостно* глядел в гря на будущее]. Будущее манило меня.

Это произошло в тот вечер, когда я был особенно счастлив. На даче у К____их собралось наше обычное маленькое общество; [днем] день бродили [по роще] в лесу, собирая ландыши, вечером устроились домашние танцы, неизменные фанты, много шумели, смеялись – [было так непринужденно и весело] свободно и весело; я был в настроении, [импровизировать, декламировать] декламировать, импровизировать, говорил невинные каламбуры; мне шутливо аплодировали, а [влюб] голубые глазки Кати так часто обращались ко мне, словно повторяя «какой ты милый, как я люблю тебя».

Я был совершенно опьянен счастьем в те минуты, когда шли долгие прощания у калитки сада, и когда в ответ на мое горячее пожатие руки Катя опустила свои томные взоры. Я был опьянен счастьем, когда мы вышли наконец на грязную улицу

Петровско-Разумовских выселок[141] и перед нами открылось [холо] спокойное небо, озаренное безстрастными звездами. Я первый [сказал, обращаясь] крикнул, обращаясь к другим.

– Что-жь? неужели [домой?] мы по домам?

Мне казалось невозможным уйти домой, разстаться с этими свидетелями моего счастья, заснуть и уничтожить *дивные* впечатления моей души.

Было еще не поздно, и меня поддержали. Решено было поехать в какой нибудь московский ресторан и там закончить вечер.

– Да, теперь выпить самый черед, сказал Лунин, – материалист нашего кружка, *считавшийся* влюбленным в Катину подругу, пухленькую Верочку.

Я посмотрел на Лунина с негодованием и задумал так, отстать от него; [мне пришлось *теперь* итти] *я шел теперь* рядом с студентом Краепольцевым, моим соперником [по] в любви к Кате, но [<…>] сознавал свое торжество, и уже был исполнен великодушным сочувствием к нему.

– [Краепольцев] *Послушайте*, сказал я, оставимте их, пусть они [идут] *пойдут* и напиваются, а мы пойдемте с вами в парк, там тихо, пустынно, там сосны...

И вдруг мне самому стало стыдно своих слов, своей детской наивности; я мучительно покраснел. Краепольцев [пос] угрюмо посмотрел на меня и не ответил ни слова.

На площади мы нашли извозчиков. Краепольцев сел с Луниным, а мне пришлось ехать с Крыловым, женихом *Катиной* старшей [до] сестры [Кати].

---

[141] Петровские Выселки – местность на севере Москвы. Соседствует с Нижними Лихоборами. Название от бывшего селения, возникшего в 1860-е гг. на месте пустоши Меленки. Территория вдоль дороги на деревню Коптево заселялась крестьянами села Петровско-Разумовское, которые выселялись в связи со строительством Петровской сельскохозяйственной и лесной академии. С 1870-х гг. крестьяне Петровских Выселков начали сдавать свои дома под дачи. В 1890-е гг. на даче в Петровских Выселках жил поэт В.Я.Брюсов.

– Что это вы так расходились сегодня, сказал он мне со своей обычной усмешкой, до сих пор места себе найти не можете.

«Он завидует» со злобой подумал я.

Мы ехали по длинной, однообразной аллее, конец которой исчезал в ночном сумраке, – а я откинувшись в угол пролетки думал о Кате и о своей любви, думал с [восторгом и] каким то тайны самодовольством, восхищаясь, что я могу испытывать такое сильное чувство.

Прошло больше часу, прежде чем мы добрались Эрмитажа. Широкая, ярко освещенная лестница, [говор, столы] похожая на прежнюю <…> панно, [говор в шум говор], половые с салфетками в руках – вся эта трактирная, сумотошная обстановка пахнула на нас чем то прежним, ненужным. Но это ощущение продолжалось недолго. Первые же рюмки водки настроили нас опять на городской лад; языки развязались; послышались уже более [свобод] легкие шутки. Через [пол часа] *час* я говорил Лунину, что он всегда прав, а *еще* через пол-часа мы ехали вчетвером на одном извозчике «к певицам». Наши встречи большей частью заканчивались там и это не казалось странным никому, – ни мне, любовавшемуся силой своей любви, ни Краепольцеву, моему несчастному сопернику, ни Крылову, [кот. открыто сч] которого почти открыто называли женихом Лидии.

Когда утром я возвращался домой с тяжелой головой и онемением во всем теле, я досадовал на себя только за одно, – что много истратил денег.

2.

/на этом рукопись обрывается/

ЛИТЕРАТУРА

1. Большая советская энциклопедия. Издание 1-ое. М.: Советская энциклопедия, 1926. Т.II.
2. Гречишкин С.С. Ранняя проза Брюсова // Русская литература. 1980. №2.
3. Розенфельд Б.М. Малознакомый Кисловодск. М., 2005.
4. KM.RU Энциклопедия. Эл.источник: http://www.km.ru/turizm/encyclopedia/pyatigorsk, 29-05-2014
5. Эл.источник: http://wikimapia.org/street/1247962/ru/просп-Кирова, 29-05-2014
6. Эл.источник: http://ru.wikipedia.org/wiki/Достопримечательности_Пятигорска, http://ru.wikipedia.org/wiki/Сумах, 29-05-2014
7. Бутурлин Петр Дмитриевич.Стихотворения. Эл.источник: http://az.lib.ru/b/buturlin_p_d/text_0020.shtml, 29-05-2014
8. Пятигорск. Академическая галерея (Елизаветинский источник). Эл.источник: http://санаториипятигорска.рф/lechenie-v-pyatigorske/pjatigorsk-akademicheskaja-galereja-elizavetinskii-istochnik.html, 29-05-2014
9. Сабанеевские ванны. Эл.источник: http://www.regionkmv.ru/history/baths.html, 29-05-2014
10. Словари и энциклопедии на Академике. Эл.источник: http://dic.academic.ru/dic.nsf/moscow/617/Петровские#sel=, 29-05-2014

НЕИЗВЕСТНЫЕ ЗАМЕТКИ БРЮСОВА-ГИМНАЗИСТА

Вступительная заметка А.Г.Чулян

В фонде «Брюсовского научного центра» сохранились юношеские рукописи Брюсова, подаренные семьей поэта. Среди прочих – номера рукописных журналов «Начало» (№1 1886, №1 1887, приложение к журналу за I отдел, январь-февраль 1887) и «Листок V класса» (№1, №2, №5 1889).

В осенние дни 1886 года в гимназии Креймана возник кружок, задумавший издавать рукописный журнал. В кружок этот входили гимназисты Синюшин, Вебер, Станюкович, Соколов и Брюсов. Станюкович был выбран ответственным редактором. Журнал должен был выходить еженедельно в виде мелко написанных листов и получил название «Начало» [рис.1, 2]. Журнал заинтересовал весь класс. Выходил он в нескольких экземплярах, так как нашлись добровольцы – переписчики. Однако журнал продержался до Рождества, поскольку интерес одноклассников к нему ослаб. Именно этот журнал выявил задатки литературного будущего Брюсова, в чем признавался он сам: «<...> Появление журнала “Начало” как-то сразу подтолкнуло меня. Я вдруг понял, что я прежде всего литератор. Я стал писать без конца, стихи, рассказы, статьи <...>» [Брюсов 1927:34].

В пятом классе Брюсов возобновил издание журнала; на этот раз это была газета «Листок V класса». Редактор и составитель «Листка» писал в своих воспоминаниях: «Конечно, я проводил там свои излюбленные идеи и в первом же № поместил статью “Народ и Свобода”. Потом начал ожесточенно нападать на порядки в гимназии, обличал надзирателя в глупых шутках, учителей в несправедливостях <...>» [Брюсов 1927:51]. Вскоре газета попала в руки директора – Креймана, что стало одной из причин ухода из гимназии.

Учась в гимназии Креймана, Брюсов с большим увлечением занимался географией. Любовь к этому предмету привил учитель географии Юрий Францевич Виппер, как вспоминает сам Брюсов: «<...> Милый, добрый старик, учивший нас географии. Он приносил нам картинки, читал

свои стихи. Мы все – кроме самых отпетых – любили его, мы все у него учились и знали <...> Я никогда не знал бы географии, но изо всей гимназической мудрости она одна цела в моей памяти» [Брюсов 1927:32]. Следами этого увлечения является обилие географических карт и рисунков, тщательно вычерченных им в гимназические годы, некоторые из которых хранятся в фонде «Брюсовского научного центра» [рис.3, 4].

Изучение юношеского творчества Брюсова позволяет установить зачатки его позднейших художественных исканий, круг литературных, культурных, научных и исторических интересов.

* * * * *

ЛИСТОК V КЛАССА.
N1. Пробный. 28 октября 1889 г. (9 ноября нов. ст.)
Редактор-издатель В.Б.
Стр. 2-3.

НАРОД И СВОБОДА

Вопрос этой маленькой заметки – кинуть взгляд на различные формы правления, с целью выяснить, что понимали под именем свободы древние и новые народы.

Борьба между властью и свободой народа началась тогда, когда право царя началось передаваться наследственно. Но в те времена государь βδιλεύς уже считался чем-то необходимым и никто не осмеливался восставать прямо против него. Восставали лишь на форму его правления, на его тиранию. Стараясь защитить свои права, древние государства или вырабатывали особые законы, которым должны были следовать правители или давали власть собранию представителей народа. Первая форма яснее всего выразилась в законе Ликурга, и также Солона, а вторая, которая является более усовершенствованною, – в римском сенате времен царей и отчасти в спартанских офорах.

Впрочем уже в Элладе мы видим республики, но республики аристократичские. Переходной ступенью от этих олигархий к демократии являются два годовых царя Карфагена и

сенат позднейшего Рима. С действительно не демократической республикой мы встречаемся только в новые времена.

Но на примере Франции и Соединенных Штатов Америки мы видим, что задача народного правления еще не решена окончательно. Если мы и не имеем таких отношений, как спартиатов к илотам и браминов к париам, то все же власть сосредотачивается в руках только тех, кто сумел как-нибудь выделиться вперед. (Я уже не говорю об отношениях мужчин к женщинам, так как это составляет отдельный вопрос).

Итак здесь во главе правления стоят люди, которых большинство выдвинуло вперед. А между тем вспомним бессмертные слова Милля: «То обстоятельство, что известное мнение разделяется многими людьми, нисколько не доказывает истинности мнений, а свидетельствует только, что известный вкус принадлежит не одному, а многим индивидумам». Как же согласовать все требования свободы? – Это задача будущего законодателя.

В.Б.

ЛИСТОК V КЛАССА.
N5. 1 декабря 1889 г. (13декабря нов. ст.)
Редактор-издатель В.Б.
Стр. 18-19.

ИЗЯЩНЫЕ ИСКУССТВА
(по Гегелю и др.)

«Искусство представлять
воображению и чувствам
истину, так как она есть,
в гармонии с миром
действительного».
Гегель

Отвлеченная метода отыскала различные начала для классификации искусств, но ясно, что истинное разделение можно отыскать только в самой природе сочетания искусств,

открывающей полноту сторон и моментов. Мы знаем, что произведения искусства говорят не только уму, но и чувствам. Чувство и будет основатель нашего разделения: Во первых, мы можем отбросить вкус, обоняние и осязание: Вкус не позволяет предмету свободного существования, разрушает его; Обоняние получает наслаждение только действием химического разложения в воздухе; а для Осязания слишком мало места в искусствах. Трогать, осязать статую не значит наслаждаться и не имеет ничего общего с изящным: чувство осязания ставит человека в отношение с известным сопротивлением и известною температурою предмета.

Зато зрение есть главный посредник для ощущения изящного. Свет не делает никаких покушений на свободу и независимость предмета. Противоположностью зрения является слух. Не имея сношения с формами и цветом, он принимает звук, потрясения <…>, нисколько не вредящие предмету. К этому чувству присоединяется еще третье начало: воображение, помогающее сохранять образы. Итак, мы артистически наслаждаемся: зрением, слухом и воображением. Отсюда изящные искусства разделяются на художество, музыку и (лирическую) поэзию.

Художество соединять в себе архитектуру, скульптуру и живопись. Оно заставляет физическую форму быть только выражением внутренней. Основанием ему служит классический идеал, однако удерживаемый в границах внешнего мира.

Музыка составляет противоположность художеству, как слух – зрению. Элемент музыки – это – сама душа, бесформеннное чувствование. Физический элемент его – звук, переливы звука, аккорды и гармония сочетаний.

Что же касается о поэзии, то это истинно духовное искусство, богатейшее из всех искусств. Не говоря чувствами, физический элемент ее только средство, артистически сформированное для проявления духа самому себе. Эти 5 искусств составляют определенную систему, так как другие, напр. танцы – не относятся к эстетике.

В.Б.

Журнал «Начало». 1886. №1.

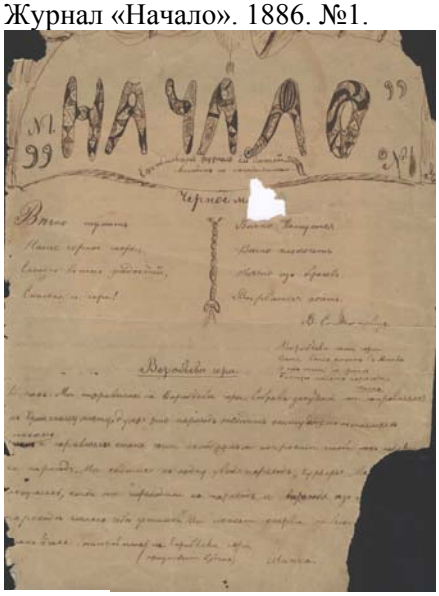


Рис.1

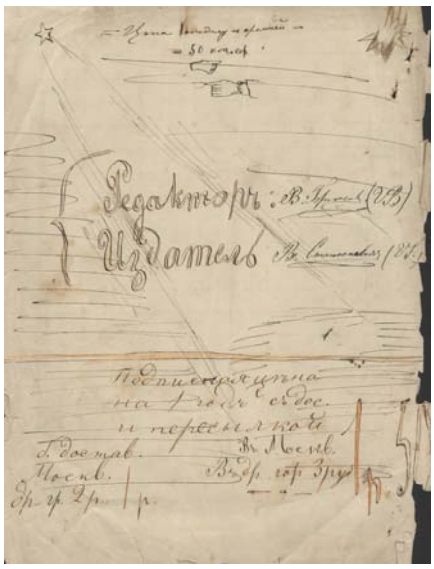


Рис.2

Приложение к журналу «Начало», I отдел, январь-февраль 1887.
Карты Нидерланд в различные исторические эпохи.



Рис.3



Рис.4

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В. Из моей жизни. М., Издание М. и С. Сабашниковых, 1927.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ON THE CONTRIBUTORS

1. **АВАНЕСОВА АРЕВИК ВЛАДИМИРОВНА –** библиограф, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
   AVANESOVA AREVIK – bibliographer, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

2. **АЙВАЗЯН МАРИАМ КАЗАРОВНА –** кандидат филологических наук, профессор, кафедра русской литературы, Ереванский государственный университет, Армения.
   AYVAZYAN MARIAM – PhD in Philology, Professor, Department of Russian Literature, Yerevan State University, Armenia.

3. **АНТОНОВА ЛЮДМИЛА АРКАДЬЕВНА –** доктор философских наук, приглашенный профессор, Тбилисский Государственный Университет им Ив.Джавахишвили, Грузия.
   ANTONOVA LUDMILA – Doctor of Philosophy, Invited Professor, Ivane Javakhishvili Tbilisi State University, Georgia.

4. **АРЕФЬЕВА НАТАЛЬЯ ГЕНРИЕВНА –** кандидат филологических наук, доцент, факультет филологии и журналистики, кафедра литературы, Астраханский государственный университет (АГУ), Россия.
   AREFIEVA NATALIA – PhD in Philology, Associate Professor, Faculty of Philology and Journalism, Department of Literature, Astrakhan State University (ASU), Russia.

5. **АТАДЖАНЯН ИРИНА АРТАВАЗДОВНА –** кандидат филологических наук, заслуженный педагог РА, доцент, кафедра мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
   ATADJANYAN IRINA – PhD in Philology, the Honored Teacher of RA, Associate Professor, Department of World Literature and Culture, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

6. **БЕДЖАНЯН КРИСТИНА ГЕНРИХОВНА –** кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра зарубежной литератур, Армянский Государственный Педагогический Университет им. Х.Абовяна, Армения.
   BEJANYAN KRISTINE – PhD in Philology, Senior Lecturer, Department of Foreign Literature, Armenian State Pedagogical University after Kh.Abovyan, Armenia

7. **БОГОМОЛОВ НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ** – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Россия.
   BOGOMOLOV NIKOLAY – Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Literary and Artistic Criticism and Public Studies of the Faculty of Journalism, Lomonosov Moscow State University, Russia.

8. **ВЕЛАВИЧЮТЕ ОЛЬГА** – аспирант, филологический факультет, Вильнюсский университет, Литва.
   VELAVICHIUTE OLGA – PhD Student, Faculty of Philology, Vilnius University, Lithuania.

9. **ВИНОГРАДОВА ОЛЬГА ВЛАДИМИРОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра гуманитарных технологий, Российский новый университет, Россия.
   VINOGRADOVA OLGA – PhD in Philology, Associate Professor, Department of Humanitarian Technologies, Russian New University, Russia.

10. **ГАРМАШ ЛЮДМИЛА ВИКТОРОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра русской и зарубежной литературы, Харьковский национальный педагогический университет им. Г.С.Сковороды, Украина.
    GARMASH LUDMILA PhD in Philology, Associate Professor, Department of Russian and Foreign Literature, H.S.Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University, Ukraine.

11. **ГОЗДЕК АГНЕШКА –** кандидат наук, кафедра русской литературы и культуры XX-XXIвв., Институт славянской филологии, Университет Марии Кюри-Склодовской в Люблине, Польша.
    GOZDEK AGNIESZKA– PhD, Department of Russian Literature and Culture of the XX-XXI century, The Institute of Slavonic Philology, Maria Curie-Sklodowska University, Poland.

12. **ГОЛОВКО ВЯЧЕСЛАВ МИХАЙЛОВИЧ –** доктор филологических наук, профессор, кафедра отечественной и мировой литературы, Гуманитарный институт федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Северо-Кавказский федеральный университет», Россия.
    GOLOVKO VYACHESLAV – Doctor of Philology, Professor, Department of National and World Literature, Institute of Humanities, Federal State Autonomous Educational Institution for Higher Professional Education «North-Caucasus Federal University», Russia.

13. **ГРИГОРЯН АРУСЯК ГРИГОРЬЕВНА –** кандидат филологических наук, заслуженный педагог РА, доцент, кафедра немецкого языка,

Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
GRIGORYAN ARUSYAK – PhD in Philology, the Honored Teacher of RA, Associate Professor, Department of German Language, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

14. **ГУЛАНЯН КАРИНА ГРАЧИКОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
GOULANYAN KARINA – PhD in Philology, Associate Professor, Department of World Literature and Culture, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia

15. **ГУЛЬБА ЛЮДМИЛА СЕРГЕЕВНА**– аспирант, отдел русской литературы конца XIX – начала XX века, Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, Россия.
GULBA LUDMILA – PhD Student, Department of Russian Literature of the late XIX – early XX century, Gorky Institute of World Literature RAS, Russia.

16. **ДАНИЕЛЯН ЭЛЬМИРА СТЕПАНОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
DANIELYAN ELMIRA – PhD in Philology, Associate Professor, Department of World Literature and Culture, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

17. **ДУДЕК АНДЖЕЙ –** доктор наук, профессор, заместитель декана Факультета международных и политических исследований, Ягеллонский университет, заведующий Секцией антропологии русской культуры в Институте России и Восточной Европы в Ягеллонском университете, Польша.
DUDEK ANDRZEJ– PhD, (Dr. hab.) Associate Professor, Vice Dean of the Faculty of International and Political Studies, Head of The Section of Anthropology of Russian Culture in The Institute of Russia and Eastern Europe, The Jagiellonian University in Krakow, Poland.

18. **ЕНОКЯН СУРЕН ВАЧАГАНОВИЧ –** кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра европейских и азиатских языков, кафедра мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
YENOKYAN SUREN – PhD in Philology, Senior Lecturer, Department of European and Asian Languages, Department of the World Literature and

Culture, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

19. **ЖИЛЯКОВА НАТАЛИЯ ВЕНИАМИНОВНА –** доктор филологических наук, доцент, профессор, факультет журналистики, кафедра теории и практики журналистики, Национальный исследовательский Томский государственный университет, Россия.
ZHILYAKOVA NATALIA – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor, Faculty of Journalism, Department of Theory and Practice of Journalism, National Research Tomsk State University, Russia.

20. **ИВШИНА ТАТЬЯНА ПЕТРОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра русского, удмуртского языков, литературы и методики преподавания, Глазовский государственный педагогический институт им. В.Г.Короленко, Россия.
IVSHINA TATYANA – PhD in Philology, Associate Professor, Department of Russian, Udmurt Languages, Literature and Methods of Teaching, Glazov State Pedagogical Institute after V.G.Korolenko, Russia.

21. **ЙОЖА ДЬЕРДЬ ЗОЛЬТАН** – доктор филологических наук, ассистент, Дебреценский университет, Институт Славистики, Венгрия.
JÓZSA GYÖRGY ZOLTÁN – Doctor of Philology, Assistant, The University of Debrecen, Institute of Slavic Studies, Hungary.

22. **КАРАБЕГОВА ЕЛЕНА ВЛАДИМИРОВНА–** доктор филологических наук, профессор, кафедра мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
KARABEGOVA ELENA – Doctor of Philology, Professor, Department of the World Literature and Culture, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

23. **КИХНЕЙ ЛЮБОВЬ ГЕННАДЬЕВНА –** доктор филологических наук, профессор, факультет журналистики, кафедра истории журналистики и литературы, Институт международного права и экономики им. А.С.Грибоедова, Россия.
KIHNEY LIUBOV – Doctor of Philology, Professor, Faculty of Journalism, Department of Journalism History and Literature, A.S.Griboyedov Institute of International Law and Economics, Russia.

24. **КЛИНГ ОЛЕГ АЛЕКСЕЕВИЧ –** доктор филологических наук, профессор, филологический факультет, заведующий кафедрой теории литературы, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Россия.

KLING OLEG – Doctor of Philology (Dr. habil.), Professor, Faculty of Philology, Chair of Department of Theory of Literature, Lomonosov Moscow State University, Russia.

25. **КОЛЧЕВА ТАТЬЯНА ВИКТОРОВНА –** кандидат культурологии, доцент, кафедра русского языка и литературы, Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н.Толстого, Россия.
KOLCHEVA TATIANA – PhD in Culturology, Associate Professor, Department of Russian Language and Literature, Tula State Lev Tolstoy Pedagogical University, Russia.

26. **КОРМИЛОВ СЕРГЕЙ ИВАНОВИЧ –** доктор филологических наук, профессор, филологический факультет, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Россия.
KORMILOV SERGEY – Doctor of Philology, Professor, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, Russia.

27. **КОШЕМЧУК ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА –** доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой международной деловой лингвистики, Санкт-Петербургский государственный аграрный университет, Россия.
KOSHEMCHUK TATIANA – Doctor of Philology, Professor, Department of International Business Linguistics, Saint Petersburg State Agrarian University, Russia.

28. **КРАВЧЕНКО ОКСАНА АНАТОЛЬЕВНА –** доктор филологических наук, доцент, профессор, кафедра теории литературы и художественной культуры, Донецкий национальный университет, Украина.
KRAVCHENKO OKSANA – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor, Department of Theory of Literature and Artistic Culture, Donetsk National University, Ukraine.

29. **КРУГЛОВА ТАТЬЯНА СЕРГЕЕВНА –** кандидат филологических наук, профессор, факультет информационных и образовательных технологий, кафедра перевода и переводоведения, Пензенский государственный технологический университет, Россия.
KRUGLOVA TATIANA – PhD in Philology, Professor, Faculty of Information and Educational Technological, Department of Translation and Translation Studies, Penza State Technological University, Russia.

30. **КШИЦОВА ДАНУШЕ –** доктор наук, профессор, философский факультет, институт славистики, университет им. Масарика, Чехия.
KŠICOVÁ DANUŠE – PhDr. DrSc., Faculty of Arts, Slavic Institute, Masaryk University, Czech Republic.

31. **ЛИТВИН ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА –** заведующая сектором, отдел рукописных фондов, Государственный литературный музей, Россия.
LITVIN ELENA – Head of Sector, Department of Manuscripts, State Literary Museum, Russia.

32. **МИХАЙЛОВА МАРИЯ ВИКТОРОВНА –** доктор филологических наук, профессор, филологический факультет, кафедра истории русской литературы XX века, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова, Россия.
MIKHAYLOVA MARIA – PhD in Philology, Professor, Faculty of Philology, Department of History of Russian Literature of XX century, Lomonosov Moscow State University, Russia.

33. **МОЛОДЯКОВ ВАСИЛИЙ ЭЛИНАРХОВИЧ –** доктор политических наук, кандидат исторических наук, профессор, институт японской культуры университета Такусеку (Токио), Япония.
MOLODIAKOV VASSILY – LL.D. (Political Science), PhD in History, Professor, Institute of Japanese Identity, Takushoku University (Tokyo), Japan.

34. **МОЛЧАНОВА НАТАЛЬЯ АЛЕКСАНДРОВНА –** доктор филологических наук, профессор, филологический факультет, кафедра русской литературы XX и XXI веков, Воронежский государственный университет, Россия.
MOLCHANOVA NATALIA – Doctor of Philology, Professor, Faculty of Philology, Department of Russian Literature of the XX-XXI centuries, Voronezh State University, Russia.

35. **МУРЗО ГАЛИНА ВЛАДИМИРОВНА –** кандидат педагогических наук, доцент, факультет русской филологии и мировой художественной культуры, кафедра русского языка, Ярославский государственный педагогический университет им. К.Д.Ушинского, Россия.
MURZO GALINA – PhD in Pedagogy, Associate Professor, Faculty of Russian Philology and World Artistic Culture, Department of Russian Language, Yaroslavl State Pedagogical University after K.D.Ushinsky, Russia.

36. **НИКУЛЬЦЕВА ВИКТОРИЯ ВАЛЕРЬЕВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра стилистики русского языка, культуры речи и риторики, ГОУ ВПО «Московский государственный областной университет», Россия.
NIKULTSEVA VIKTORIA – PhD in Philology, Associate Professor, Department of the Stylistics of the Russian Language, Culture of Speech and Rhetoric, SEI HPE “Moscow State Regional University”, Russia.

37. **ОРЛИЦКИЙ ЮРИЙ БОРИСОВИЧ –** доктор филологических наук, профессор, ведущий научный сотрудник Мандельштамовской

лаборатории историко-филологического факультета, Российский государственный гуманитарный университет – РГГУ, Россия.
ORLITSKIY YURY – Doctor of Philology, Professor, Leading Research Associate of Mandelshtam`s Laboratory of Faculty of History and Philology, Russian State University for the Humanities – RSUH, Russia.

38. **ОРЛОВА МОНИКА ВИКТОРОВНА –** кандидат филологических наук, заведующая экспозицией, хранитель отдела «Музей Серебряного века» (Дом В.Я.Брюсова), Государственный Литературный музей, Москва, Россия.
ORLOVA MONIKA – PhD in Philology, Exposition Curator, Custodian of the Museum of Silver Age (V.Brusov House), State Literature Museum, Moscow, Russia.

39. **ПОГОСЯН ИРИНА КАРЛЕНОВНА** – кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
POGHOSYAN IRINA – PhD in Philology, Senior Lecturer, Department of World Literature and Culture, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

40. **ПОКАЧАЛОВ МАКСИМ ВАЛЕРЬЕВИЧ –** кандидат культурологии, доцент, кафедра истории и культурологии, Национальный исследовательский университет «Московский Энергетический Институт», Россия.
POKACHALOV MAXIM – PhD in Culturology, Associate Professor, Department of History and Culturology, National Research University «Moscow Power Engineering Institute», Russia.

41. **ПРИХОДЬКО ИРИНА СТЕПАНОВНА –** доктор филологических наук, профессор, Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, Россия.
PRIKHODKO IRINA – doctor of Philology, Professor, Gorky Institute of World Literature RAS, Russia.

42. **ПРОТАСОВА НАТАЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра отечественной и мировой литературы, Гуманитарный институт федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Северо-Кавказский федеральный университет», Россия.
PROTASOVA NATALIA – PhD in Philology, Associate Professor, Department of Native (Russian) and World Literature, Institute of Humanities, Federal State Autonomous Educational Institution for Higher Professional Education «North-Caucasus Federal University», Russia.

43. **САВИНА АНФИСА ДАНИЛОВНА** – аспирант, Отдел русской литературы конца XIX-начала XX вв., Институт мировой литературы им. А.М.Горького РАН, Россия.
SAVINA ANFISA – PhD Student, Department of the Russian Literature of the end of XIX – beginning XX century, Gorky Institute of World Literature RAS, Russia.

44. **СТОУН ДЖОНАТАН КРЕЙГ –** кандидат филологических наук, профессор, Франклин и Маршалл Колледж, США.
STONE JONATHAN CRAIG – PhD, Professor, Franklin & Marshall College, USA.

45. **СТРАШКОВА ОЛЬГА КОНСТАНТИНОВНА –** доктор филологических наук, профессор, кафедра отечественной и мировой литературы, Гуманитарный институт федерального государственного автономного образовательного учреждения высшего профессионального образования «Северо-Кавказский федеральный университет», Россия.
STRASHKOVA OLGA – Doctor of Philology, Professor, Department of National and World Literature, Institute of Humanities, Federal State Autonomous Educational Institution for Higher Professional Education «North-Caucasus Federal University», Russia.

46. **ТАДЕВОСЯН ТАДЕВОС ВРУЙРОВИЧ –** кандидат филологических наук, доцент, филологический факультет, кафедра русского языка и кафедра литературы, Ванадзорский государственный педагогический институт им. Ов.Туманяна, Армения.
TADEVOSYAN TADEVOS – PhD in Philology, Associate Professor, Faculty of Philology, Department of Russian Language and Literature, Vanadzor State Pedagogical Institute after Hovh.Tumanyan, Armenia.

47. **ТАХО-ГОДИ ЕЛЕНА АРКАДЬЕВНА –** доктор филологических наук, доцент, профессор, филологический факультет, кафедра истории русской литературы, Московский государственный университет имени М.В.Ломоносова; ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М.Горького, Российская академия наук, Россия.
TAKHO-GODI ELENA – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor, Faculty of Philology, Department of History of Russian Literature, Lomonosov Moscow State University; Leading Research Associate, Gorky Institute of World Literature RAS, Russia.

48. **ФЕДОТОВ ОЛЕГ ИВАНОВИЧ –** доктор филологических наук, профессор, кафедра филологического образования, Московский институт открытого образования, Россия.
FEDOTOV OLEG – Doctor of Philology, Professor, Department of Philology, Moscow Institute of Open Education, Russia.

49. **ХАЧАТРЯН НАТАЛИЯ МИХАЙЛОВНА –** кандидат филологических наук, профессор, заведующая кафедрой мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
KHACHATRYAN NATALIA – PhD in Philology, Professor, Chair of the World Literature and Culture Department, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

50. **ЧУЛЯН АННА ГРАЙРОВНА** – кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра мировой литературы и культуры, руководитель «Брюсовского научного центра», Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Брюсова, Армения.
CHULYAN ANNA – PhD in Philology, Senior Lecturer, Department of World Literature and Culture, Head of «Brusov Science Center», Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

51. **ШУРАН ТАТЬЯНА ИГОРЕВНА –** кандидат политических наук, научный консультант Фонда метаисторических и религиозно-философских исследований «Родон».
SHURAN TATYANA IGOREVNA – PhD in Political Science, Scientific consultant of Fund of metahistorical and religious-philosophical studies “Rodon”.

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2013 ГОДА

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии		3
Есаян О.	Послание организаторам и участникам научной конференции, посвященной 140-летию со дня рождения В.Я.Брюсова	5
Кормилов С.И. (Москва)	Роль ереванских сборников «Брюсовские Чтения» в литературоведении второй половины XX – начала XXI века	7

I. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В.Я.БРЮСОВА

Антонова Л.А. (Тбилиси)	«На грани спорящих миров»: историческая антропомерность в поэзии Валерия Брюсова	36
Арефьева Н.Г. (Астрахань)	Героиня античной мифологии в рецепции Валерия Брюсова	47
Атаджанян И.А. (Ереван)	Аллюзии из истории Руси XVII – XVIII веков в творчестве В.Я.Брюсова	64
Гармаш Л.В. (Харьков)	Офитские мотивы в романе В.Я.Брюсова «Алтарь Победы»: танатологический аспект	76
Гоздек А. (Люблин)	Мифопоэтическая традиция в поэзии Валерия Брюсова. Мифические героини как олицетворения страсти: Ариадна и Афродита	86
Даниелян Э.С. (Ереван)	Специфика военных корреспонденций В.Брюсова	100
Дудек А. (Краков)	Концепция времени в поэтическом творчестве Валерия Брюсова	117
Йожа Д.З. (Будапешт)	Подтекст сюжета драматического этюда В.Брюсова «Пифагорейцы»	134
Клинг О.А. (Москва)	В.Я.Брюсов: от идеи жизнетворчества к пересозданию действительности и творческой личности в духе большевизма	146

Кошемчук Т.А. (Санкт-Петербург)	О брюсовском пути в Дамаск: онтология страсти	156
Орлицкий Ю.Б. (Москва)	Свободный стих в теории и практике Валерия Брюсова	178
Покачалов М.В. (Москва)	Александр Македонский как харизматический лидер в творческом восприятии В.Я.Брюсова	196
Протасова Н.В. (Ставрополь)	«Семь цветов радуги» как отражение личной драмы поэта (раздел «В стране тишины»)	206
Страшкова О.К. (Ставрополь)	Жанровый традиционализм и поиски новых форм в драматургии Валерия Брюсова	215
Федотов О.И. (Москва)	Семистишия в строфическом репертуаре Брюсова	232
Шуран Т.И. (Москва)	«Алхимия души»: архетипические сюжеты в прозе Валерия Брюсова	245

II. В.Я.БРЮСОВ И КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ XIX – XXI ВВ.

Богомолов Н.А. (Москва)	Огненный ангел и Последний спутник	258
Головко В.М. (Ставрополь)	Творчество И.С.Тургенева в историко-литературной интерпретации В.Я.Брюсова (методологический аспект)	274
Гульба Л.С. (Москва)	Заглавия стихотворений В.Брюсова и А.Блока	285
Кихней Л.Г. (Москва), **Круглова Т.С.** (Пенза)	Коммуникативные стратегии Валерия Брюсова в поэтологическом диалоге с собратьями по перу	294
Кравченко О.А. (Донецк)	Диада и триада как поэтические модели в творчестве Вяч.Иванова и В.Брюсова	307

Михайлова М.В. (Москва), **Велавичюте О.** (Вильнюс)	В.Брюсов в творческой и личной биографии Нины Петровской	317
Молчанова Н.А. (Воронеж)	Поэтические послания К.Д.Бальмонта В.Я.Брюсову	341
Мурзо Г.В. (Ярославль)	В.Брюсов и издательство К.Некрасова в Ярославле	352
Орлова М.В. (Москва)	«Война все же – мужское дело». Переписка Валерия Брюсова с Иоанной Брюсовой (1914 – 1915) как биографический источник	366
Стоун Дж.К. (Ланкастер, Пенсильвания)	Еще раз о Фукс: пародия и подражание в раннем творчестве В.Я.Брюсова	377

III. В.Я.БРЮСОВ В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

Айвазян М.К. (Ереван)	Своеобразие дружеских посланий поэтов (В.Брюсов и Ю.Балтрушайтис)	387
Беджанян К.Г. (Ереван)	Пять стихотворений В.Я.Брюсова в переводе А.Сигала	403
Виноградова О.В. (Москва)	«Стихи о голоде» В.Брюсова в контексте советской и европейской литературы о голоде	416
Григорян А.Г. (Ереван)	Брюсовский перевод стихотворения Ф.Ницше «Der Neue Columbus»	424
Гуланян К.Г. (Ереван)	Восприятие мировой литературы в «Снах человечества» В.Я.Брюсова и «Cantos» Э.Паунда	436
Карабегова Е.В. (Ереван)	Тема Германии в русской поэзии начала XX века (В.Я.Брюсов, О.Мандельштам)	443

Колчева Т.В. (Тула)	Валерий Брюсов – Эдгар По: между «Intuitio» и «Ratio»	461
Кшицова Д.С. (Брно)	Мифологема брюсовского «Путника» и его пражские постановки	472
Погосян И.К. (Ереван)	В.Брюсов и К.Бальмонт в армянских переводах Ономприоса Анопьяна	482
Приходько И.С. (Москва)	Урбанизм в поэзии В.Брюсова и Бодлера	493
Тахо-Годи Е.А. (Москва)	Между В.Брюсовым и Г.Адамовичем: «Трофеи» Эредиа в переводе Д.Олерона (литературные споры начала XX века)	506
Хачатрян Н.М., Енокян С.В. (Ереван)	Брюсов и Д'Аннунцио: к вопросу об истории перевода пьесы «Франческа да Римини»	518

IV. СООБЩЕНИЯ

Жилякова Н.В (Томск)	В.Я.Брюсов на страницах газеты «Сибирская жизнь» (Томск, 1914 год)	531
Ившина Т.П. (Глазов)	Адвербиальная лексика в авторской картине мира В.Брюсова (на материале поэтических произведений)	540
Молодяков В.Э. (Токио)	Дарственные надписи Валерия Брюсова на книгах и фотографиях: итоги и перспективы изучения	549
Никульцева В.В. (Москва)	Поэтическое словотворчество Валерия Брюсова	558
Савина А.Д. (Москва)	«Вилье де Лиль-Адан как писатель, как рассказчик – гениален»: В.Я.Брюсов об одном «проклятом поэте»	570
Тадевосян Т.В. (Ванадзор)	Очерк В.Я.Брюсова «Сфинксы и вишапы»: рыбы-драконы Армении и кавказский фольклор	580

V. ПУБЛИКАЦИИ

Из переписки В.Я.Брюсова и М.О.Гершензона.
Вступительная заметка и примечания Е.Ю.Литвин (Москва) 592

Письма Александра Аполлоновича Мануйлова В.Я.Брюсову (1914 – 1915).
Вступительная заметка Э.С.Даниелян (Ереван) 599

Неопубликованная проза В.Я.Брюсова.
Вступительная заметка и примечания Т.И.Шуран (Москва) 605

Дневниковые записи и незавершенная повесть Брюсова (1896 г.).
Вступительная заметка и примечания А.В.Аванесовой (Ереван) 627

Неизвестные заметки Брюсова-гимназиста.
Вступительная заметка А.Г.Чулян (Ереван) 638

Сведения об авторах 644

Компьютерная верстка: А.В.Аванесова
Компьютерный дизайн: А.В.Аванесова

Тираж 101

Издательство «Лингва»
Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я.Брюсова.
Адрес: Ереван, Туманяна 42
Тел: 53-05-52
Web: http://www.brusov.am
E-mail: yslu@brusov.am