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

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 2018 ГОДА

ԲՐՅՈՒՍՈՎՅԱՆ ԸՆԹԵՐՑՈՒՄՆԵՐ 2018

BRUSOV READINGS 2018

ЕРЕВАН – ԵՐԵՎԱՆ – YEREVAN
2018

УДК 821.161.1.0:06
ББК 83.3 (2Рос)
Б 898

Печатается по решению Ученого совета
ЕГУЯС им. В.Я. Брюсова.
Сборник издан при поддержке Российского центра
науки и культуры в Ереване.

Редакционная коллегия:
Н.М. Хачатрян, д.ф.н., профессор *(редактор)*
О.К. Страшкова, д.ф.н., профессор (*Россия*)
А.В. Геворкян, к.ф.н., ст. научный сотрудник (*Россия*)
Э.С. Даниелян, к.ф.н., доцент
А.Г. Чулян, к.ф.н.
Д.Р. Сарафян, к.ф.н.

Брюсовские чтения 2018 года: Сборник статей / Б 898 ЕГУЯС; Ред. коллегия: Н.М. Хачатрян и др.– Ер.: Лингва, 2018. – 489 с.

В настоящий сборник включены статьи брюсоведов, принимавших участие в юбилейных Брюсовских Чтениях 2018 года, состоявшихся 19-21 сентября 2018 г. в Ереване. Очередная международная научная конференция приурочена к 145-летию со дня рождения В.Я. Брюсова и 100-летию издания книги «Летопись исторических судеб армянского народа».

Книга включает традиционные для «Брюсовских чтений» и новые разделы: I – «Проблемы творчества В. Брюсова»; II – «Творчество В. Брюсова в диалоге культур»; III – «Творчество В. Брюсова в эстетическом контексте Серебряного века»; IV – «В. Брюсов и его литературное окружение»; V – «Сообщения».

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

УДК 821.161.1.0:06
ББК 83.3 (2Рос)

ISBN 978-9939-56-140-0

© Лингва, 2018

ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

19-21 сентября 2018 года в Ереванском государственном университете языков и социальных наук имени В.Я. Брюсова состоялась международная научная конференция «Брюсовские чтения-2018», посвященная 145-летию со дня рождения В. Брюсова и 100-летию издания книги «Летопись исторических судеб армянского народа».

Среди участников конференции – известные ученые и молодые специалисты из ведущих университетов Армении, России, Грузии, Украины, США, Японии, Франции, Польши, Италии. Организатор конференции – Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова при поддержке Российского центра науки и культуры в Ереване и Союза выпускников ЕГУЯС им. В.Я. Брюсова. Материалы, вошедшие в настоящий сборник, включают статьи очных и заочных участников конференции.

Сборник открывается статьей о книге В. Брюсова «Летопись исторических судеб армянского народа», в которой изложены основные положения книги, а главное – акцентируется отношение В. Брюсова к геноциду армян 1915 года.

В традиционный раздел «Проблемы творчества В. Брюсова» включены исследования о поэзии, прозе, военных корреспонденциях поэта с позиций современных литературоведческих подходов.

В разделе «Творчество В. Брюсова в диалоге культур» представлены малоизученные аспекты творчества поэта и исследования о его переводах из мировой литературы.

Изучение творческих взаимосвязей и взаимовлияний поэта и его современников включено в раздел «Творчество В. Брюсова в эстетическом контексте Серебряного века».

Во впервые введенный раздел «В. Брюсов и его литературное окружение» включены статьи о современной В. Брюсову эпохе и творчестве собратьев по перу, что позволило расширить круг традиционных вопросов литературы и культуры Серебряного века, освещенных на страницах сборника.

С различными аспектами творчества В. Брюсова знакомит также раздел «Сообщения». Наряду с малознакомыми материалами представлена поэзия В. Брюсова в музыке современников на основе уникальной коллекции нот фонда Брюсовского научного центра, подаренной семьей поэта в 1963 году.

За все время проведения «Брюсовских чтений» эти научные конференции ввели в научный оборот значительное количество новых тем, материалов и документов, раскрывающих многогранную деятельность поэта, переводчика, драматурга и теоретика, однако статьи, собранные в данном сборнике, доказывают, что брюсоведение, несмотря на значительное число работ, анализирующих творчество В.Я. Брюсова, на современном этапе своего существования может не только предложить новые подходы к ранее изученным темам, новое прочтение брюсовских текстов, но и познакомить с неизвестными или малоизвестными материалами и текстами главы русского символизма, находящимися на периферии исследовательского интереса. Брюсовские чтения 2018 года свидетельствуют о многогранном творчестве В. Брюсова, которое и в новых геополитических реалиях подтверждает проницательность его взглядов в области литературы, истории, культуры, геополитики, созвучных любой эпохе.

ПРИВЕТСТВИЕ ЧРЕЗВЫЧАЙНОГО И ПОЛНОМОЧНОГО ПОСЛА РФ В РА С.П. КОПЫРКИНА УЧАСТНИКАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ – 2018»

Уважаемая Карине Виликовна!

Уважаемые студенты, преподаватели!

Я рад сегодня находиться в стенах замечательного учебного заведения, которое носит имя великого русского поэта – Валерия Яковлевича Брюсова. Одновременно мне доставляет большое удовольствие выступать на церемонии открытия ставшей уже традиционной международной научной конференции «Брюсовские чтения», которая в этом году посвящена 145-летию со дня рождения Валерия Брюсова и 100-летию издания книги «Летопись исторических судеб армянского народа».

На книжной полке моего кабинета красуется еще одна книга Валерия Брюсова, точнее ее факсимильное воспроизведение, осуществленное по решению Ученого совета Ереванского государственного университета языков и социальных наук имени Валерия Брюсова, роскошное издание антологии «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов». С этой книги я и начал свое знакомство с Арменией.

За прошедшие годы Посольством России в Армении, Российским центром науки и культуры в Ереване совместно с вашим университетом было реализовано немало совместных программ и проектов. Уверен, наше плодотворное сотрудничество продолжится дальше.

В свое время Валерий Яковлевич писал: «Армения! Твой древний голос как свежий ветер в летний зной». Таким же живительным ветром для Армении всегда был и русский язык, являющийся прочным звеном, связывающим народы наших стран. Россию и Армению тысячелетиями объединяют общие исторические

корни, культура и русский язык – многое, что составляет ту ткань, то полотно, которое называется стратегическим партнерством.

Русский язык – самая мощная ветвь славянской лингвистической первоосновы. Он занимает в современном мире огромное пространство – культурное, гуманитарное, географическое. На нем создана классическая литература, олицетворением которой являются имена таких гениев мировой литературы, как Александр Пушкин, Николай Гоголь, Федор Достоевский, Лев Толстой и многих других. На русском языке издана треть мировой научной литературы. На нем написаны гениальные произведения, внесенные в сокровищницу человеческой культуры. Лауреатами Нобелевской премии по литературе стали русскоязычные писатели И. Бунин, Б. Пастернак, М. Шолохов, А. Солженицын, И.Бродский.

Через русский язык величие армянского эпоса, классики армянской поэзии и прозы стало достоянием мировой цивилизации. Никто так не воспринимает армянский язык и душу армянина, как русское искусство перевода. И сегодня в новой России традиции великого Валерия Брюсова продолжают русские литераторы.

Наши народы духовно близки друг другу, и суть этой близости, наверное, самым лучшим образом выразила великая поэтесса Сильва Капутикян в своих стихах с прекрасным заветом:

«Ведь от северных вьюг до бесснежного юга
Мы единой семьи, что любовью крепка,
Но могли ли мы, братья, понять друг друга,
Если бы не было русского языка».

Желаю всем участникам конференции плодотворной работы, успехов в научной и исследовательской деятельности.

ДИРЕКТОР РЦНК В ЕРЕВАНЕ

ПРИВЕТСТВИЕ ОРГАНИЗАТОРАМ И УЧАСТНИКАМ МЕЖДУНАРОДНОЙ ЮБИЛЕЙНОЙ НАУЧНОЙ КОНФЕРЕНЦИИ «БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ-2018», ПОСВЯЩЕННОЙ 145-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ В.Я. БРЮСОВА И 100-ЛЕТИЮ ИЗДАНИЯ КНИГИ «ЛЕТОПИСЬ ИСТОРИЧЕСКИХ СУДЕБ АРМЯНСКОГО НАРОДА»

19.09.2018 г.

Уважаемые участники и гости конференции!

От имени Российского центра науки и культуры в Ереване и от себя лично приветствую вас в связи с открытием Международной юбилейной научной конференции «Брюсовские чтения-2018», посвященной 145-летию со дня рождения Валерия Яковлевича Брюсова и 100-летию издания книги писателя «Летопись исторических судеб армянского народа».

Деятельность яркого поэта, прозаика и драматурга В.Я. Брюсова в русско-армянских отношениях не имеет себе равных. В. Брюсов известен в Армении и за ее пределами как блестящий переводчик армянской лирики, составитель и редактор эпохальной антологии «Поэзия Армении», критик армянской литературы, автор цикла стихов об Армении, исследователь армянской истории. И не случайно именно В. Брюсов чистосердечно протянул руку помощи армянам и стал самым большим пропагандистом древней и новой поэзии Армении, когда армянский народ пережил Геноцид 1915 г.

В. Брюсов больше, чем кто-либо иной, сделал для того, чтобы русскому народу и всем, кто читает по-русски, раскрылись неисчерпаемые сокровища армянской поэзии. В книге «Летопись исторических судеб армянского народа (от VI в. до Р.Х. по наше время)», 100-летию издания которой посвящена настоящая конференция, В. Брюсов представил историю армян с древнейших времен. Он считал необходимым для русского

общества, «желающего сознательно отнестись к современным событиям», знание армянской культуры и истории.

Вот уже более полувека в Ереванском государственном университете языков и социальных наук имени В. Брюсова, в центре брюсоведения в СНГ, регулярно проходят «Брюсовские чтения», которые носят серьезный научно-исследовательский характер.

В работе Международной юбилейной научной конференции «Брюсовские чтения-2018» принимают участие как уже известные ученые-брюсоведы, так и молодые специалисты из Армении, России, Украины, Грузии, Франции, Италии, Японии и Польши.

Позвольте пожелать участникам конференции дальнейших научных успехов и выразить надежду на то, что ее проведение станет еще одним шагом на пути углубления и расширения российско-армянских литературных и культурных связей.

С.А. Рыбинский

ЗАКАРЯН А.А.
«Историко-филологический журнал» НАН РА

О КНИГЕ В. БРЮСОВА «ЛЕТОПИСЬ ИСТОРИЧЕСКИХ СУДЕБ АРМЯНСКОГО НАРОДА»

(К 100-летию издания)

Ключевые слова: *В. Брюсов, Армения, история, летопись, Miscellanea, Ц. Ханзадян, И. Иоаннисиан.*

Ровно сто лет тому назад, в 1918 г., вышло в свет исследование В. Брюсова «Летопись исторических судеб армянского народа (от VI в. до Р. Хр. по наше время)». Этот труд создан В. Брюсовым в ноябре 1916 г., но, как пишет автор в феврале 1918 г., «Обстоятельства нашего времени замедлили издание этой книжки более, чем на год <…>» [Брюсов 1918:16]. Издателем был Московский армянский комитет.

В заметках «Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе», написанных еще до того, как В. Брюсов стал заниматься армянской литературой и историей, он писал о своих научных интересах: «В чем я считаю себя специалистом.

В наши дни нельзя быть энциклопедистом. Но я готов жалеть, когда думаю о том, чего я не знаю. По образованию я историк. В университете работал специально над Ливием, над Великой французской революцией, над Салической правдой, над русскими начальными летописями, частью над эпохой царя Алексея Михайловича. <…>

Сейчас я чувствую себя сведущим, как никто, в вопросах русской метрики и метрики вообще. Прекрасно знаю историю русской поэзии, особенно XVIII век <…> Я хорошо знаю также историю французской поэзии, особенно эпоху романтизма и движение символическое. Вообще осведомлен во всеобщей истории литературы <…>» [Брюсов 1987:372-373]. Далее В. Брюсов продолжает этот перечень, но мы ограничимся сказанным.

Через два года, в 1916 г., в историко-литературном исследовании «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» (предисловие к антологии «Поэзия Армении»), В. Брюсов пишет: «<…> в изучении Армении я нашел неиссякаемый источник высших, духовных радостей, <…> как историк, как человек науки, я увидел в истории Армении – целый, самобытный мир, в котором тысячи интереснейших, сложных вопросов будили научное любопытство <…>» [ПА 1916:9].

Теперь, о предыстории создания «Летописи».

После «эпохальных» лекций об армянской поэзии в городах Закавказья – Баку, Тифлисе, Ереване, Эчмиадзине [Закарян 2016:14-47] – В. Брюсов, по просьбе общественности Тифлиса, выступил 22 января 1916 г. в зале Артистического общества с лекцией на тему «Очерк исторических судеб Армении в связи с развитием ее поэзии» [«Кавказское слово» (Тифлис), 24. I. 1916]. В. Брюсов взялся за очень сложную задачу. Развивая мысль о том, что армянская литература синтезировала начала Запада и Востока, он на этот раз пытался проиллюстрировать свою мысль на примере литературных явлений следующих друг за другом исторических эпох.

Из сообщений в печати о теме лекции наиболее обстоятельной была статья корреспондента бакинской газеты «Арев» («Солнце») (можно предположить, что автор – ее сотрудник Ц. Ханзадян). Приведем некоторые выдержки из этого сообщения: «Первый доклад В. Брюсова (имеется в виду «Поэзия Армении» – *А.З.*), несомненно, был более удачным, чем второй. По нашему мнению, при характеристике «исторических этапов Армении» не были упомянуты многие важные явления; пристального внимания удостоились обстоятельства, имеющие более чем второстепенное значение. Ничего не было сказано о высокой урартской культуре. Сочетание истоков Запада и Востока было подчеркнуто, но непримиримая борьба между ними, которая вспыхнула в IV и V веках и оставила большой след на дальнейшем развитии армянского народа, почти не отмечалась. Не были упомянуты и духовные ценности VII-X веков, архитектурные памятники, Ани, который сам по себе является <…> синтезом принципов культуры» [«Арев» (Баку), 30.

I. 1916]. Как и следовало ожидать, лекция В. Брюсова не увенчалась успехом.

Не распространяясь по этому поводу, скажем, что в предисловии к «Поэзии Армении» свое «маленькое путешествие» по Закавказью и прочитанные лекции В. Брюсов считал как бы увенчивающими первый период его работы «по Армении», позволившими подтвердить «живыми впечатлениями» его «кабинетные соображения и проверить по критике или по одобрению авторитетных лиц» те выводы, к которым он пришел, «работая самостоятельно» [ПА 1916:9]. Абсолютно прав академик А. Тертерян: «Известно, что Брюсов не только хорошо говорил, но и *хорошо слушал* <...> Обладая этой способностью, Брюсов впитывал в себя все то, что слышал от наших известных поэтов о задачах армянской литературы, истории, мифологии. А все услышанное им, не только от Туманяна и Иоаннисиана, но и от других деятелей, не прошло даром для Брюсова. В его критических оценках есть многие моменты, которые показывают, что русский поэт синтезировал взгляды, некоторые оценки, которые были господствующими среди передовой армянской общественности» [Тертерян 1944:34].

Работая над антологией «Поэзия Армении», В. Брюсов, как известно, ставил перед собой задачу ознакомить русского читателя с поэтическим миром Армении. В процессе изучения армянской поэзии он, по собственному признанию, убедился, «что в судьбы армян включены одни из примечательнейших страниц всеобщей истории, озаряющие новым светом целый ряд вопросов исторической науки» [Брюсов 1918:7].

После выхода в свет в августе 1916 года «Поэзии Армении» В. Брюсов 20 ноября 1916 года писал известному армянскому поэту И. Иоаннисиану: «С чистой совестью могу сказать, что я сделал, что мог. Постараюсь позже сделать лучшее и более достойное Вашей прекрасной родины, с которой сживаюсь все теснее, ибо, продолжаю работать по истории Армении (готовлю особую книгу, которую уже начал *печатать*)» [Брюсов 1963:192].

В мае 1917 г. арменовед Г. Овсепян посетил В. Брюсова в

Москве, провел с ним интересную беседу, в частности, о работе русского поэта в области армянской истории. В одном из своих писем архимандриду Тирайру Г. Овсепян пишет: «Он (В. Брюсов. – *А.З.*) намерен начать новое дело, составить хрестоматию из избранных отрывков армянских летописцев и таким образом ознакомить русское общество с другими сокровищами армянской летописи» [Закарян 1985:84]. «Летопись исторических судеб армянского народа (от VI в. до Р. Хр. по наше время)» – своеобразный итог арменоведческих исследований ученого.

Напомним, что В. Брюсов, кроме «Летописи», написал по истории Армении ряд других трудов: «Царства Араратские» (рецензия на книгу А. Амфитеатрова «Армения и Рим»), «Сфинксы и вишапы», «Эмиль Верхарн об Армении», «Моление царя (историческая сцена)». Как справедливо пишет историк М. Арзуманян, «весь смысл его арменоведческих работ, их историко-философская концепция и познавательное значение заключаются в том, чтобы показать достойное место армянского народа в развитии человеческого общества и подчеркнуть, что этот народ со своей многовековой культурой должен жить и творить со всеми народами мира» [Арзуманян БЧ 1968:61].

В. Брюсов изложил «Летопись» на 124 страницах. Книга состоит из «Предисловия» – «От автора», девяти глав, «Примечаний» и «Библиографии». Небольшая книга не дала возможности автору обстоятельно остановиться (как он сам того хотел) на всех затронутых в ней вопросах. В предисловии к своей книге В. Брюсов замечает: «Немыслимо обозреть в пределах небольшой книжки, хотя бы и кратко, и внешние политические события от VII в. (VI в. – *А.З.*) до Р. Х. до XX в. по Р.Х., и различные изменения государственного строя в разных стадиях бытия армянских царств, и культурное развитие народа за этот период, включая сюда религию, науку, литературу, искусство и экономические явления, тем более, если касаться еще вопросов этнографии, филологии, археологии, историографии и т. под.» [Брюсов 1918:14].

Подчеркнув, что русским и всем образованным людям нужно знать историю армянского народа, В. Брюсов приходит к

выводу о необходимости «без всякого промедления», хотя бы минимально, исправить положение, пока появятся капитальные труды по истории армянского народа, частично восполнив этот пробел. «Летопись исторических судеб армянского народа» – по его словам, «надежный обзор всей армянской истории», в котором получили отражение почти все важнейшие события истории Армении, начиная с древних времен до 1915 г. «Назначение моего очерка предопределено уже его заглавием,– пишет В. Брюсов. – Вполне понятно, что нет никакой возможности обнять, хотя бы суммарным образом, *все* стороны исторической жизни народа, заполняющей *двадцать пять* веков от походов ассирийского царя Тиглат-Паласcара на страну Наири, как тогда называлась область Ванского озера, до военных действий мусульманских союзников императора Вильгельма II, на берегах того же древнего Вана» [Брюсов 1918:14]. Далее он прибавляет: «Я ограничил себя ролью бесхитростного *летописца*, пересказывающего год за годом, век за веком, ход внешних событий, насколько они могут быть точно установлены, лишь попутно делая обзор духовной жизни народа и касаясь исторического смысла фактов» [там же:15].

Главы «Летописи» озаглавлены следующим образом:

Глава I. Древнейшая история Армении. Эпоха персидского владычества. Македонское завоевание. Образование древнеармянского царства и его возвышение. Империя Тиграна В. и его преемников. Первая стадия борьбы с Римом (521 г.-6 г. до Р.Х.).

Глава II. Армянская культура в эпохи персидского господства, македонского завоевания и первой борьбы с Римом. Иранизм и Эллинизм. Начало романизма. Строй общества. Зачатки литературы (VI-I в. до Р.Х.).

Глава III. Парфское влияние. Вторая стадия борьбы с Римом, Тиридат I. Армения при Антонинах. Борьба за Армению между римлянами и ново-персами. Принятие христианства. Разделение Армении между Римом и Персией (6 г. до Р.Х.-422 г. по Р.Х.).

Глава IV. Культура Армении первых 4 веков нашей эры. Быт и нравы. Христианство. Первые писатели. Изобретение алфавита (I-IV в. по Р.Х.).

Глава V. Армения византийская и Армения персидская. Юстиниан. Арабское завоевание. Багратиды и Мамекониды. Восстания армян. Достижение Багратидами царской власти (422 г.-885 г.).

Глава VI. Царство Багратидов. Его судьба. Царство Арцрунидов, Ванандское и др. Междоусобицы и захват армянских областей Византией. Тюрки-сельджуки. Состояние Армении в конце XI в. (885 г.-1077 г.).

Глава VII. Внутренняя жизнь Армении в эпохи византийскую, персидскую, арабскую. Анти-халкедонизм. Перевод св. Писания. Золотой век литературы. Искусство. Культура Багратидского царства. Ани. Литература при Багратидах (V-XI в.).

Глава VIII. Киликийское царство. Его возникновение, расширение, расцвет и падение (1080 г.-1375 г.). Культура и литература Киликийского царства. Его значение в истории армян (XI-XIV в.).

Глава IX. Грузинский период. Княжество захаридов. Монголы и турки-османы. Армения под властью турок и персов (1065 г.-1515 г.). Литература армянского средневековья; монастырская лирика. Роль колоний в деле армянского возрождения; новоармянская литература (XIII-XX в.). Посольства армян к христианским народам. Переход армянских областей к России. События последнего времени (1515 г.-1915 г.).

Как видим, ни один существенный исторический факт не ускользнул от внимания В. Брюсова.

«Летопись» ценна еще и тем, что В. Брюсов строго критически относился ко всем библиографическим источникам, которыми пользовался при работе над книгой: «Русские исследования», «Иностранные исследования», «Армянские писатели», «Античные авторы».

В «Летописи» В. Брюсов дает высокую оценку истории армянского народа во всемирной истории, в развитии мировой цивилизации. Исходя из этих позиций, он пишет: «<…> история Армении заслуживает внимания в той же мере, как история самых значительных народов, сделавших свой самостоятельный вклад в культуру человечества, не исключая ни египтян, ни эллинов, ни

римлян, ни народы современной Европы» [Брюсов 1918:7].

На основании исследования богатого фактического материала и духовных ценностей В. Брюсов показывает значение и перспективы изучения истории армянского народа: «И для ученого специалиста, и для дилетанта – любителя исторического чтения, и для каждого образованного читателя, интересующегося великими событиями и великими людьми минувших веков, история Армении является своего рода сокровищницей, из которой можно почерпнуть много, пока как бы таимых во тьме драгоценностей. Одних привлекут новые научные проблемы, выдвигаемые этой историей, других – поразительность самих судеб народа, игравшего столь видную роль на мировой сцене, третьих – драматические моменты прошлого Армении и величавые образы ее политических и общественных деятелей» [там же:10]. В. Брюсов считал, что история армянского народа и Армении «как отдельная отрасль исторического знания, представляет для ученого немало совершенно незаменимого» [там же:9], потому что «армянские древности» позволили ставить по-новому многие вопросы, как, например, вопрос о «древнейшей культуре Кавказского мира».

Общеизвестно, что В. Брюсов, блестящий знаток древней культуры человечества, параллельно с историей и поэзией армянского народа изучал историю Кавказа. Об этом свидетельствует письмо, адресованное армянскому литературоведу Т. Иоаннисяну от 23 февраля 1917 г., где В. Брюсов сообщает, что для бакинского журнала «Горц» («Дело») посылает переработанную часть о Кавказе и яфетидах из доклада «Учители учителей», который он прочитал 24 января 1917 г. в Тагиевском театре в Баку [Закарян 2016:113-116]. По просьбе В. Брюсова перевод рукописи выполнен Т. Иоаннисяном. Статья под заглавием «Сфинксы и вишапы (некоторые черты культуры древнейшего Кавказа)» была напечатана в 1917 г., в 5-6 номере журнала. «Может быть, в библейском рассказе о ноевом ковчеге, остановившемся на Арарате, скрыто зерно исторической истины: это – воспоминание о той исключительной роли, какую играли «царства Араратские» (тоже библейский термин) в культурной жизни прежних тысячелетий (2-го и 3-го до Р. Х.), – резюмируя статью, пишет В. Брюсов. – По

представлению Библии весь род человеческий вновь разошелся по земле с Арарата и, следовательно, оттуда разлилась вся земная цивилизация. Еврейские повествователи, так видоизменявшие халдейское предание о всемирном потопе, должны были вспоминать, что когда-то с Арарата лился к ним свет знаний, что оттуда ждали они откровений науки и искусства и уроков утонченной жизни. Народы, основавшиеся вокруг Арарата, представлялись древнейшим евреям, как самые просвещенные среди всех других» [Брюсов 1963:179-80].

В «Летописи» В. Брюсов также считал необходимым для русского общества «сознательно отнестись к современным событиям». Излагая историю Армянского вопроса, обращаясь к западноармянским погромам и резне 90-х гг. XIX в., он отмечал, что тяжкий гнет турецких правителей вынудил армян восстать против них; при этом называл политику истребления армян политикой государственной. Турецкое правительство не останавливалось «перед такими грандиозными избиениями, на которые не отваживался и Ленгтимур», – пишет В. Брюсов. Одним из первых он дал отпор фальсификаторам геноцида армян: «Что бы ни говорили защитники турок, как бы ни ссылались на доводы “государственной необходимости”, ничто не может оправдать массовых избиений, опустошения целых провинций, обрекания на голодную смерть изгоняемого населения деревень и городов и т. под. Вовсе не фантастичен подсчет, указывающий, что в начале современной войны в турецких областях от казней, от убийств, от голода, от истощения, в пожарах, на пути в ссылку, в пустынях, назначенных для жительства и т. под. погибло *свыше миллиона душ* армянского населения (другие источники указывают до 2 000 000 человек). Уже близкое будущее должно показать, чем будут вознаграждены Армении эти непомерные испытания: возрождением политической независимости? созданием из армянских областей федеративной единицы? их автономией? или, наконец, только новым дроблением национального организма?» [Брюсов 1918:115].

Таким образом, В. Брюсов стремился в «Летописи» всесторонне изложить историю армянского народа и, естественно, акцентировать те ее стороны, которые он считал наиболее важны-

ми для уяснения ее места во всемирной истории, показав значение истории Армении во всемирном масштабе. В этом его основная заслуга [Берков БЧ 1963:20-54; Вардумян БЧ 2016:24-38; Овсепян БЧ 2016:63-73].

В Музее литературы и искусства им. Е. Чаренца (далее – МЛИ) в Ереване хранится интереснейший документ (расписка) такого содержания:

«В Комиссариат по армянским делам

Гонорар, следующий мне, как автору, на составление книги «Летопись исторических судеб армянского народа с VI века до Р.Х. по наше время» и на наблюдение за ее печатанием (чтения корректур), всего тысяча двести (1200) рубл., мною получено от Герасима Сергеевича Микаеляна, в чем и даю эту расписку. 11 ноября 1918 г. Валерий Брюсов» [МЛИ, ф. К. Микаэляна, №251].

«Летопись» была переведена на армянский язык членом Конгрегации мхитаристов О. Маргаряном и опубликована в журнале «Базмавеп» (№7-8, 9-10 за 1930 г. и №4, 6, 11 за 1931 г.), а в 1931 г. издана отдельной книгой. Как пишет Л. Овсепян, «Из примечаний к переводу предисловия мы узнаем, что сам В. Брюсов очень хотел увидеть очерк переведенным на армянский язык и даже оставил автограф переводчику, выразив желание как можно скорее увидеть армянский перевод» [Овсепян БЧ 2016:65].

Резюмируя вышеизложенное, можно сказать: деятельность В. Брюсова по изучению и популяризации истории Армении была настоящим политическим и общественным подвигом. Он внес значительный вклад в дело сближения и укрепления дружбы русского и армянского народов. Имя В. Брюсова армянский народ всегда произносит с искренней любовью, глубоким уважением и признательностью.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арзуманян М.В. История армянского народа в освещении В. Брюсова // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968.

2. Берков П.Н. Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном творчестве В. Брюсова // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963.
3. Брюсов В.Я. Летопись исторических судеб армянского народа (от VI в. до Р.Хр. по наше время). М., 1918.
4. Брюсов В.Я. Об Армении и армянской культуре. Стихи. Статьи. Письма. Ереван, 1963.
5. Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т.II. М., 1987.
6. Вардумян Г.Д. История и культура Армении в восприятии В. Брюсова // Брюсовские чтения 2016 года. Ереван, 2017.
7. Закарян А.А. Армения в литературно-общественной деятельности В. Брюсова. Ереван, 2016.
8. Закарян А.А. Из переписки Гарегина Овсепяна и Тирайра Тер-Ованесяна // «Вестник общественных наук» АН АрмССР. 1985. №5 (на арм. яз.).
9. МЛИ им. Е. Чаренца. Фонд К. Микаэляна. №251.
10. Овсепян Л.В. История армянского народа в оценке В. Брюсова // Брюсовские чтения 2016 года. Ереван, 2017.
11. [ПА] Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. Под ред. В.Я. Брюсова. М., 1916.
12. Тертерян А.А. Валерий Брюсов и армянская культура. Ереван, 1944 (на арм. яз.).

ANUSHAVAN ZAKARYAN – ON «THE CHRONICLE OF THE HISTORICAL FATE OF THE ARMENIAN PEOPLE» BY V. BRUSOV (TO THE PUBLICATION'S CENTENNIAL)

V. Brusov penned several researches on the Armenian history. «The Chronicle of the Historical Fate of the Armenian People» (from the VI century BC up to Our Times) » is the crystallization and climax of his research. V. Brusov authored his study in November 1916, yet it was published in 1918, by the Armenian Committee of Moscow. «The Chronicle» comprises 124 pages, has also segments «From the Author» – «Introduction», nine chapters, «Notes», «Bibliography». Publicizing his research V. Brusov pursued a set of goals, in particular, to introduce the rich heroic history of the Armenian people to the foreign, primarily to the Russian readers with his unbiased

academic approach, to show its place and role in the human history. He presented Armenian history as interrelated to the cultural process, and succeeded in offering a broad perspective on studying the Armenian history.

ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В.Я. БРЮСОВА

АХСАХАЛЯН А.Э.
Университет Жан Мулен Лион 3

О «ФУТУРИЗМЕ» В. БРЮСОВА

Ключевые слова: *футуризм, символизм, дыр бул щыл, «Садок судей», «Пощечина общественному вкусу», В. Каменский, Н. Бурлюк, Д. Бурлюк, В. Брюсов, В. Маяковский, А. Крученых, Г. Тастевен.*

Вопрос о футуризме в соотношении с именем В. Брюсова отсылает к противостоянию и конфликту, определяющим конкуренцию поэзии символизма и футуризма. «Футуризм» В. Брюсова отсылает, прежде всего, к критическим высказываниям поэта, к его пониманию и оценке футуризма, выраженным в целом ряде статей. Но не только. Вопрос о «футуризме» В. Брюсова значительно шире собственно брюсовского понимания и интерпретации; он выходит за пределы субъективной, брюсовской оценки и соотносится с резонансом, вызванным в русском обществе и в русской литературе скандалом появления и утверждения футуризма.

В. Брюсов замечает поэтов-футуристов с их первой публикации. Уже в феврале 1911 года во втором номере журнала «Русская мысль», в обзорной рецензии «Новые сборники стихов» В. Брюсов выделяет сборник «Садок судей» (Москва, 1910). Указывая на «бесконечную нелепицу поэм и рассказов, отпечатанных на обойной бумаге» [РМ 1911:№2:230-231], В. Брюсов все же отмечает «счастливые стихи» и «недурные образы», в частности, у В. Каменского и Н. Бурлюка. В общем, однако, В. Брюсов определяет сборник как стоящий «почти ‘‘за пределами литературы”»: «Сборник переполнен мальчишескими выходками дурного вкуса, и его авторы прежде всего стремятся поразить читателя и раздразнить критиков (что называется épater les bourgeois)» [там же:230]. В. Брюсов удивительно проницателен и точен в понимании тактики футуристов, образ действия, *modus operandi* которых – скандал.

В 1913 году русская литература и общественность получает «Пощечину общественному вкусу». Манифест, составленный в

конце декабря 1912 года и подписанный Д. Бурлюком, А. Крученых, В. Маяковским и В. Хлебниковым, знаменует выход на литературную и общественную арену русских футуристов. Одним из основных утверждений «Пощечины» объявлено «право» новых поэтов на «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» [Маяковский 1961:245]. Эта «непреодолимая ненависть» к языку означает кардинальное отрицание непосредственно предшествующей футуризму поэзии символизма. Футуристы отрицают столь ценимый символистами принцип «невыразимого» и утверждают культ «слова как такового». «Пощечина» объявляет о «Зарницах Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) Слова». А. Крученых, радикальнейший среди будетлян, не медлит воплотить теорию на практике и выводит поэтическую формулу «Дыр бул щыл...» [Крученых 1913:12 (без пагинации)], в которой, по авторскому утверждению, «больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина» [Крученых, Хлебников 1913:9]. В. Брюсов ссылается на знаменитое «пятистишие» А. Крученых и объясняет: «Конечно, мы никак не можем сочувствовать сведению речи <…> к междометиям и бессмысленным сочетаниям звуков <…> прежде всего потому, что эти сочетания букв, кроме того, что они абсолютно “не выразительны”, еще и крайне неприятны для слуха» [РМ 1913:№3:129]. «Выразительность», по В. Брюсову, – неотъемлемое свойство поэзии. Он объясняет, что можно отказаться от логического содержания в стихах, от «красивой формы стихов», от «соответствия изображаемого с тем миром, который нам кажется реальным». Но при этом невозможно отказаться от «выразительности»: «Если стихи не будут выразительны, не будут ничего говорить читателю, не заставят его что-то видеть, что-то чувствовать, это уже не будет поэзия, не будет искусство» [РМ 1913:№3:127]. Экспрессия поэзии футуризма для В. Брюсова – «невыразительна» и, следовательно, неприемлема как таковая. Фактически, В. Брюсов повторяет свои слова 1911 года о первом сборнике «Садок судей»: «почти “за пределами литературы”». На субъективность и неопределенность критерия «выразительности» указал в своем письме к В. Брюсову А. Крученых, при этом отметив по поводу публикации, что это «первая серьезная статья

и *не ругательная*» [Брюсов 1990:695]. Действительно, нельзя не отметить желание В. Брюсова понять новых поэтов: «Их выступления, как то всегда бывало с крайними течениями в литературе, возбуждают смех и негодование читателей; им ставят в вину непонятность и бессмысленность их произведений; их готовы просто считать шутниками и мистификаторами. Вряд ли, однако, такого отношения заслуживает группа молодых художников, стремящихся сказать и сделать что-то новое; справедливее попытаться понять их стремления и оценить эти начинания серьезно <…>» [там же:124]. В 1914 году, в своем «Диалоге о футуризме», В. Брюсов возвращается к вопросу о стихах «на языке “дыр-бул-щыл”», чтобы сказать: «Такие крайности естественны в молодой школе, притом подвергающейся яростным нападкам. То же самое бывало и в первые годы романтизма, и в первых битвах символистов» [Брюсов 1975:418].

В статье об акмеизме В. Брюсов отмечает: «Футуристы, почти все, в русской литературе – *homines novi*, люди новые, и от них естественно ожидать новых слов» [РМ 1913:№4:135]. Даже если и можно понять здесь некоторое снисхождение по отношению к дебютантам в литературе, основным, тем не менее, в этом утверждении является признание нового литературного течения и признание нового языка, как и права поэтов на поиск нового языка. Кроме того, определение *homines novi* звучит своеобразным отголоском футуристического самоутверждения: «Мы новые люди новой жизни». Именно так подписывают «Манифест» в альманахе «Садок Судей II» в 1913 году братья Д. и Н. Бурлюки, Е. Гуро, Е. Низен, В. Маяковский, В. Хлебников, Б. Лившиц, А. Крученых [Маяковский 1961:246].

В отличие от акмеизма, который В. Брюсов оценивает крайне отрицательно («Акмеизм – выдумка, прихоть, столичная причуда <…>», «<…> тепличное растение, выращенное, под стеклянным колпаком литературного кружка <…>» [РМ. 1913. №4:134]), футуризм, согласно В. Брюсову, имеет свое «историческое оправдание»: «Футуризм – явление стихийное. История литературы – всегда движение, и новое поколение писателей никогда не может удовлетвориться принципами своих предшественников. Молодым поэтам наших дней инстинктивно

хочется воплотить в своих стихах то новое, что внесли в психику человечества последние десятилетия, и, худо ли, хорошо ли, эти поэты ищут ему выражения» [там же]. Стратегия В. Брюсова-критика в отношении футуризма обусловлена желанием объяснить опыт русского футуризма как «отражение футуризма западного» и, главное, как естественное и непосредственное продолжение символизма. Об этом же пишет в самом начале 1914 года литературный критик и переводчик, организатор визитов в Россию Эмиля Верхарна и Филиппо Томазо Маринетти – «московский француз» Генрих Тастевен.

Опыт анализа Г. Тастевена удивляет точностью понимания явлений и одновременной наивностью противоречий. Г. Тастевен указывает на «безграничный оптимизм» и «ослепительное “да’’» футуризма [Тастевен 2017:38]. Энтузиазм футуризма, «стихийное пробуждение оптимизма, с возрождением веры в землю» [там же:13] приходит на смену пессимизму и индивидуализму символистов, для которых вся новая красота современности непостижима, в силу их отвращения «к шуму масс»: «идеализм и крайний индивидуализм – вот две тенденции, которые помешали символизму ближе подойти к нашей современности» [Тастевен 2017:28]. Искусство, ставящее целью выразить устремления современности, должно преодолеть индивидуализм. Новый поэт призван передавать «импульсы, страдания и призывы сотен, тысяч и миллионов <…>» [там же:42]. Г. Тастевен констатирует, что футуристы «упиваются шумом современной культуры» [там же:28], но одновременно отмечает, что «утомившись сорока тысячами шумов и всем машинно-автомобильно-аэропланным гулом нашей культуры, душа художника-футуриста влечется к первобытному» [там же:54]. Так, например, в стихах футуристов А. Крученых и В. Хлебникова Г. Тастевен не видит «ни современности, ни будущего» [там же:40]. А «пресловутый “дыр бул щил убещур”» для Г. Тастевена – только повод для риторического вопрошания о связи с современностью [там же:29].

В формальных особенностях футуристической поэзии (от словотворчества до разрушения синтаксиса) Г. Тастевен видит прямое продолжение опыта символистов. Футуристы, таким образом, являются «завершителями», «максималистами

символизма» [там же:41]. А футуризм, по Г. Тастевену, не что иное, как путь к новому символизму, что и номинирует само название его книги: «Футуризм. На пути к новому символизму». Если футуризм как литературное течение исходит из символизма, то, как «общее культурное и моральное устремление» новой эпохи, футуризм превосходит символизм [там же:26]. Утверждая футуризм в качестве нового мироощущения, объявляя его «знаменем эпохи», Г. Тастевен отрицает значение литературных группировок, утверждающих футуризм: «футуризм не есть эстетическая школа, а прежде всего моральный девиз или лозунг, стоящий перед всей нашей современной культурой» [там же:67]. Это кардинальное разграничение будет впоследствии утверждено В. Маяковским, который в 1915 году объявит о том, что «футуризм мертвой хваткой взял Россию» [Маяковский 1955:350]. Кажущееся совпадение двух утверждений скрывает кардинальное противоречие: Г. Тастевен утверждает незначительность нового эстетического движения в сравнении с новым мироощущением, в то время как В. Маяковский констатирует торжество новой художественной школы, сформировавшей новое миропонимание.

В. Брюсов систематически отрицает формальное своеобразие поэзии футуризма и утверждает ее зависимость от символизма. Он устанавливает своего рода свод заимствований, заявляя, например, что «притязания футуристов» на «увеличение словаря <…> (слово-новшество)» и на «непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку» сводятся, по сути, к проповеди смелых неологизмов, что является приемом, «которым широко пользовались и романтики и символисты» [РМ 1913:№3:125-126]; футуристическое разрушение синтаксиса («Намеренная а-грамматичность, как, например, у Бенедикта Лившица») В. Брюсов соотносит с опытом разрушения грамматического построения фразы, осуществленным А. Рембо и С. Малларме [там же:130]. Следующие цитаты позволяют вполне осветить точку зрения В. Брюсова: «Темы, которые затрагивают футуристы, разрабатывались ранее романтиками и символистами; метры футуристических стихов уже давно известны в русской поэзии; словесные новшества, на которые отваживаются новые поэты, тоже были уже испробованы (и часто более удачно) в

литературе декадентами, символистами и их предшественниками» [там же:127]; «Ранние французские символисты тоже любили пользоваться словами обветшалыми или неупотребительными формами слов; охотно создавали они, задолго до г. Хлебникова, и свои собственные слова. У нас то же делали А. Добролюбов, Ив. Коневской и др. В 80-х годах, в Париже, был даже издан словарчик “декадентских’’ слов: *Petit glossaire pour servir à l’intelligence des auteurs décadents et symbolistes*. P. 1888» [РМ 1913:№3:128]. После всего перечисленного В. Брюсов, однако, заключает: «<…> какая-то “правда’’, какие-то возможности развития в их попытках чувствуются» [там же:132], «<…> но они глубоко ошибаются, если думают, что могут создать нечто ценное, без прямой связи с литературой предшествующей. Согласно с этим, придется футуристам поучиться многому у своих прямых предшественников – символистов – и неизбежно принять самую идею ‘‘символа’’, как отныне неустранимую ни из какой эстетики» [там же:133]. В этом заключении В. Брюсова можно увидеть, с одной стороны, – попечительское расположение к новой литературе, с другой – слепоту и полное непонимание явления футуризма. Понять отношение футуристов к столь ценной для символистов абстракции – символу, к этому – по формуле А. Белого – «окну в Вечность» [Белый 1994:212], можно из шуточного стихотворения В. Хлебникова «Бесконечность»:

Бесконечность – мой горшек (sic.)
Вечность – обтиралка
Я люблю тоску кишек
Я зову судьбу мочалкой.

[Хлебников 1933:381]

В статье «Год русской поэзии» В. Брюсов, цитируя это четверостишие, отмечает «“наклон” к сквернословию» как характерный для футуристов и признается, что «<…> не знаешь, как относиться к некоторым стихам: видеть в них неостроумную шутку или считаться с ними тоже, как с сознательным осуществлением футуристами своей программы» [РМ 1914:№5:30]. Даже если В. Брюсов и утверждает, что «ничего положительного» русский футуризм так и не дал, он, тем не

менее, отмечает, что фактически в 1913 году не было ничего важнее футуризма: «Минувший год в русской поэзии останется памятен всего более спором о футуризме» [там же:25]. В этой статье В. Брюсов ставит вопрос о влиянии поэзии русских футуристов на русскую поэзию: «Интереснее теперь рассмотреть, как футуристическое движение отразилось на поэтах, непосредственно к футуризму не примыкающих» [РМ 1914:№5:31].

Это последнее предложение статьи приобретает особый интерес, поскольку мы знаем, что в 1913 году в Москве выходит книга, озаглавленная «Футуризм в стихах В. Брюсова». Ее автор, литературный критик Андрей Акимович Шемшурин, парадоксальным образом обвиняет В. Брюсова в непонимании и неприятии футуризма и, одновременно, объявляет его первым русским футуристом. «История литературы должна перевести г. Брюсова из символистов в футуристы, и он, таким образом, окажется главою школы» [Шемшурин 1913:44]. Книга Шемшурина – удивительный пример критической аберрации – представляет безусловный исторический интерес, несмотря на неточность и ошибочность терминов и формулировок. Все формально-семантические особенности новой поэзии А. Шемшурин объясняет приемом «сдвига». Этот термин, с размытыми контурами, заимствует А. Крученых и издает в 1922 году «Сдвигологию русского стиха». Как и у А. Шемшурина, у А. Крученых понятие «сдвига» – расплывчатое, затрагивающее одновременно случаи обратной рифмы, аллитерации, синтаксические или семантические инновации. Нас книга А. Крученых интересует в силу возможности рассмотреть пример сопоставления образной выразительности раннего В. Маяковского с поэтическим выражением позднего В. Брюсова. А. Крученых соотносит строку из стихотворения В. Брюсова «С Ганга, с Гоанго…» (1922) со строкой из «Трагедии» (1913) В. Маяковского.

Интересно не только и не столько совпадение образов двух поэтов, сколько полное неприятие футуристами поэтического выражения В. Брюсова. Цель А. Крученых вовсе не указать на влияние В. Маяковского на В. Брюсова, на заимствование или преломление образа. А. Крученых соотносит две строки с

единственной целью: отметить невыразительность строки В. Брюсова и указать на совершенство и экспрессию выражения В. Маяковского. А. Крученых объясняет, что «однообразное повторение одинаковых звуков не всегда усиливает их» [Крученых 1922:7]. Как пример неудачного повторения, А. Крученых и дает строку В. Брюсова: «В бубны буди острозубые бури». Для А. Крученых эта фраза сводится к примитивному: бубу-бу-бу. «Построение однообразное, механическое и совершенно не верное». «Брюсов думал, что бу-бу-бу усиливает бурю, а получается юмористика! Нет интонации, нет оттенков, усилений, нарастания звука! Хотя бы у Маяковского поучился:

и в бубен брюха веселье бейте!

– от глухого бу через увлажненное брю переход в звонкое бей-эй!! Однообразное б разнообразится гласными» [там же].

Правомерно ли видеть в строке В. Брюсова влияние В. Маяковского? Этот вопрос интересен в соотношении с другим вопросом, сформулированным самим В. Брюсовым, о том, «как футуристическое движение отразилось на поэтах, непосредственно к футуризму не примыкающих» [РМ 1914:№5:31]. Мы знаем, из статьи «Год русской поэзии», что В. Брюсов положительно оценил «Трагедию» В. Маяковского: «<…> в его трагедии встречаются и удачные стихи, и целые стихотворения, задуманные оригинально» [там же]. Мы знаем также, что образность строки из «Трагедии» варьируется в поэзии самого В. Маяковского. Ее отголосок находим в стихотворении «Наш марш» (1918), где «и в бубен брюха веселье бейте!» превращается в «Бейте в площади бунтов топот!» Однако, можно ли говорить об отзвуке фразы В. Маяковского у В. Брюсова? Во всяком случае, можно сказать, что этот вопрос футуристов не занимал.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белый А. Критика. Эстетика. Теория символизма. В 2 т. Т.II. М., 1994.
2. Брюсов В.Я. Год русской поэзии // [РМ] Русская мысль. 1914. №5.

3. Брюсов В.Я. Новые сборники стихов // [РМ] Русская мысль. 1911. №2.
4. Брюсов В.Я. Новые течения в русской поэзии. Акмеизм // [РМ] Русская мысль. 1913. №4.
5. Брюсов В.Я. Новые течения в русской поэзии. Футуристы // [РМ] Русская мысль. 1913. №3.
6. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.VI. М., 1975.
7. Брюсов В.Я. Среди стихов. 1894-1924. Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990.
8. Крученых А.Е. Помада. М., 1913.
9. Крученых А.Е. Сдвигология русского стиха, М., 1922.
10. Крученых А.Е., Хлебников В.В. Слово как таковое. М., 1913.
11. Маяковский В.В. Полное собр. сочинений: В 13 т. М., 1955-1961. Т.I: 1912-1917. М., 1955. Т.XIII: Письма и другие материалы. М., 1961.
12. Тастевен Г. Футуризм. На пути к новому символизму. М., 2017.
13. Хлебников В.В. Собр. произведений: В 5 т. Т.V. Л., 1933.
14. Шемшурин А.А. Футуризм в стихах В. Брюсова. М., 1913.

ALEXANDRE AKHSAKHALYAN – ON V. BRUSOV'S FUTURISM

V. Brusov gave close scrutiny to the Futurists from the very moment they had begun publishing. From 1911 on, he wrote a series of articles, which reveal the evolution of his perception: from negating Futurism he passed on to establishing links between Futurism and Symbolism. The issue of influence of Futurism on V. Brusov brings out the complexity of correlation between the two movements.

БОГОМОЛОВ Н.А.
МГУ им. М.В. Ломоносова

ИЗ ЗАМЕТОК О СТИХАХ В. БРЮСОВА

Ключевые слова: *акмеизм, В. Брюсов, С. Городецкий, Н. Гумилев, «Адам», «Звезды», венок сонетов, «Роковой ряд», дон-жуанский список, Э. Бурова, Е.И. Павловская, Е. Коршунова, Верея, А. Шестеркина.*

Поэтическое наследие В. Брюсова велико, и одновременно держать его в памяти невозможно, особенно если специально его изучением не занимаешься. Но когда вдруг приходится по той или иной причине перечитывать большие фрагменты, вдруг всплывают параллели, аналогии и факты, которые так или иначе проясняют природу разных стихотворений.

Недавно мне пришлось перечитывать для выполнения одной задачи все его опубликованные как при жизни, так и посмертно произведения, и кое-что предстало в свете, о котором ни я, ни мои предшественники не задумывались, а если задумывались, то не выносили это на суд читателей. Решаюсь представить несколько таких размышлений и наблюдений.

1. ОТВЕТ АКМЕИСТАМ

Среди не опубликованных при жизни сочинений В. Брюсова сохранилось стихотворение, дважды перепечатанное и даже комментированное. Вот его текст:

* * *

Есть некий час всемирного молчанья.
Ф. Тютчев

День красочный, день ярко-пестрый,
Многоголосный шумный день;
Ты сердце ранишь болью острой,
Ступени взносишь на ступень.

Всходя по лестнице небесной,

Мы, страх и радость затая,
Взираем, из юдоли тесной,
На всю стоцветность бытия!

И, как Адамы, всем виденьям,
Всем звукам, всем лучам миров
Мы ищем, с нежным умиленьем,
Непобедимо-верных слов.

Но сходит ночь, и яркость тонет
В единой, безразличной мгле,
И Тень бестрепетно хоронит
Все разделенья на земле.

Нет ничего, дела и вещи
Смешались, чтобы в бездну пасть,
И Хаос древний, Хаос вещий
Рукой оледеняет страсть.

Подходит страшный час незнанья,
Единства и слиянья час...
О, час всемирного молчанья,
Ты с Тайной жизни близишь нас!

7 мая 1913

[Брюсов т.III:323]

Кажется, помещение его в раздел «Пленная мысль» сборника «Неизданные стихотворения» имеет все основания. Квазифилософское размышление на тему, заданную эпиграфом[1], слишком банально, чтобы претендовать на публикацию, хотя, конечно, у В. Брюсова бывали опусы и похуже. Но все-таки

[1] В том собрании сочинений Ф. Тютчева, где В. Брюсов принимал самое непосредственное участие (Тютчев Ф.И. Полное собрание сочинений. СПб., 1913. С.69), первая строка стихотворения «Видение» напечатана именно так, что оговорено в примечаниях. Новейшие издания возвращаются к варианту первой публикации: «Есть некий час, в ночи, всемирного молчанья».

звание первого поэта, которое он сам себе присвоил[2], налагало определенные обязательства. Однако нам представляется, что дело было не только в этом, а в достаточно откровенно полемическом характере стихотворения.

Напомним общеизвестное: в первом номере журнала «Аполлон» публикуются два манифеста нового течения – акмеизма. В третьем номере – стихи адептов этого направления, а в четвертом номере «Русской мысли» В. Брюсов напечатал статью «Акмеизм» из цикла «Новые течения в русской поэзии», где подверг и статьи, и стихи акмеистов резкой критике, отказав им в новаторстве. При этом он сделал единственную оговорку: «Изо всей проповеди акмеистов единственное место, представляющее некоторый намек на мысль, которая может быть плодотворна для поэзии, – это предложение г. Городецкого, чтобы “новый Адам” (т.е. поэт-адамист) не изменил своей задаче – “опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух”. Нельзя отрицать, что непосредственное творчество истинного поэта, который сумел бы освободиться от всего, сделанного в искусстве до него, сумел бы стать “новый Адамом”, могло бы быть значительным» [Брюсов 1990:398-399].

На самом деле С. Городецкий говорил о другом. Вот цитаты из его манифеста: «Резко очерченные индивидуальности представляются Цеху большой ценностью, – в этом смысле традиция не прервана. Тем глубже кажется единство некоторых основных линий мироощущения. Эти линии приблизительно названы двумя словами: акмеизм и адамизм. Борьба между

[2] 20 января 1914 г., т.е. менее, чем через год после написания стихотворения, он убеждал Вяч. Иванова: «О Москве не то что стараюсь, а решаюсь не думать. Что до Москвы поэтов, – и футуристов, – то надеюсь на тебя очень. За моим отсутствием ты, вероятно, принял по праву принадлежащую тебе державу в этом царстве, как то было в Петербурге. Вернувшись (если вернусь), я первым покорно признаю твою волю, ибо надо, чтобы и москвичи испытали ее благостное ярмо» [ЛН. Т.85:538]. В мае же 1913 г., когда Вяч. Иванов был далеко, он должен был чувствовать себя неограниченным монархом.

акмеизмом и символизмом, если это борьба, а не занятие покинутой крепости, есть, прежде всего, борьба за *этот* мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время, за нашу планету Землю. Символизм, в конце концов, заполнив мир “соответствиями”, обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще. Звезда Маир, если она есть, прекрасна на своем месте, а не как невесомая точка опоры невесомой мечты. Тройка удала и хороша своими бубенцами, ямщиком и конями, а не притянутой под ее покров политикой. И не только роза, звезда Маир, тройка – хороши, т. е. не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно. После всяких “неприятий” мир бесповоротно принят акмеизмом, во всей совокупности красот и безобразий. Отныне безобра́зно только то, что безо́бразно, что недовоплощено, что завяло между бытием и небытием. <…> Но этот новый Адам пришел не на шестой день творения в нетронутый и девственный мир, а в русскую современность. Он и здесь огляделся тем же ясным, зорким оком, принял все, что увидел, и пропел жизни и миру аллилуйя. <…> Новый Адам не был бы самим собой и изменил бы своей задаче – опять назвать имена мира и тем вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух, – если бы он, после зверей Африки и образов русской провинции, не увидел и человека, рожденного современной русской культурой» [Акмеизм в критике 2014:84-85].

Можно предположить, что В. Брюсов невнимательно или предвзято прочитал статью С. Городецкого (к которому вообще относился с неприязнью). Осознать это он был должен, прочитав те стихи, о которых его предупреждал в письме Н. Гумилев, давая наставление: «<…> поэты акмеисты могут считаться таковыми только по своим последним стихам и выступлениям, прежде же они принадлежали к разным толкам. Действительно акмеистические стихи будут в №3 “Аполлона”, который выйдет на этой неделе» [ЛН. Т.98. II:512]. Письмо было написано 28

марта, когда, по всей видимости, В. Брюсов уже сдал свою статью в «Русскую мысль».

Тем временем вышел в свет тот номер «Аполлона», о котором ему написал Н. Гумилев, и там В. Брюсов прочитал следующее стихотворение С. Городецкого:

АДАМ

Прости, пленительная влага
И первоздания туман!
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.

Просторен мир и многозвучен
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн, и ветхой мглы –
Вот первый подвиг. Подвиг новый –
Живой земле пропеть хвалы.

[Аполлон. 1913. №3:32]

Автор словно пересказывает манифест, чтобы сделать его положения более внятными. И Брюсов, как нам кажется, посчитал необходимым сказать свое слово и по этому поводу. Мы не знаем, почему оно не попало в печать: Брюсов мог посчитать его неудачным и отказаться, а мог и решить, что в данный момент литературного противостояния публиковать его не стоит, а потом оно и вообще потеряло актуальность. Но в любом случае мы должны констатировать, что общая идея стихотворения В. Брюсова такова: да, яркий солнечный день, когда мы чувствуем себя Адамами, существует, но не следует забывать, что вслед за ним наступает ночь, когда в свои права вступает час молчания, час господства предвечного Хаоса. Это своего рода предупреждение адамистам, о которых говорит и следующее стихотворение С. Городецкого:

ЗВЕЗДЫ

Не хочу читать я вечных,

Непонятных мне письмен,
Что на тьме и в лентах вечных
Держит звездный небосклон.
Смутной вести в этих блесках
Не найду душой простой,
Как в восточных арабесках
С их приятной пестротой.

Но в сумятицу узоров
Линий радостный закон
Я с моих спокойных взоров
Вознесу на небосклон.

Не зеленый цвет Сатурна,
Алый Марса вижу я –
Дружбу смерти с жизнью бурной
На путинах бытия.

[Аполлон 1913. №3:32-33]

Впрочем, это предупреждение С. Городецкий мог отвергнуть, поскольку уже в своем манифесте, словно провидя упреки Брюсова, он заявлял, например: «Катастрофа символизма совершилась в тишине – хотя при поднятом занавесе. Ослепительные “венки сонетов” засыпали сцену. Одна за другой кончали самоубийством мечты о мифе, о трагедии, о великом эпосе, о великой в простоте своей лирике. Из “слепительного да” обратно выявлялось “непримиримое нет”. Символ стал талисманом, и обладающих им нашлось несметное количество. Смысл этой катастрофы был многозначителен. Значила она ни больше ни меньше как то, что символизм не был выразителем духа России – тот, по крайней мере, символизм, который был методом наших символистов. Ни “Дионис” Вячеслава Иванова, ни “телеграфист” Андрея Белого, ни пресловутая “тройка” Блока не оказались имеющими общую с Россией меру» [Акмеизм в критике 2014:84-85]. «Тишина» здесь – аналог «всемирного молчанья», а «слепительное да» и «непримиримое нет» – это отсылки к строкам Вяч. Иванова, когда Пифия произносит:

Из Ха́оса родимого

Гляди – Звезда, Звезда!
Из *Нет* непримиримого –
Слепительное *Да*!...

[Иванов 1974:II:243]

(Тютчевские подтексты здесь очевидны – *Н.Б.*)

Возможно, здесь надо иметь в виду и стихотворение 1912 года из книги С. Городецкого, которую В. Брюсов знал и цитировал:

ПОЭТ

Тут на углу, в кафэ нескромном,
Чуть седоватый, чуть хмельной,
Цилиндр надвинув, в позе томной,
Всю ночь сидит поэт земной.

Друзей меняют проститутки,
Вино меняется в стекле.
Он смотрит, неизменно чуткий
Ко всем явленьям на земле.

Старуха-жизнь, играя в жмурки,
Показывает вновь и вновь
В вине сверкающем окурки
И в твари проданной любовь.

Он смотрит с доброю усмешкой
На простенькие чудеса,
А там Медведица, тележкой
Гремя, ползет на небеса.

[Городецкий 1913:91]

Земной поэт не отказывается от низкой повседневности не только потому, что в ней есть «простенькие чудеса», но еще и из-за звездного неба, тоже на первый взгляд простенького, но на самом деле осеняющего эту повседневность с проститутками, вином и окурками.

Может быть, будет не лишним сказать в заключение о судьбе того стихотворения С. Городецкого, на которое, по нашему мнению, реагировал В. Брюсов. В первой публикации это

стихотворение об Адаме. Через год оно превратится в два: одно о себе, другое будет связано с Н. Гумилевым, то есть с теми двумя авторами, которые не побоятся соотнести себя, по крайней мере на какое-то время, с адамизмом. Эти два стихотворения, кажется, никогда не перепечатывались.

I

Прости, пленительная влага
И первоздания туман!
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.

Иссякла свято кровь рожденья,
И мудро стынет пыл утроб,
И в стройной плоти воплощенья
Достиг косматый зверь чащоб.

[Городецкий 1914:31]

XXVIII

Н. Гумилеву

Просторен мир и многозвучен
И многоцветней радуг он.
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен.

Назвать, узнать, сорвать покровы
И праздных тайн и ветхой мглы –
Вот первый подвиг. Подвиг новый –
Всему живому петь хвалы.

[там же:114]

2. ЗАГАДКА ИЗ «РОКОВОГО РЯДА»

Венок сонетов В. Брюсова «Роковой ряд» не раз становился предметом внимания современных исследователей. При публикации в собрании сочинений комментатор А. Козловский сообщал: «Брюсов умышленно зашифровал в печати имена лиц, которым посвящены отдельные сонеты. Учитывая это, мы не считаем себя вправе раскрывать их подлинные имена»

[Козловский 1973:458]. Однако соблазн был слишком велик, чтобы не испробовать свои силы в раскрытии этого стихотворного «Дон-Жуанского списка» В. Брюсова.

Впервые, кажется, сделал это В. Молодяков: «1. Е.А. Маслова (Краскова). 2. Н.А. Дарузес. 3. М.П. Ширяева. 4. Е.В. Бурова. 5. И.М. Брюсова. 6. А.А. Шестеркина. 7. Л.Н. Вилькина. 8. Н.И. Петровская. 9. Адресат не установлен. 10. Е.И. Образцова. 11. В.Ф. Коммиссаржевская. 12. Н.Г. Львова. 13. Е.А. Сырейщикова. 14. Адресат не установлен. 15 (заключительный). Адресат отсутствует. 16 (кода). А.Е. Адалис» [Брюсов 1994:223-224]. В своей биографии В. Брюсова он назвал еще два имени: Л. Столица и М. Вульфарт [Молодяков 2010:78], добавив о второй: «Вне писем и мемуаров остались встречи с юной уроженкой Риги Марией Владимировной (Вульфовной) Вульфарт. Посвященный ей сонет “Рокового ряда” единственный не озаглавлен именем героини: “Пребудешь ты неназванной, безвестной”» [там же:464]. (О ней см. также: Приедитис А. Курземские друзья В. Брюсова // Даугава. 1986. №5. С.112-114; Соболев А. История Марии Вульфарт // Соболев А.Л. Летейская библиотека: биографические очерки. Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. М., 2013. С.70-77; Лавров А.В. «Санаторная встреча» (Мария Вульфарт в жизни и стихах Валерия Брюсова) // Радость ждет сокровенного слова: Сборник научных статей в честь профессора Латвийского университета Людмилы Васильевны Спроге. [Рига], [2013]. С.151-157. (Вошло также в его кн. «Символисты и другие: Статьи. Исследования. Публикации»).

А. Лавров описал отношения В. Брюсова с тремя из героинь венка сонетов [Лавров 2015].

Однако соотнесение стихотворных текстов с другими брюсовскими документами наводит на дальнейшие раздумья, которыми нам хотелось бы поделиться.

Четвертый сонет цикла звучит так:

ЮДИФЬ

Теперь, в тоске, я повторяю их,
Но губы тяготит еще признанье.
Так! Я сменил стыдливые рыданья

На душный бред безвольностей ночных.

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»!

Безлюбных больше нет в моей судьбе,
Спешу к любви от сумрачного чада,
Но боль былую память множить рада.

[Брюсов т.II:304-305]

Напомним, что В. Молодяков считает героиней его Элю (Елену Владимировну) Бурову, с которой у В. Брюсова, согласно его позднейшим записям, был мимолетный роман в 1896-1897 гг. Однако на самом деле, если обратиться к брюсовскому дневнику, дело было не совсем так.

Кратко фиксируя события (наряду с развернутыми записями в брюсовском дневнике есть и такая форма) под 21 октября 1895 г. В. Брюсов записывает: «Маня. Е.В.», и несколько далее помечает: «Схожусь с Еленой Влад., нашей гувернанткой» [НИОР РГБ. Ф.386. Карт.1. Ед. хр.13/2. Л.20 об.] Это и есть та самая Эля Бурова, которая появляется в его записях, опубликованных В. Молодяковым, и которую он полагает Юдифью из сонета. Однако все последующие события вовсе не похожи на стихотворные описания: 6 ноября у них состоялось свидание (видимо, в номерах или в отдельном кабинете ресторана), «но “роковая” черта не была перейдена» [там же. Л.21 об.]. В середине ноября она отказалась (или ей отказали) от места; 17 ноября было последнее свидание, с тем же результатом, что и первое. Общее резюме, в различных вариантах повторенное несколько раз: «Ни капли любви к Ел. Вл. (Эля)». Более они не встречались.

Примерим еще одну кандидатуру. Осенью 1896 г. в семье Брюсовых появляется новая гувернантка – Евгения Ильинична

Павловская. Повторяется история Эли – через месяц ей отказывают от места, до апреля 1897 г. они с В. Брюсовым время от времени встречаются, потом она уезжает на Украину, где в 1898 г. умирает от чахотки[3]. В. Молодяков не угадал ее в «донжуанском списке». Он прочитал в разделе «Серьезное»: «1896. Евгения I (Истомина <?>)» [Брюсов 1994:222]. На самом деле в скобках написано: «Ильинишна». Но все равно обстоятельства не позволяют видеть в ней Юдифь – В. Брюсову она интересна как человек, понимающий поэзию, но не как женщина.

Зато сразу в двух разделах – «Случайные “связи”, приближения etc.» и «Mes amantes» находим кажущееся подходящим имя: Елена III (Коршунова).

Как В. Брюсов с нею познакомился, мы не знаем. 29 сентября 1896 г. в перечне событий он записывает: «С Леней всю ночь» [НИОР РГБ. Ф.386. Карт.1. Ед. хр.14/1. Л.28 об.], а вскоре после этого, 6 октября: «Кончено! кончено!

Черт возьми, я слишком позорно начинаю подражать Верлену: – только недавно проповедовал обновление, и теперь, теперь parallelement 29 и вчера я “наслаждался любовью" – о пошлое выражение! Смутно, горько, – в душе злоба.

Леня – портниха. Этого нужно было ждать.

Леля – Таля – Маня – Леня.

Вот он, полный ряд! и какая насмешка, что оба его края – вершина, небо и позор, грязь носят оба имена Елены! – а другая насмешка: любя Лелю, я проповедовал разврат, проводя грязные ночи с Леней, я проповедую чистоту, На!» [там же. Запись сделана на следующий день, 7 октября].

Описывать весь этот роман, растянувшийся до мая 1897 года и плавно перетекший в ухаживание за будущей женой, которая стала Ладой следующего сонета «Рокового ряда», мы не станем, но кое-что отметим.

Надо признать, что далеко не все в «Юдифи» соответствует характеру отношений В. Брюсова с «Леней», как они описаны в

[3] Этот роман выразительно и точно описан в комментариях С. Гиндина к «Письмам из рабочих тетрадей» [ЛН. Т.98. Кн.1. С.712-828].

дневнике, но главное здесь – неутолимость страсти, о чем говорится не раз. 26 ноября 1896: «Лена, покорная, томная, созданная для “восхитительных игр обессиленных страстей”» [там же. Ед. хр.14/2. Л.5 об].

18 декабря: «Я еще первый раз в жизни предаюсь так безумно наслаждениям Киприды. Меня интересуют мои ощущения – истома, ломота в костях, боль в позвоночнике. Любопытно, как себя чувствовал Антоний в день Перузийской битвы?» [там же. Л.7 об], и непосредственно за этим, но уже под другой датой – 20 декабря: «И опять вчера я был с Леной, и опять дышал атмосферой самой низменной любви. Лена любит меня только в *моменты* наслаждения, когда все неразвитые натуры любят своего или свою дружку. Лена видит во мне выгодного покровителя, но за мгновение до “последних содроганий” (выраж<ение> Пушкина) она стонет и счастлива.

– Ах, Валька! что мне с тобой сделать! укушу тебя!

Это высший способ ласки и ласкательства по ее понятиям» [там же. Ед. хр.14/2. Л 8].

Судя по набору всех обстоятельств, «Юдифь» обращена именно к памяти о Елене Коршуновой. Если мы не готовы этого признать, то, вероятно, следует считать, что сонет посвящен вымышленному роману (что на самом деле маловероятно) или какому-то мимолетному эпизоду со случайной встречной – скажем, во время поездки за границу в июне 1897 г.

В заключение приведем оставшийся в архиве В. Брюсова черновик письма к Елене – мы полагаем, что именно к этой самой Елене Коршуновой.

«Милая, хорошая Елена!

Пишу тебе, т. к. говорить с тобою [о том, о чем] я хочу – очень трудно. Ты, вероятно, давно уже замечала, как трудно мне быть с тобой искренним. Попробую сделать это в письме.

Я убежден, что тебе не могла не броситься в глаза недоговоренность, неопределенность наших отношений. Не раз уже ты начинала говорить со мною об этом, но каждый раз я отговаривался или своими занятьями, или нездоров<ьем>, хотя прекрасно знал, что верить этому невозможно. И я думаю, ты этому не веришь и понимаешь истинную причину неловкости и неискренности наших встреч: это зависит от того, что в моей

душе нет *любви*, которой ты, быть может, ждала когда-то. М<ожет> б<ыть>, я сам дал тебе повод ждать ее, но за это время ты могла убедиться, что это *не так*. Именно для того, чтобы не было никаких недоразумений, я должен, наконец, сказать тебе прямо, что если я так и думал, я ошибался. Любви в моей душе *нет* и не было, – это должно сказать прямо и откровенно. Не буду оправдываться, – может быть, я и виноват перед тобой, но если ты вспомнишь условия, при кот<орых> началась наша близость, ты согласишься, что [все делалось только пот<ому>] вина моя не так уже велика. [Ты знала все – и, мне кажется, упрекать (если есть за что) – ты можешь только себя]. Итак, повторяю еще раз: *я не люблю и не любил тебя*. И ты знаешь, что я люблю другую. И это прямое признание должно повести к тому, чтобы уничтожить ту фальшь наших отношений, кот<орая> установилась за последние месяцы. [Дать тебе то, чего нет в моей душе, – я] Не требуй от меня любви, которой я не могу дать. А лгать и притворяться, как это было последнее время, я больше не в силах, не могу. Да ты понимае<шь>, что требовать этого – невозможно. Пусть между нами установятся простые, хорошие отношения.

Что же сказать тебе еще? Повторить, что я надеюсь на

[Но то, что лежит за пределами любви – <какое?>-то участие – заботливость – все это, [пока оста] сможет остаться в наших от<ношениях>].

И я глубоко надеюсь, что они сделаются лучше и искрен<нее>, чем были до сих пор.

Я глубоко надеюсь, что после этого письма в наших отношениях уничтожится фальшивость и установится та искренность, кот<орой> давно уже нет» [НИОР РГБ. Ф.386. Карт.70. Ед. хр.14].

3. ВЕРЕЯ

В 1901 году В. Брюсов написал «Песенку», озаглавив ее «Девичья». Сама по себе эта стилизация нам не очень интересна, помимо несколько загадочной последней строфы:

<…> Если с кем я целовалась, –
Он уехал в Верею.
Я тебе верна осталась,
Ты, которого люблю.

[Брюсов т. I:285]

Причем здесь Верея? Откуда она попала в стихотворение? Конечно, это могло быть чистой случайностью, для рифмы с легкой неточностью: Верею – люблю. Но, кажется, мы имеем все основания думать, что нет, не случайно. В том же самом году В. Брюсов пишет такое стихотворение:

ПОДРАЖАНИЕ ГЕЙНЕ

Мне снилось, я в городе дальнем,
Где ты истомилась одна.
Твой мальчик прохожего встретил,
Сказал мне, что мама больна.

К тебе я вошел, как безумный,
Шепнула ты мне: наконец!
И слышалось четко биенье
Двух слишком счастливых сердец.

Я сел на скамью у кровати,
И сердце мне сжала тоска:
Бледны исхудалые щеки,
Бледна и прозрачна рука.

Твой муж, и сестра, и сиделка –
Все вдруг отошли к стороне,
И я целовал твои руки,
И ты улыбалася мне.

И ты мне сказала: «Мой милый,
Мы точно голубки в грозе», –
К тебе я прижался, рыдая,
И плакали, плакали все.

В слезах я проснулся безумный,
Кругом темнота, тишина,
И город далек, где томишься
Ты в тяжком недуге одна.

1 июля 1901

[Брюсов т.I:313]

Лето 1901 г. для В. Брюсова было непростым. С одной стороны, он внешне спокойно проводил его на даче в Петровском-Разумовском, чуть не ежедневно отправляясь в Москву для занятий в «Русском архиве», где был тогда секретарем. С другой – его обуревали переживания. На даче с ним и с постоянно наезжавшими родственниками была его жена, находившаяся на последних месяцах беременности, а в удалении, также уехав на лето с мужем и двумя детьми (а потом еще и с матерью), жила его пассия того времени, А. Шестеркина[4]. В конце мая она уже писала В. Брюсову: «Дорогой мой мальчик! Как много, – бесконечно много дней прошло с тех пор, как мы расстались! Мне это время кажется вечностью, и какая-то тоска и безнадежность охватывают, сжимают в тисках мою душу...» [НИОР РГБ. Ф.386. Карт.1. Ед. хр.1. Л.1]. Они обменивались письмами «официальными», рассчитанными на возможность прочтения другими, и теми, которые А. Шестеркина называла «такими», то есть предельно интимными. Ее письма того времени В. Брюсов сохранил, его письма почти совсем неизвестны: то ли А. Шестеркина их не вернула, как «официальные», то ли из ревности уничтожила И. Брюсова, то ли случилось что-то еще – мы не знаем. Но и то, что сохранилось, позволяет представить себе картину происходившего. 24 июня, через месяц после страстного расставания, она сообщает В. Брюсову: «Со мной сегодня в ночь случилось несчастье, и теперь я лежу, истекая кровью. М. идет сейчас в поиски за доктором. Потеря крови – громадная, невероятная. Мальчик мой, сегодня ночью я упала с кровати – и от этого все и произошло... Я видела сон: Воля – на краю пропасти, – вот-вот упадет. Я вскрикнула, протянула к нему руки... и очнулась – на полу...» [Там же. Ед. хр.27. Л.26. М. – художник М.И. Шестеркин, муж А.А., Воля – сын. Цитируемые в

[4] В «Канве автобиографии» В. Брюсова (правда, под 1900 годом) записано: «2-ой пер<иод> романа с Аней (Анна Александр<овна> Шестеркина). Наша связь etc.», и затем, после пропуска: «Лето. Петр<овско->Разум<овское>. Смерть моего ребенка. Разрыв с Аней» [НИОР РГБ. Ф.386. Карт.1. Ед. хр.1. Л.30].

дальнейшем письма опубликованы: К интерпретации брюсовской переписки / Вступ. ст., коммент. и примеч. Н.А. Богомолова // Брюсовские чтения 2010 года. Ереван, 2011. С. 381-382].

И 27 июня следует отчаянное письмо, которое имеет смысл процитировать в большом объеме:

«Получила твое письмо, мальчик мой. Почему-то мне кажется, что ты не понял моей записки, – иначе, – вопреки рассудку, разуму и всяким возможностям и невозможностям – ты был бы со мной. Чем мотивировалась моя уверенность в этом – не сумею тебе сказать, но мне казалось, что, прочтя письмо – ты тотчас же поедешь сюда. Было это безумием с моей стороны – думать так, после всего, о чем мы говорили на станции – о невозможности твоих приездов... Но – что поделать, – потеряв ребенка, я была в таком глубоком отчаянии, что ни о чем соображать не могла – я только страдала и жаждала утешения, – от тебя. И я ждала тебя...

Как будто все, – все – кончено, вся радость жизни – ушла, исчезла навсегда из моей жизни...

“Ну что же, Вы должны радоваться, что все так кончилось, сударыня, и Вы без особых страдания освободились от ребенка”, сказал доктор.

А я... Боже, ты себе представить не можешь, что *я* чувствовала, когда убедилась, что ребенок *был*, а теперь его нет... и не могу я выплакать своего горя на твоей груди...

И вот уже четвертые сутки лежу я в постели, бессильная, слабая, – бескровная... <…> Получив твое письмо – я плакала.

– Прости, я стала слишком нервная, прости мне, – и не считай, что я упрекаю тебя, требую невозможного... Когда человек находится в таком критическом положении, в каком была я, – быть может, на волосок от смерти (почем знать?), тогда для него – все возможно...

Сегодня мне гораздо хуже, чем прошлые дни. Боюсь осложнений. Снова появилось сильное кровотечение – опасный признак. Думаю, что ухудшение – на нервной почве, – уж очень я тоскую.

Прощай, мой желанный, пиши по-прежнему, – очень уж мне тяжело и я очень, очень больна... Быть может, уж мы не увидимся... прощай». [НИОР РГБ. Ф.386. Ед. хр.26. Л.34-35 об.].

Собственно говоря, на этом можно закончить цитирование писем, потому что все, являющееся основной топикой стихотворения, здесь уже есть. Сохранился черновик большого письма В. Брюсова, который мы опубликовали, где также есть эта же топика [Богомолов БЧ 2010:388-394]. Сохранилось его письмо от 1 июля, где на конверте А. Шестеркина приписала: «Стихи», что может относиться как к стихотворению, помеченному «Июль 1901», которое сохранилось среди писем в архиве и было нами опубликовано [там же:384-385], так и к «Подражанию Гейне».

А Верея в «Девичьей» теперь разгадывается просто: именно в Верее жили Шестеркины летом 1901 года[5].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акмеизм в критике 1913-1917. СПб., 2014. О месте С. Городецкого в акмеизме см. недавнюю публикацию разных материалов: Енишерлов В. «Акмеистов было шесть…» // Наше наследие. 2016. №117.
2. Аполлон. 1913. №3.
3. Брюсов В.Я. Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза. М., 1994.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973. Т.III. М., 1974.
5. Брюсов В.Я. Среди стихов. Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990.
6. Городецкий С.М. Ива: Пятая книга стихов. СПб., 1913
7. Городецкий С.М. Цветущий посох: Вереница восьмистиший. [СПб., 1914].
8. Иванов Вяч.И. Собр. сочинений: В 4 т. Т.II. Брюссель, 1974.
9. К интерпретации Брюсовской переписки. Вступит. статья, комм. и примеч. Богомолова Н.А. // Брюсовские чтения 2010 года. Ереван, 2011.

[5] Летом 1903 г. Брюсовы жили на даче в Можайском уезде, и В. Брюсов побывал в Верее. Свидетельство этого – стихотворение «Я этот город Верею…» в альбоме А. Шестеркиной (частное собрание), а также запись в цитированной выше «Канве автобиографии»: «Посещение Ани в Верее» (НИОР РГБ. Ф.386. Карт.1. Ед. хр.1. Л.33).

10. Козловский А.А. Примечания // Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. Т.II. М., 1973.
11. Лавров А.В. Символисты и другие. Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015.
12. [ЛН] Литературное наследство. Т.85. М., 1976.
13. [ЛН] Литературное наследство. Т.98. Книга первая. М., 1991.
14. [ЛН] Литературное наследство. Т.98. Книга вторая. М., 1994.
15. Молодяков В.Э. Валерий Брюсов: Биография. СПб., 2010.
16. НИОР РГБ. Ф.386. Карт.1. Ед. хр.13/2. Л. 20 об.
17. Там же. Л.21 об.
18. Там же. Ед. хр. 14/1. Л.28 об.
19. Там же. Ед. хр. 14/2. Л.5 об.
20. Там же. Л.7 об.
21. Там же. Ед. хр.14/2. Л. 8.
22. НИОР РГБ. Ф.386. Карт.70. Ед. хр.14.
23. Там же. Карт.1. Ед. хр.1. Л.30.
24. Там же. Карт.108. Ед. хр.26. Л.1.
25. Там же. Ед. хр.27. Л.26.
26. Там же. Ед. хр.26. Л.34-35 об.
27. Там же. Карт.1. Ед. хр.1. Л.33.

NIKOLAY BOGOMOLOV – FROM THE NOTES CONCERNING VERSES BY V. BRUSOV

The author of the paper analyzes a number of poems by V. Brusov, published antemortem and postmortem, and shares his reflection and conclusions. The matter concerns, in particular, «a reply to acmeists», «a mystery of “A Fatal Row ”», and «Verea».

ГОЗДЕК А.
Университет Марии Кюри-Склодовской в Люблине

МОТИВ СТИХИЙ В СТИХОТВОРЕНИЯХ В. БРЮСОВА О МИФИЧЕСКИХ ВОЛШЕБНИЦАХ И ПРОРИЦАТЕЛЬНИЦАХ

Ключевые слова: В. *Брюсов, «Амалтея», «Цирцея», стихии, поэтическое творчество.*

Прорицательницы – это женщины, которые в мифах и в мифических пересказах выполняли особую роль. Они обладали умением предсказывать будущее, предугадывать человеческие мысли, давать ответы на еще не заданные вопросы и, таким способом, могли управлять жизнью людей и влиять на судьбу общества. Согласно верованиям, боги объявляли им свою волю посредством знаков (таких, например, как природные явления), непонятных обычным людям и требующих умения их прочесть. Источником первых сведений о прорицательницах являются эпосы Гомера [Trzcionkowski].

Тему прорицания под влиянием сумасшествия, или *мании*, затрагивает Платон в диалоге «Федр». Приведем фрагмент речи Сократа: «Между тем величайшие для нас блага возникают от неистовства, правда, когда оно уделяется нам как божий дар. Прорицательница в Дельфах и жрицы в Додоне в состоянии неистовства сделали много хорошего для Эллады – и отдельным лицам и всему народу, а будучи в здравом рассудке, – мало или вовсе ничего. <…> Но вот на что стоит сослаться: те из древних, кто устанавливал значения слов, не считали неистовство (mania) безобразием или позором – иначе они не прозвали бы “маническим” (manikē) то прекраснейшее искусство, посредством которого можно судить о будущем. <…> Так вот, насколько прорицание совершеннее и ценнее птицегадания – тут и название лучше и само дело, – настолько же, по свидетельству древних, неистовство, которое у людей от бога, прекраснее рассудительности, свойства человеческого» [Платон 2009:432].

Итак, философ отождествляет прорицание со своего рода исступлением и называет его искусством. Дополнение к этой

мысли мы находим и в других диалогах Платона, например, в «Апологии» Сократа, где прорицатели и предсказатели напрямую ассоциируются с поэтами. «Таким образом, и относительно поэтов вот что я узнал в короткое время: не мудростью могут они творить то, что они творят, а какою-то прирожденною способностью и в исступлении, подобно гадателям и прорицателям; ведь и эти тоже говорят много хорошего, но совсем не знают того, о чем говорят. Нечто подобное, как мне показалось, испытывают и поэты; и в то же время я заметил, что в следствие своего поэтического дарования они считали себя мудрейшими из людей <…>», – утверждает Сократ [Платон 2009:10].

Фигуры прорицательниц как олицетворений мудрости заинтересовали и В. Брюсова [Gozdek 2017], полагавшего, что поэт – это тот, «кто знает заклинания!» [Брюсов 2002:63]. Мысль о магической мощи поэта нашла свое отражение в цикле «Любимцы веков», интереснейшем в книге стихов «Tertia Vigilia». Лейтмотивом цикла являются рассуждения на тему образа поэта-прорицателя и роли поэтического слова. На это обратил внимание С. Хангулян, полагая, что в нем «символически “закодирован” ряд тем-“идей”, связанных с представлениями молодого Брюсова о роли поэта-пророка и предназначении “истинной” поэзии» [Хангулян 1990:39]. Нам показалось интересным, что в отдельных стихотворениях символиста о мифических волшебницах и прорицательницах, в связи с присутствующей в них темой поэзии, особое место занимают стихии. Мы обратимся к двум стихотворениям из упомянутой выше книги, на наш взгляд, наиболее показательным в этом плане.

Первый – «Амалтея» – датирован 1898 годом. Приведем текст полностью:

Пустынен берег тусклого Аверна,
Дрожат кругом священные леса,
Уступы гор отражены неверно,

И, как завеса, мутны небеса.
Здесь, в тишине, в пещере сокровенной,
Внимая вечно чьи-то голоса,

Живет сибилла. Судьбы всей вселенной
Пред ней проходят, – лица, имена
Сменяются, как сны, в игре мгновенной.

И этой сменой снов потрясена,
Сама не постигая их значенья,
На свитках записать спешит она

И звуки слов, и вещие виденья,
Пророчества, и тайны божества.
И пишет, и дрожит от исступленья,

И в ужасе читает те слова...
Но кончен свиток, и со смехом, злобно,
Она его бросает и, едва

Успев взглянуть, берет другой, подобный,
И пишет вновь, в тревоге, чуть дыша.
А ветер скал лепечет стих надгробный,

Взвивает свитки и влечет, шурша.
[Брюсов т.I:151-152]

Создавая образ лирической героини, автор во многом опирался на «Энеиду» Вергилия, в которой очень тщательно описано местопребывание Амалтеи (Сибиллы). Подобно античному эпосу, в стихотворении символиста она обитает на пустынном берегу озера Аверно, считавшегося древними входом в Аид. Брюсовская Сибилла живет одиноко где-то в горах, в пещере, окруженной «священными лесами». Пространство, в котором она пребывает, является сакральным и таинственным. Эта таинственность усиливается описанием мутных небес, висящих над земной, словно непрозрачная, непроницаемая завеса, скрывающая дела божественные перед глазами смертных. Такие обстоятельства, а также одиночество прорицательницы, способствуют коммуникации с богами и «записыванию» (для людей) их воли. Напомним, в связи с этим, что в одном из эссе В. Брюсов подчеркивал значение уединения и одиноких

размышлений для поэтического творчества: «Только одинокие раздумья создают право вынести людям свои скрижали» [Брюсов т.VI:45][1]. Данная мысль еще неоднократно будет повторяться в поэтических декларациях В. Брюсова, отражающих его эстетические концепции. В качестве примера можно привести фрагмент стихотворения 1895 года «Хорошо одному у окна». Здесь поэт, погруженный в одинокие размышления (транс), смотрит в окно и видит голубое небо (без «завесы»):

<…> Небо кажется вновь голубым.
И для взоров обычна луна,
И сплетает опять тишина
Вдохновенье с раздумьем святым. <…>
[Брюсов т.I:87]

Возвращаясь к «Амалтее»: обитая в мутном, размытом, неясном пространстве, одинокая героиня испытывает такие же неясные видения. Перед ее глазами, словно во сне, проскальзывает множество образов-мигов, связанных с разными событиями, лицами, именами... Ее задача – записать все это на свитках и позволить, чтобы их порвал ветер. Несомненно, В. Брюсов здесь ссылается на культурную традицию, согласно которой Сибилла была единственной известной прорицательницей, которая волю богов не пересказывала (как все остальные), но записывала на листьях. Укладывала их у входа в святыню, откуда их разносил ветер. Такой мотив находим в «Энеиде»:

<…>Там у священных озер, у Аверна средь рощи шумящей
Ты под скалою найдешь пророчицу, что в исступление
Людям вещает судьбу, письмена же листьям вверяет;
Все предсказания свои записав на листьях древесных,
Дева их в гроте глухом оставляет, сложив по порядку,

[1] Уместно здесь обратить внимание на слово «скрижали», возможно, отсылающее к герметической изумрудной скрижали (*Tabula Smaragdina*) – мистическому тексту, открывающему вечные правды (*Corpus hermeticum*). Авторами его перевода на итальянский язык были Марсилио Фичино и Джованни Пико делла Мирандола. Их перевод древнего текста в некоем смысле способствовал новому открытию античности и мифа. Используя данный мотив, В. Брюсов как будто стал очередным «открывающим» и «прочитывающим» античную культуру.

Должной чредою они до тех пор лежат неподвижно,
Не повернется пока дверная ось и не сдвинет
Листья с мест ветерок, отворенной поднятый дверью.<…>
[Вергилий 1979:442-449]

Образ ветра, взвивающего записанные свитки и лепечущего «стих надгробный» (видимо, здесь содержится намек на трагический характер пророчеств Сибиллы), появляется в стихотворении неслучайно. Его символические значения могут указывать на особую связь между прорицательницей и поэтом, между словом пророческим и словом поэтическим. Ибо ветер (воздух) – это стихия, обладающая очень богатой семантикой. Он отождествляется с «вещим знаком» (согласно определению М. Цимборской-Лебоды [Cymborska-Leboda 1997:114]), с животворным дыханием божества, с творческим духом, с живыми силами и пр. [Kopaliński 1990:453]. Учитывая все эти значения, его действие в стихотворении можно прочесть следующим образом: взвивая и разбрасывая по миру пророчества Амалтеи, ветер как будто участвует в акте созидания, дополняет его, оживляя слова прорицательницы; благодаря ему они могут возникнуть и выполнить свою роль. Об оживлении слова В. Брюсов пишет в эссе «Miscellanea», призывая поэта посредством творчества наделить мертвое слово жизнью: «Оживленное слово – вот результат творчества поэта; оживить слово – вот его задача» [Брюсов т.VI:379]. В другой статье символист утверждает, что оживление слова – задача не только отдельного поэта, но это также одна из важнейших задач символизма как литературного течения [там же:127]. Отсюда в стихотворении «Амалтея» записанные на свитках пророческие слова Сибиллы, подвергнутые действию стихии ветра, – творческого духа – насыщаются «соком жизни» (говоря словами стихотворения Ф. Сологуба [Сологуб 1975:451]) и, вследствие этого, превращаются в слова поэзии. Сама же Амалтея, как будто неудовлетворенная плодами своего «творчества», едва поглядывая на свитки, бросает их злобно и достает следующие, чистые. «Такая неудовлетворенность написанным, – считает С. Хангулян, – одна из характерных черт “лирика по преимуществу”, осознающего с каждым творческим актом всю

трагическую глубину тютчевской максимы “Мысль изреченная есть ложь”» [Хангулян 1990:42].

Концепцию поэтического творчества как прорицания В. Брюсов развивает в стихотворении 1899 года «Цирцея». Интересно, что и здесь в акте прорицания – созидания – немаловажную роль играют стихии. Приведем текст:

Я – Цирцея, царица; мне заклятья знакомы;
Я владычица духов и воды и огня.
Их восторгом упиться я могу до истомы,
Я могу приказать им обессилить меня.

В полусне сладострастья ослабляю я чары:
Разрастаются дико силы вод и огней.
Словно шум водопадов, словно встали пожары, –
И туманят, и ранят, все больней, все страшней.

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.

[Брюсов т.I:148]

Стихотворение принадлежит к жанру излюбленных В. Брюсовым этопей. Оно представляет собой монолог мифической прорицательницы, называющей себя здесь царицей, владычицей духов стихий. Если мы примем, что ключи к пониманию поэтических произведений В. Брюсова содержатся в его теоретических высказываниях, то и здесь фигуру Цирцеи можно попытаться интерпретировать как *alter ego* поэта. Прав был В. Жирмунский, полагавший, что «Вкладывать личное лирическое волнение в образы созданных им героев, выражающих свою сущность и мечту поэта в лирически-окрашенном повествовании, в форме монолога, обращенного к идеальному слушателю, таков излюбленный поэтический прием Брюсова» [Жирмунский 1970:10]. Этот прием нашел свою реализацию в вышеприведенном стихотворении. Стоит заметить, что, создавая образ Цирцеи, символист отходит от Гомера и от тех мифических источников, в которых акцентируется власть волшебницы над людьми и ее способность перевоплощать их в

животных. В стихотворении в окружении лирической героини нет ни людей, ни животных; зато есть духи двух стихий: воды и огня, полностью подчиненные волшебнице. Она же осознает свою неограниченную мощь и знает, что вызывает в них восторг. Упиваясь этой ситуацией, Цирцея предпринимает своеобразную игру со стихиями: то ли позволяет им с покорностью выражать свое восхищение ею, то ли приказывает им быть сильнее, обессиливать ее и ослаблять ее чары.

Символика воды и огня в стихотворении В. Брюсова кажется немаловажной. Особенно, если учесть, что она часто экспонируется уже на уровне эстетической рефлексии русских символистов. К примеру, о значении стихий пишет Ф. Сологуб, определяя их как «вечно вольные», «вечно благостные». «Мы не любим стихий, и справедливые стихии не любят нас», – пишет автор «Мелкого беса», утверждая, что человек не должен бояться стихий, но должен стараться жить в дружбе и гармонии с ними. Поэт обращает внимание на амбивалентность значений стихий: ибо каждая из них обладает силой творческой и силой уничтожающей. Сологуб пишет: «Солнце, огонь, пламенное, страстное светило, источник света и тепла. Мы упрямо отвращаемся от солнца. От света. <…> Вода, <…> чистая, холодная, равняющая всех своими влажными и холодными объятиями... Что нам в ней? Мы заросли всякою грязью, мы любим нечистоту <…>» [Сологуб 2001:547]. А. Белый, в свою очередь, определяет природу как «стихийное тело душевности» [Белый 1988:286] и находит связь между душой поэта и стихиями. Он утверждает: «Подсознательная раскачка стихий обусловлена влиянием, обнаруживающимся между идеальными началами души и природными; у поэта единство духовное облекается в душу; облегчение преобразует стихии <…>» [там же].

Возвращаясь к стихотворению, стоит заметить, что, населяя природу духами стихий, В. Брюсов «сознательно использует поэтику мифа», возрождает архаическое мировоззрение [Эпштейн 2007:259]. Интересно, что, по мнению О. Фрейденберг, в архаические времена «космические стихии не воспроизводились в непосредственном виде как стихии. Они неизменно носили форму одушевленных существ. Таков был в

родовую эпоху и “огонь”» [Фрейденберг 1998:130]. Дух же огня, как пишет А. Ханзен-Леве, является знаком активированной сферы человеческой души [Ханзен-Леве 2003:289] и как таковой «соотносится с действием Святого Духа, явление которого <…> символисты охотно переосмысляют как эстетико-художественный дар <…> “речи на разных языках”» [там же].

В случае брюсовской Цирцеи, думается, ее власть может восприниматься именно как вышеупомянутый дар. Такая интерпретация кажется обоснованной, если обратить внимание на звуковое сходство лексем «стихи» и «стихии», правда, не появляющихся в тексте *explicite*, но просвечивающих сквозь его семантику. Оно позволяет воспринимать поэтическое слово как «стихию стихий» [Цветаева 1994:351]. Автор этой формулы – М. Цветаева – употребляет ее по поводу драмы А. Пушкина «Пир во время чумы», считая, что она написана не словами, но стихиями: «Не Пушкин, стихии. <…> Языками пламени, валами океана, песками пустыни – всем, чем угодно, только не словами – написано» [там же:348]. Похожее мы находим и у В. Брюсова, который считает, что поэтическое слово содержит в себе силу стихии; создавая поэзию, художник подчиняет себе стихию слова [Брюсов 2010:81].

В связи с мотивом стихий, в стихотворении следует обратить внимание на особый статус лирической героини, находящейся «на отмеченной грани», балансирующей между двумя психическими состояниями. Первое – состояние упоения, в котором волшебница покоряет стихии, вводя гармонию и порядок. Второе – (полу)сон сладострастия, связанный с эротическим воодушевлением, исступленной страстью, неземными содроганиями. Погруженная в эротический полусон Цирцея позволяет стихиям буйствовать и причинять себе боль. Вследствие этого буйствования рождается хаос.

Следует, однако, помнить, что стихии, особенно вода и огонь, обладают магической силой: будучи внешними импульсами, они могут вызывать экстатические состояния [Oświecimski 1989:55-56]. Если принять, что именно такую роль они выполняют в стихотворении, то нетрудно заметить его очевидную, полемическую, связь с мыслью Ф. Ницше, выраженной в «Рождении трагедии, или Эллинство и

пессимизм». Философ пишет о существовании двух противоположных художественных миров: мира сновидений и мира упоения, и усматривает в этих метафорах оппозицию аполлонического и дионисийского начал. Констатирует: «Прекрасная иллюзия видений, в создании которых каждый человек является вполне художником, есть предпосылка всех пластических искусств, а также, как мы увидим, одна из важных сторон поэзии» [Ницше 1990:19]. И дальше: «<…> Шопенгауэр описывает нам также тот чудовищный *ужас*, который охватывает человека, когда он внезапно усомнится в формах познавания явлений, и закон достаточного основания в одном из своих разветвлений окажется допускающим исключение. Если к этому ужасу прибавить блаженный восторг, поднимающийся из недр человека и даже природы, когда наступает такое же нарушение principii individuationis, то это даст нам понятие о сущности *дионисического* начала, более всего, пожалуй, нам доступного по аналогии *опьянения*» [там же:21-22].

Кажется, что В. Брюсов в своем произведении переоценивает концепцию немецкого философа. Здесь это упоение, рождающееся под влиянием воды и огня – стихий, ассоциирующихся в литературной традиции с художественным творчеством, – приводит к гармонии. В моменты же упоения Цирцея становится близка поэту аполлоническому (не дионисийской стихии, как хочет Ф. Ницше). В свою очередь, с образом сна (или полусна) связан в стихотворении мотив страсти. Она (страсть) в концепции символиста приобретает статус особой стихии, наделенной созидающей силой (в стихотворении 1918 года «Алтарь страсти» она определяется как «страсть животворящая» [Брюсов т.III:485]). В анализируемом стихотворении немаловажное значение приобретает, в связи с этим, категория полусна: ибо в те моменты, когда волшебница погружается в полусон, в ней пробуждается стихия страсти. Одновременно просыпаются также духи воды и огня, которые, становясь все сильнее и сильнее, ранят владычицу. Однако кажется, что эти раны являются для женщины источником наслаждения, как будто подтверждая слова классика:

<…>

Все, все, что гибелью грозит,

Для сердца смертного таит
Неизъяснимы наслажденья –
<…>

[Пушкин 1960:378]

Если вернуться к фонетическому сходству лексем «стихи» и «стихии» и вспомнить брюсовскую (символистскую) концепцию оживленного слова как результата поэтического творчества, то очевидным становится, что сцена эротического полусна Цирцеи, способствующего пробуждению стихий, является апофеозом страсти как силы созидающей. Особенно при том, что у В. Брюсова стихии связываются с мифологемами Начала и Созидания. Важное значение в этом плане приобретает огонь, в уничтожающей силе которого поэт усматривает творческое начало [Молодяков 2009:136]. Подтверждение этого можно найти в эстетической рефлексии В. Брюсова, прежде всего, в статье «Священная жертва», содержащей размышления над сущностью творчества. Здесь В. Брюсов затронул концепцию жизнетворчества и подчеркнул связь творческого акта со стихией огня: «Пусть поэт творит не свои книги, а свою жизнь. Пусть хранит он алтарный **пламень** неугасимым, как огонь Весты, пусть **разожжет** его в великий костер, не боясь, что на нем сгорит его жизнь» [Брюсов 2010:178].

О предназначении поэта – пламенеть в огне веков и петь о вещем ужасе страсти – В. Брюсов пишет в стихотворении «Вещий ужас»:

<…> Мы – человечества всплеск, мы – поэты,
В огне веков как можем не гореть?
Пусть гимны ночи в Атлантиде петы, –
Нам **страсти вещий ужас – вечно петь!**

[Брюсов т.III:61]

Итак, огонь является тем феноменом, который соотносится и с творческим актом, и, одновременно, со страстью. Подобным значением обладает и второе, отмеченное в стихотворении о Цирцее, начало. Оба они: огонь и вода, нередко в творчестве В. Брюсова (и других символистов) отсылают к эротической сфере. Достаточно вспомнить, что К. Бальмонт определяет воду как «стихию сладострастия» и сочетает ее с «творческим солнцем» [Бальмонт: эл.рес.]. В. Брюсов же пишет об угле

солнца, который «кругло-красный», и он «Канет в сумрак роковой…» [Брюсов т.I:511], говорит о кубке «с влагой огневой!» [там же:399] и пр. Таким образом, неслучайно в анализируемом стихотворении, рядом с двумя названными стихиями, появляется третья: страсть. Ибо, как утверждает поэт, «Когда страсть владеет нами, мы близко от тех вечных граней, которыми обойдена наша “голубая тюрьма”, наша сферическая, плывущая во времени, вселенная» [Брюсов 1904:25].

Подчиняясь страсти, лирическая героиня стихотворения приближается к этой вечной грани, которая дает ей власть над дерзновенными стихиями. А ведь приближение к абсолюту, как полагает В. Брюсов, есть условие того, чтобы обладать даром созидания, чтобы вполне стать художником – таким художником, душа которого (ее глубина и пространство) вызывает ассоциации с безграничным пространством неба.

Как пишет Н. Трифонов, комментатор переписки В. Брюсова с К. Бальмонтом, «В характере его (Брюсова – *А.Г.*)] собственной мятежной души есть нечто отражённое от реальной стихии, вознесенное над ней, идеальное по своей сущности» [там же]. Подобным «нечто», вознесенным над реальностью, в поэзии символиста являются мифические прорицательницы и волшебницы. Они функционируют в ней в качестве метафор и, подобно стихиям (или же – в сочетании с ними), олицетворяют творческие силы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К.Д. Вода, стихия сладострастия. Эл.рес.: http://rusilverage.blogspot.com, 20.10.2018.
2. Белый А.А. Блок // Избранная проза. М., 1988.
3. Брюсов В.Я. Алтарь страсти // Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.III. М., 1974.
4. Брюсов В.Я. Амалтея // Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973.
5. Брюсов В.Я. Вехи. 1. Страсть // Весы. 1904. №8.
6. Брюсов В.Я. Вещий ужас // Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.III. М., 1974.

7. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
8. Брюсов В.Я. О искусстве // Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.VI М., 1975.
9. Брюсов В.Я. Священная жертва // Синтетика поэзии: Мысли и замечания. М., 2010.
10. Брюсов В.Я. Смысл современной поэзии // Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.VI. М., 1975.
11. Брюсов В.Я. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе // Синтетика поэзии: Мысли и замечания. М., 2010.
12. Вергилий. Энеида. Книга третья // Вергилий. Буколики. Георгики. Энеида. М., 1979.
13. Жирмунский В.М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина. Опыт сравнительно-стилистического исследования. The Hague-Paris, 1970.
14. Молодяков В.Э. Загадки Серебряного века. М., 2009.
15. Ницше Ф. Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм. Перевод Г.А. Рачинского // Сочинения: В 2 т. Т.I. М., 1990.
16. Платон. Апология Сократа. Перевод с древнегреческого М.С. Соловьева // Диалоги. М., 2009.
17. Платон. Федр. Перевод с древнегреческого А.Н. Егунова // Там же.
18. Пушкин А.С. Пир во время чумы // Собр. сочинений: В 10 т. Т.IV. М., 1960.
19. Сологуб Ф.К. Вражда и дружба стихий // Собр. сочинений: В 6 т. Т.II. М., 2001.
20. Сологуб Ф.К. Не иссякли творческие силы... // Стихотворения. Вступ. статья, сост., подгот. текста и примеч. М.И. Дикман. Л., 1975.
21. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. М., 1998.
22. Хангулян С.А. Античность в поэтическом творчестве В. Брюсова (дооктябрьский период). Дисс.... канд. филолог. наук. Тбилиси, 1990.
23. Ханзен-Леве А., Русский символизм. Система поэтических мотивов. Перевод с нем. М. Некрасова. СПб., 2003.
24. Цветаева М.И. Искусство при свете совести // Собр. сочинений: В 7 т. Т.V. М., 1994.

25. Эпштейн М.Н. Стихи и стихии. Природа в русской поэзии XVIII-XX вв. Самара-М., 2007.
26. Cymborska-Leboda M. Twórczość w kręgu mitu. Myśl estetyczno-filozoficzna i poetyka gatunków dramatycznych symbolistów rosyjskich. Lublin, 1997.
27. Gozdek A. Kobiety mityczne w poezji Walerija Briusowa. Dialog z tradycją. Lublin, 2017.
28. Kopaliński W. Słownik symboli. Warszawa, 1990.
29. Oświecimski S. Zeus daje tylko znak, Apollo wieszczy osobiście. Starożytne wróżbiarstwo greckie. Wrocław, 1989.
30. Trzcionkowski L. Wyrocznie Starożytnej Grecji // Encyklopedia PWN. Эл. ресурс: http://encyklopedia.pwn.pl, 20.10.2018.

AGNIESZKA GOZDEK – THE MOTIVE OF ELEMENTS IN V. BRUSOV'S POEMS DEVOTED TO MYTHICAL SORCERESSES AND PROPHETESSES

Two poems by Valery Brusov «Amalthea» and «Circe» analized in the paper. The aim of interpretation is to prove that addressing mythical prophetesses and motives of the elements in both texts, the poet meant to express his viewpoint cocnerning the essence and function of poetry.

ГУЛАНЯН К.Г.
ЕГУЯС им. В.Я. Брюсова

ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА В РОМАНЕ В. БРЮСОВА «ЮПИТЕР ПОВЕРЖЕННЫЙ»

Ключевые слова: *В. Брюсов, язычество, христианство, упадок, возрождение.*

Неоконченный роман В. Брюсова «Юпитер поверженный» (1912) тематически и сюжетно является продолжением «Алтаря Победы», и в то же самое время это – самостоятельное произведение. Определенную трудность при анализе романа вызывает то, что произведение не закончено. Из четырех намеченных частей В. Брюсов написал неполные три. Он пытался продолжить текст еще в 1914 и 1918 гг., но после написания повести «Рея Сильвия» больше к теме античности не обращался. Сохранились двадцать девять страниц машинописи, несколько рукописных вариантов и два наброска планов романа. Текст произведения впервые был опубликован в 1934 году в сборнике «Валерий Брюсов. Неизданная проза», отредактированном И. Брюсовой.

М. Гаспаров отмечает, что в творчестве В. Брюсова есть два периода обращения к античной теме: 1890-е и 1910-е гг. Но многие произведения, посвященные этой теме, остались незаконченными и неопубликованными. К тому же периоды отличаются как тематически, так и стилистически [Гаспаров 1975:543-547].

Если в 1890-е годы интерес В. Брюсова вызывают, в основном, выдающиеся исторические личности, то в XX веке писателя уже интересует общество, законы и процессы смены культурных и исторических эпох, что отражается в фабуле произведений. Периоды обращения к теме античности В. Брюсовым отделены переломными моментами в истории российского государства: русско-японская война и революция 1905 года. В. Брюсов по-разному интерпретировал идею исторического прогресса. По его мнению, христианская цивилизация сменила язычество просто потому, что в

изменившихся исторических условиях потребовался иной тип мышления. И герои дилогии В. Брюсова стоят перед проблемой выбора между прошлой великой культурой и той новой силой свершений и познаний, которые несут с собой христианская вера и культура. Очень многое в романе, включая его заглавие, указывают на то, что старый мир будет повержен. Чтобы жить, нужно присоединиться к новой силе, пришедшей на смену язычеству.

В самом начале романа мы уже знаем, что окончательным выбором Юния станет христианство, то есть новый мир. Как справедливо отмечает Н. Хачатрян, выбор Юния – выбор самого В. Брюсова: «Если переход Гесперии в лагерь христиан является по сути расчетливой изменой, то принятие христианства главным героем романов Юнием оказывается результатом долгих мучительных сомнений, описание которых дает основание предполагать определенную автобиографичность образа Юния и лично пережитую автором необходимость выбора» [Хачатрян 2002:93-94]. Тем не менее, по мнению В. Брюсова, христианская цивилизация тоже когда-нибудь подойдет к периоду своего упадка и закончится. Возможно, этим также объясняется интерес писателя к теме зарождения христианства.

Действие дилогии «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный» относится к IV веку н.э., точнее, действие первого романа происходит в 382-383 годах, а второго – через десять лет.

Временная и пространственная конструкция второго романа отличается определенной сложностью. Она построена на смещении и совмещении временных пластов, сцепленных человеческой памятью. А структурные оппозиции: настоящее – прошлое, настоящее – будущее, сейчас – воспоминание, мгновение – вечность и другие – при смещении читательского восприятия предстают в качестве явления вневременного, вечного.

С первых страниц романа В. Брюсов создает эффект отстранения: повествование ведется от имени старца Варфоломея, насельника монастыря на Лигере, которого раньше звали Децимом Юнием Норбаном и который был рассказчиком событий в романе «Алтарь Победы». Если в романе «Алтарь Победы» повествование ведется от лица Юния, совсем недавно

пережившего описанные перипетии, то в «Юпитере поверженном» временные рамки шире, а точка зрения пожилого человека отличается от точки зрения зрелого мужчины или юноши.

Здесь мы сталкиваемся с тремя возрастными портретами рассказчика. Зрелый Юний пытается преодолеть свою страсть к Гесперии, стать полезным римскому обществу хотя бы тем, чтобы в будущем открыть обществу ее низость. Но старец Варфоломей ясно видит, что он тогда лгал самому себе. А его странная любовь-ненависть к Гесперии умерла много позже, когда он смог обратиться в христианство, однако эти события в произведении не описываются. В. Брюсов в речи старика мастерски передает и сожаление о юности и чистоте, и возмущенно-пренебрежительное отношение к собственной глупости и безответственности, проявленные через десять лет, а также горечь от утраты радости жизни.

Три временных плана в романе связаны с двумя основными топосами: Лактора, а точнее вилла Васконилла, которая сочетается с понятием *дом*, и Рим, связанный с понятиями *город* и *государство*. В самом Риме пространство подразделяется на дворцы (императорский и аристократические), затибрский район и улицы, которые живут своей жизнью. И если дворцы приходят в упадок, улицы меняются почти незначительно, храмы модифицируются, то Рим остается Римом, «Городом для всех Римлян, потому что кто хоть однажды увидел его, остается непобедимо зачарованным, и его уже нельзя забыть» [Брюсов 1975:467], как страстно вспоминает Варфоломей.

Пространство Васкониллы дышит чистотой и умиротворенностью. Варфоломей отмечает, какое благотворное влияние на его психику оказали простые и требующие физического напряжения сельскохозяйственные работы. В. Брюсов не дает подробного описания поместья героя, но упоминания о прибранных, слегка благоухающих полевыми травами комнатах, ухоженных хозяйственных постройках, разбросаны в тексте первых нескольких глав.

Даже погода практически всегда благосклонна к герою, пока он не делает попыток вернуться к Гесперии. Горе приходит в его дом, и хрупкий рай разрушается, когда тот начинает

настойчиво интересоваться судьбой изменницы: сначала он понес денежные убытки, потом ухудшилась политическая ситуация в стране, затем практически в течение двух недель умирают его дети. Он сбегает из дома в ночь смерти своего сына. Нам представляется, что смерть детей имеет символическое значение в романе. Смерть девочки, как потенциальной женщины-матери, символизирует отдаленный конец римского народа, его поражение от варваров, а смерть мальчика – смерть римского духа и идеи Великой Римской Империи.

Интересно, что тема упадка передается через описание именно дворцов и домов аристократов, в то время как изображение жилища бедняков оставляет впечатление скудости, но не упадка. Например, в описании сада Гесперии, увиденном после долгого перерыва: «Переходя обширный сад, видя знакомые лужайки, уже не так тщательно убранные, купы деревьев, подстриженные без прежнего искусства, и водоем, в котором больше не плавали лебеди <…>» [Брюсов 1975:454], явно читается недостаток финансов, причем даже в доме консула Флавиана «Потемневшие стены казались суровыми свидетелями жизни предков <…>» [там же:462]. А посещение дома дяди повергает Юния в глубокое уныние: «Самый беглый обзор дома показал мне, что обветшание его увеличилось безмерно и что содержится он крайне небрежно <…>» [там же:472]. После этого герой дает себе слово больше не приходить в дом, где его дядя постепенно теряет человеческое достоинство, подталкиваемый двумя женщинами-лицемерками: женой и дочерью.

В описании дворца императора Евгения также нарочито подчеркивается тема запустения и медленного разрушения: «кое-где украшения потолка уже осыпались и не были восстановлены, кое-где комнаты стояли пустые, так как их убранство было вывезено, виднелись пустые клетки, где когда-то пели птицы, и пустые ниши, где прежде стояли статуи» [там же:478]. После посещения дворца герой чувствует себя опустошенным и обманутым. Император кажется ему ничтожеством, и чувство это усугубляется после пира у Гесперии.

В противоположность этой картине угасания и забвения, при описании жилища Сильвии в затибрском районе, кроме подчеркнутой бедности, В. Брюсов не указывает никаких

признаков небрежения своим домом: в нем нет грязи и осыпавшихся углов, паутины в углах; простые постели аккуратно застелены, грубая мебель стоит на своих местах. «То был один из тех многоэтажных домов, в которых селятся бедняки. <…> Я переступил порог и оказался в скудном жилье, которое было все видно, так как состояло всего из двух комнат, и занавеска, отделявшая вторую, не была закрыта. <…> Распятие <висело> на стене. На всем лежала печать скудости: стояли простые скамьи, грубо сколоченные армарии и в глубине виднелись столь же простые две постели» [Брюсов 1975:495]. И хотя комнаты освещаются естественным светом с террасы, солнечным или лунным, в этом жилище почти всегда достаточно света, чтобы увидеть даже малейшие изменения выражения лица героини. На всем протяжении довольно долгой, эмоционально сложной и насыщенной сцены Юний не испытывает недостатка в свете, который подчас чувствуется в сценах его общения с Гесперией. В. Брюсов тем самым подчеркивает открытость, обнаженность чувств Сильвии, в отличие от высокородной соперницы.

Вскоре после приезда Юния в Рим, его назначают триумвиром, в чьи обязанности входит «восстановление» языческих храмов. Герою, фактически, предлагается взять на себя ответственность за узаконенный грабеж христианской церкви, проведенный под предлогом сбора средств на проведение войны.

Но немалые средства от экспроприации ценностей христианских храмов пойдут не на вооружение, а на роскошные Аполлоновы игры: «Флавиан, который, за отсутствием императора, распоряжался в городе, как государь, решил не щадить расходов, тем более что средства наши постоянно пополнялись золотой и серебряной утварью и другими драгоценностями, забираемыми нами в христианских храмах» [там же:529-530]. Фактически, в романе «Юпитер поверженный» В. Брюсов предвосхитил идею ограбления христианских храмов советской властью в 20-е годы.

С другой стороны, все описания пиров и увеселений, театральных представлений и народных гуляний оставляют впечатление пира во время чумы, потому что В. Брюсов неоднократно упоминает опасности, грозящие Риму: война с

Феодосием, периодические нашествия варваров, отказ префекта Африки Гильдона в военной помощи.

Важную роль в произведении играет тема противостояния личности и толпы. Но когда мы сравниваем романы «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный», то замечаем, что толпа в первом, завершенном романе понимается как народ Рима, раздираемый идеологическими противоречиями, невозможностью выбрать между былым величием и новой мощью. В романе «Юпитер поверженный» толпа или фанатично христианская – тогда это сплоченная группа, которая выходит на борьбу за свою веру (люди, ее составляющие, в большинстве своем убеждены в правильности постулатов, которые выходят защищать), или это неопределившийся сброд, который вышел повеселиться и изобразить «ликование народа», легко меняющего веру, в зависимости от того, кто больше заплатит: «мы сейчас хорошо платим, это первое и самое важное. Потом мы – в силе, и это второе и тоже очень важно. Сейчас народ не только становится поклонником Олимпийцев, но готов, если надо, стать жрецом и Дианы и Кибелы, и египетского Гора» [Брюсов 1975:534].

Отметим, что роман фактически обрывается вскоре после описания избиения христиан, вышедших на защиту своих храмов от разграбления. Эти сцены в романе «Юпитер поверженный» очень напоминают газетные хроники начала XX века с описанием Кровавого воскресенья 1905 года. Тем не менее, отец Николай говорит Юнию: «Ты пришел сюда с вооруженными людьми. Значит, ты веришь в силу. Так раскрой глаза – и ты увидишь, что сила на нашей стороне. <…> В мир пришли другие люди и принесли другого бога. В ваших руках мечи и вас боятся. Но ступай по улицам, ступай в дома бедняков, ступай в провинцию, обходи всю империю; много ли осталось поклонников древних богов? А толпы и толпы идут в храм Христа <…>» [Брюсов 1975:524]. Вспомним, что в 1917 революция все-таки победила, и большевики удерживали власть почти восемьдесят лет.

Таким образом, можно заключить, что тема упадка языческого Рима в романе «Юпитер поверженный» транслируется В. Брюсовым наряду с другими художественными

средствами с помощью хронотопа. Во временной вертикали мы видим окончательную победу новой христианской философии в сознании главного героя, а в описании пространства значимые для язычества топосы представлены пришедшими в упадок, а христианские храмы – ухоженными и способными к возрождению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Юпитер поверженный // Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.V. М., 1975.
2. Гаспаров М.Л. Брюсов и античность // Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.V. М., 1975.
3. Хачатрян Н.М. Кризис античности в романах Брюсова «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный» // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван, 2004.

KARINE GULANYAN – THE CHRONOTOPE PECULIARITIES IN V. BRUSOV'S NOVEL «JUPITER FALLEN»

V. Brusov shows the theme of pagan Rome decline in the novel «Jupiter Fallen» with the help of the chronotope. Time and space, which are important for paganism, are presented as decayed, but Christian churches are capable of being restored after a short disgrace.

ДАНИЕЛЯН Э.С.
ЕГУЯС им. В.Я. Брюсова

ПРЕДМЕТНЫЙ МИР В ВОЕННЫХ КОРРЕСПОНДЕНЦИЯХ В. БРЮСОВА

Ключевые слова: *В. Брюсов, «Русские ведомости», Первая мировая война, портрет, пейзаж, интерьер.*

Как известно, В. Брюсов в первый же день объявления Германией войны России решил отправиться на фронт военным корреспондентом. Это было неожиданно для всего его окружения. Решительно антивоенную позицию занимали З. Гиппиус, И. Бунин и др., хотя военная реальность заставила всех писателей задуматься об общечеловеческих проблемах в трагедии войны. Многие писатели откликнулись на боевые действия в своем творчестве. В публицистике Ф. Сологуба, А. Белого, Л. Андреева, Д. Мережковского освещался вопрос о ее влиянии на судьбу России. В очерках тех писателей, которые побывали на театре военных действий (А. Толстой, С. Клычков, М. Осоргин), можно встретить отражение конкретных исторических событий, но не всегда ясно, какие чувства выражали участники этих событий.

В. Брюсов считал, что читателю надо знать условия, в которых живет армия, представлять, как происходит разведка боем, что такое окопы, как происходит обстрел аэропланов, которые появились в начале XX века и сыграли большую роль во время Первой мировой войны

Часто В. Брюсов отбирает и описывает лишь отдельные предметы, детали интерьера, указывающие место действия, создающие соответствующий фон. Эти описания предельно общие. Они представлены признаками родовыми, а не частичными или единичными. Родовые признаки преобладают над частичными чаще в описании городов с их магазинами, ресторанами, базарами.

Надо особо обратить внимание на жёсткие тиски военной цензуры. В своих письмах В. Брюсов всё время (он оставался на Западном фронте девять месяцев) жалуется на резкие сокращения

его корреспонденций, на то, что статьи печатаются с опозданием, поэтому теряют свою актуальность, иногда их подписывают другими псевдонимами. Статьи В. Брюсова печатались в разных журналах и газетах, чаще всего – в газете «Русские ведомости», с редакцией которой у поэта были напряженные отношения[1]. За время пребывания на фронте В. Брюсов опубликовал более девяноста корреспонденций, продолжая заниматься и своим художественным творчеством: писал стихи, статьи, переводил западноевропейских поэтов.

Тематика военных корреспонденций В. Брюсова весьма разнообразна: особенности жизни беженцев, встречи с ранеными, описание настроения русских воинов. Во всех корреспонденциях подчеркивается героизм русских солдат, но нет образов русских военачальников. В военных корреспонденциях очень важно изображение предметного, вещного мира: без предметности повествование невозможно, оно теряет свою объективность. По традиции, предметные описания делятся на пейзаж, интерьер, портрет, описание одежды и т.д. Использование пейзажа в поэзии и малой прозе В. Брюсова весьма ограничено. Однако в корреспонденциях пейзаж занимает значительное место и помогает понять происходящие события. При внешней объективности пейзажа проявляется связь между миром природы и внутренним отношением автора к окружающей действительности. Степень предметной насыщенности в корреспонденциях В. Брюсова неодинакова.

В. Брюсов умеет создать и пейзаж целого города, и пейзаж отдельного уголка: «<…> вдруг открывается панорама Перемышля. Мне за мою жизнь случалось видеть много красивых городов, но, не делая никаких исключений, я решаюсь сказать, что Перемышль принадлежит к числу красивейших» [РВ. 1915. 27 марта]. В. Брюсов дает и сравнительный общий пейзаж города и зарисовывает отдельные детали запоминающегося пейзажа: «Перед нами была глубокая долина Сана. Река широкой синеватой лентой, с белыми крапинами пены, делала внизу

[1]См.: Письма А. Мануйлова В. Брюсову // Брюсовские чтения 2013 года. Ереван, 2014. С.599-604.

слабый изгиб и исчезала за лесистым холмом» [РВ. 1915. 1 апреля. №73].

В. Брюсов в своих пейзажных зарисовках всегда выделяет описание старинных костелов, театров, замков, окруженных парками. Привлекают его внимание и небольшие города: «<…> Замостье, куда мы приехали ночью, показалось мне в обаянии лунного света каким-то итальянским городком… Все напоминало не то Болонью, не то Пизу» [там же].

Он с подробностями описывает разные времена года: «В глубоких долинах еще лежал снег, но на высотах весеннее тепло тоже разобрало его прихотливыми зигзагами, и он растянулся со склоном извилистыми лентами <…>» [там же].

В. Брюсов подчеркивает роль пейзажа и при выполнении фронтовых задач: «Задача летчиков была страшно трудной. <…> шел мокрый снег, внизу лежал туман, а на высоте дул резкий ветер» [РВ. 1915. №28].

Большое место В. Брюсов отводит описанию города Ярослав, подчеркивает при этом, что «золотятся купола православных церквей… лучи солнца играют на позолоте крестов, в кудрях столетних вязов…», важно отметить, что он считает город Ярослав «только что возвращенный России старый город Ярослав» [РВ. 1914. №223].

При описании города Сохачев в Западной Польше выделяются руины старинной крепости, аллеи вековых деревьев, но при этом автор подчёркивает, что «война наносила городу разные раны: красивый мост через реку Бзуру пришлось взорвать <…>» [РВ. 1914. №286]. Некоторые города, которые проезжали корреспонденты, все ещё оставались безжизненными: «Брезины оказался довольно большим городом, вдали был виден старинный, большой костел, встречались здания затейливой архитектуры <…>, но ужасающая безжизненность царила кругом» [РВ. 1914. №280]. При описании поездки в Лович представлен запоминающийся зимний пейзаж: «Дали подернуты беловато-серым морозным туманом. Оснеженные леса выступают на этом фоне как серебряные. Изрытые поля покрыты белой изморозью, словно легким пухом. Неяркое солнце за тучей похоже на месяц. Ветра почти нет; все неподвижно. Есть какая-то прозрачность в этом белом зимнем дне» [РВ. 1914. №268].

При описании окружающего пейзажа В. Брюсов не забывает о войне, которая заставляет корреспондентов быть всегда очень внимательными: «Прекрасный осенний день. Сосновый бор вокруг нас дышит смолой. Но, не забывая любоваться красотой природы, мы, пристав, впились глазами в небо. Там, далеко перед нами, в синеве, две серые точки. Мы знаем, что это немецкие аэропланы» [РВ. 1914. №225].

В поездках на передовые позиции поэт отмечает психологическое состояние людей на фронте: «Около окопов находился маленький лесок. Зимой, лишенный листвы, он не представлял никакой защиты от пуль. Тем не менее даже наиболее отважные предпочитали проходить именно леском, а не по открытому полю. Такова уж психология человека: то, чего он не видит, как бы не существует для него» [РВ. 1915. №7].

В. Брюсов совершил большую поездку на север и запад от Варшавы. Эти места он проезжал в августе, и ему было грустно думать, что сожжены старинные уютные помещичьи дома, порублены великолепные парки. Корреспондент объясняет сохранность этого города тем, что немцы занимали Цеханов короткое время: «Передо мной был тот же Цеханов, что и осенью, только занесенный снегом. По-прежнему живописно высились его старинные башни, по-прежнему стояла на возвышении крепость XVII века, занятая теперь нашей батареей. Улицы были полны народом, бессчетные еврейские магазины и лавочки бойко торговали» [РВ. 1915. №10].

В статьях В. Брюсова внешний облик персонажей носит знаковый характер. Этот облик, за редким исключением, лишен индивидуальных черт, он сообщает только то, что, с точки зрения автора, должно прояснить ситуацию. Если в поэзии и в малой прозе В. Брюсов значительное место уделяет описанию женщин, даже ставит задачу познать женскую психологию, то в корреспонденциях женщины играют малозначительную роль: иногда это женщины, молящиеся в храмах: «Одни в совершенно черных платках, другие – в черных с яркими цветными каймами, старые и молодые, все одинаково долго стояли на коленях, смотрели неподвижными глазами, забыв развернутый молитвенник, куда-то в пустоту перед собой и, двигая губами, шептали какие-то слова» [РВ. 1915. №71]; иногда описываются

национальные одежды женщин: «Женщины в каких-то длинных белых платках или балахонах, что издали придаёт им вид привидений – русины» [РВ. 1914. №222].

Особо В. Брюсов выделяет фигуры крестьян и крестьянок Ловиченского княжества: «Здесь уцелели еще национальные костюмы, и пестрота их ярко выступает на фоне зелени или серой земли. Женщины одеты в платья из материи с продольными полосами – оранжевого, зелёного и синего цвета. Девушки закрывают себе голову ярко-красным платом, совсем как девушки на Востоке» [РВ. 1914. №287].

Автор обращает внимание на поведение и одежду немцев и австрийцев. В Лодзи немцы держали себя, «<…> как и во всей Западной Польше, как в своей стране. Офицеры привезли с собой в Лодзь парадные мундиры, а в специальных чемоданах лакированные сапоги. Немецкое офицерство надеялось щегольнуть при торжественном вступлении германской армии в Варшаву» [РВ. 1914. №246]. На улицах Перемышля часто встречались австрийские офицеры. «Все они в новеньких шинелях сине-сероватого цвета с пушистыми бобровыми или из меха кенгуру воротниками, часто с моноклем в глазу, <…> они фланировали по большим улицам, в томно-ленивых позах сидели у зеркальных окон за столиками больших цукерен <…>» [там же]. Везде мелькали самые разнообразные офицерские формы, мундиры, то синие, то красные, то с белыми вставками, многие с золотым шитьем, словно «обладатели их приготовились к смотру или параду» [РВ. 1915. №75:532].

Описанию поведения потерпевших поражение австрийцев В. Брюсов уделяет большое внимание: «Офицеры одеты щегольски, в шинелях с меховыми воротниками, что представляет резкий контраст с солдатами в рваных шинелях, часто без сапог» [РВ. 1915. №63]. Очень иронично описывает В. Брюсов прусскую кавалерию: «Прусские уланы должны держать одной рукой пику, на другой всегда поводья» [там же].

У В. Брюсова авторское видение предмета, поэтому он отмечает, что «прусская кавалерия не умеет действовать быстро, совершенно теряются при схватке с казаками, ему понятно, что их лошади пригодны только для парадов, что они не переносят наших дорог и того корма, которым приходилось

довольствоваться в России» [РВ. 1914. №256]. Описывая партии пленных немцев, автор замечает, насколько они «бледные, исхудалые, что это скорее гимназисты, переодетые в солдатские мундиры, с ними даже не вяжется название “враги”, им хочется сказать: “Ну, пошалили, и будет”» [РВ. 1914. №269].

Особенно резко в нескольких статьях описываются «соколы»: это «войско польское», поляки, записанные в немецкие войска; «они злобствовали больше, чем немцы. Они одеты совершенно иначе, на них синеватые шинели, вроде австрийских, на головах суконные шапки» [РВ. 1914. №284]. Солдаты были вооружены винтовками. «Все “солдаты” были юноши, вернее мальчики (чтобы не сказать – дети), судя по виду лет 15-ти или даже 14-ти. У некоторых были розовые лица и детские наивные глаза. Офицеры были постарше, это были польские волонтеры, “войско польское”, они отступали с немцами и больше не возвращались» [РВ. 1914. №284].

По контрасту с описанием разодетых австрийцев и немцев В. Брюсов с большой любовью рисует простых русских воинов. «Идут отряды наших “серых героев”, таких простых, таких незаметных, в серых походных шинелях, безо всяких украшений. У солдат, что называется “открытые лица”, с той особой печатью серьезности, которую накладывает постоянная близость смерти и осознание ответственности перед родиной» [РВ. 1915. №27]. В. Брюсов создает и отдельные образы русских бойцов: «Мне запомнился молоденький офицер, вероятно, только что сошедший со школьной скамьи, тщательно выбритый, сохранивших и в условиях походной жизни тонкое изящество в мундире, в осанке. Нельзя точнее передать настроение этого юноши, как сказав, что он “горел желанием” сразиться с немцами; он ждал боя как лучшего праздника» [РВ. 1914. №210].

Ряд статей В. Брюсов посвящает отдельным героям, подробно излагает их биографии и подвиги: «Порфирию Панасюку 26 лет, на войну был призван из запаса. У Панасюка простое русское лицо, он невысокого роста, худощав, мускулист, овладел польским языком, выучился и говорить немного по-немецки. Долго был хорошим разведчиком. Один раз его пытали на площади перед взводом немецких солдат. Немецкий лейтенант хирургическими инструментами отрезал ему по частям ухо. Это

длилось полтора часа. Он был весь залит кровью, но ничего не сказал» [РВ. 1915. №80]. Одному из героев – штаб-ротмистру Гурдову – В. Брюсов посвятил несколько статей и даже в отдельной корреспонденции обрисовал его гибель. Гурдов – еще молодой человек, у него острые живые глаза. Гурдов раньше служил капитаном подводного плавания, но сменил свой морской мундир на мундир офицера действующей армии. Гурдов говорит, что к огню легко привыкнуть, рассказывает о некоторых опасных эпизодах. Будучи весьма образованным человеком, он 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. В. Брюсов подробно описывает свои встречи с Гурдовым; одна из них была в Варшаве, в соборе. Гурдов объясняет, что многое зависит от того, «<…> кто чего ищет в храме. Для меня этот собор дорог тем, что он располагает к молитве. Я люблю приходить сюда, когда здесь никого нет: тогда весь этот простор, этот купол, это величественные колонны невольно возносят душу к Богу» [РВ. 1915. №41]. Последний бой, в котором участвовал Гурдов, закончился большой победой его подразделения. И в последнем, роковом для него бою, штабс-капитан Гурдов остался тем же героем, каким проявил себя во всю компанию и погиб, оказывая новую, неоценимую услугу русской армии…

О подвиге поручика Р. рассказывают многие сослуживцы. Поручик со своим эскадроном в сто четырнадцать гусар был отрезан от главных сил нашей армии и окружен численно значительно превосходящими соединениями германской армии. Ротмистр пять недель держался в лесах, добывая своему отряду все средства к жизни и наносил серьезный вред неприятелю. Он сохранил свой маленький отряд и воссоединился с армией [РВ. 1914. №261. 12 ноября]. «В кругу офицеров сидит военный среднего роста с энергичным, серьезным, но сразу ничем не поражающим лицом. Это ротмистр Б., человек, изведавший приключения, право, более фантастические, чем все измышления Майн Рида. Какой-то юноша рассказывает о пережитом им, у Б. несколько “георгиев” на груди» [там же].

Отдельная часть корреспонденций В. Брюсова посвящена королю Бельгии – Альберту. Этот человек, которого многие вначале считали робким, явил себя истинным героем. Взоры всех бельгийцев прикованы теперь к нему, «<…> все разделяют уверенность в окончательной победе. Бельгийцы голодают, сносят всякого рода унижения и страдания, но ни один не произнесёт ни слова ропота против короля, исполнившего долг честного человека и решившего мужественно бороться до конца» [РВ. 1915. №8].

Бургомистром в городе Брюгге состоит почтенный старик, перешедший за восьмой десяток лет, граф Визар де-Бокарт. Немцы оставили ему его должность, и он продолжал исполнять свой долг с исключительным тактом. Это не помешало одному прусскому офицеру, пришедшему к нему в кабинет по делу, держать себя крайне заносчиво и грубо. Граф де-Бокарт, встав, сказал спокойно, но строго: «Господин офицер, такого языка я не допускаю. Вы можете посадить меня в тюрьму или даже расстрелять, но, ввиду моего преклонного возраста и занимаемого мною положения, я вправе требовать, чтобы все это было совершено вежливо» [РВ. 1915. №9]. Суровая речь произвела впечатление даже на пруссака.

И крестьяне-белорусы в белых свитках, и евреи в длиннополых сюртуках, и офицеры запаса, едущие к своим частям, и польские помещики, величественные и горделивые – все интересуются только вестями с границы и из-за границы, верят в победу русского оружия [РВ. 1914. №189].

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

Очень подробно описывается, какой ущерб сельскому хозяйству наносят боевые действия. В. Брюсов описывает поля после битв под Варшавой: «Сильно пострадали поля. Они все перерыты окопами. Нелегко будет залечивать эти раны плугом и

бороной. Засеянные пашни и засаженные огороды потоптаны <…> Капустные кочаны, оторванные от своих корней, катаются теперь по полям, как отрубленные головы. Вырванные репы свалены на огородах гниющими кучами. Картофельные поля под копытами лошадей превратились в какие-то манежи для верховой езды. Я видел мужика, заново бороновавшего свое поле» [там же].

Несколько корреспонденций В. Брюсова посвящены проблеме «воссоединения Галиции с Россией»; он много пишет о своеобразии русинов, об их языке. «Галиция сейчас напоминает разворошённый муравейник. Но крестьяне, которые прятались в лесах, со вздохом принимаются за осенние работы: боронят свежий посев, собирают уцелевшие головки кукурузы, копают непотоптанный картофель. В городах купцы открывают свои магазины, рестораторы свои кафе <…>». [РВ. 1914. №239]. «Поля в Галиции дают превосходный урожай, несмотря на опустошения войны, еще зыблются всюду поля кукурузы выше человеческого роста, хмель свисает с трехсаженных жердей. В Карпатах залежи разнообразных минералов и ломка великолепного камня» [РВ. 1914. №225].

Корреспондента «поражает непривычная пустынность края. По сторонам шоссе простираются совершенно пустые поля; снег везде стаял, из-под него выступала прошлогодняя зелень, но нет на этих пажитях и пастбищах ни работающих, ни стад. Деревни покинуты жителями, а по избам расквартированы солдаты» [РВ. 1915. №34].

По дороге из Варшавы в Ярослав В. Брюсов видит, что «в настоящее время жители вернулись на родное пепелище. Деревни опять наполнились жителями. Женщины, согнувшись, бродят в потопанных полях кукурузы, выбирая сохранившиеся головки. Подрезают хмель, растущий здесь на высоких жердях, сажени в две высотой» [РВ. 1914. №220].

Очень важно обратить внимание на то, что во время своей работы военным корреспондентом В. Брюсов продолжает выступать как критик, анализируя немецкую литературу, которая доходила до оккупированных стран. В статьях «Литература в Перемышле» [РВ. 1915. №88] автор дает представление о произведениях, рекомендуемых для чтения немецким солдатам;

чаще всего это религиозная литература, а также большое количество специальных изданий для солдат, призванных сформировать у читателей мнение о том, что Германия – особая страна, которой должен покориться весь мир.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Из поездки в Перемышль // [РВ] Русские ведомости. 1915. №73. 1 апреля.
2. Брюсов В.Я. Летчики // [РВ] Русские ведомости. 1915. №28. 5 февраля.
3. Брюсов В.Я. Из Варшавы в Ярослав // [РВ] Русские ведомости. 1914. №223. 28 сентября.
4. Брюсов В.Я. Клубы дыма // [РВ] Русские ведомости. 1914. №286. 12 декабря.
5. Брюсов В.Я. Ночь в мертвом городе // [РВ] Русские ведомости. 1914. №280. 5 декабря.
6. Брюсов В.Я. В тылу боя (Поездка в Лович) // [РВ] Русские ведомости. 1914. №268. 20 ноября.
7. Брюсов В.Я. На позициях // [РВ] Русские ведомости. 1914. №225. 1 октября.
8. Брюсов В.Я. С подарками // [РВ] Русские ведомости. 1915. №7. 10 января.
9. Брюсов В.Я. Два фронта // [РВ] Русские ведомости. 1915. №10. 14 января.
10. Брюсов В.Я. Из Варшавы в Ярослав // [РВ] Русские ведомости. 1914. №222. 27 сентября.
11. Брюсов В.Я. На театре военных действий // [РВ] Русские ведомости. 1914. №287. 13 декабря.
12. Брюсов В.Я. Германия на двадцать дней // [РВ] Русские ведомости. 1914. №24. 25 октября.
13. Брюсов В.Я. Из поездки в Перемышль // [РВ] Русские ведомости. 1915. №75. 3 апреля.
14. Брюсов В.Я. В Перемышле // [РВ] Русские ведомости. 1915. №63. 18 марта.
15. Брюсов В.Я. Во что бы то ни стало // [РВ] Русские ведомости. 1914. №269. 21 ноября.

16. Брюсов В.Я. Из лодзинских впечатлений // [РВ] Русские ведомости. 1914. №256. 6 ноября.
17. Брюсов В.Я. О «соколах» // [РВ] Русские ведомости. 1914. №284. 10 декабря.
18. Брюсов В.Я. Мимоходом. VI. Ощущение войны. Поездка в Пултуск // [РВ] Русские ведомости. 1914. №210. 13 сентября.
19. Брюсов В.Я. Мимоходом. X. Порфирий Панасюк // [РВ] Русские ведомости. 1915. №80. 9 апреля.
20. Брюсов В.Я. Штабс-капитан Гурдов // [РВ] Русские ведомости. 1915. №41. 20 февраля.
21. Брюсов В.Я. Страдания и величие Бельгии. I // [РВ] Русские ведомости. 1915. №.8. 11 января.
22. Брюсов В.Я. Страдания и величие Бельгии. II // [РВ] Русские ведомости. 1915. №.9. 13 января.
23. Брюсов В.Я. Путь на запад // [РВ] Русские ведомости. 1914. №.189. 19 августа.
24. Брюсов В.Я. После победы // [РВ] Русские ведомости. 1914. №.238. 16 октября.
25. Брюсов В.Я. После победы. На полях битв под Варшавой // [РВ] Русские ведомости. 1914. №239. 17 октября.
26. Брюсов В.Я. На северном фронте // [РВ] Русские ведомости. 1915. №34. 12 февраля.
27. Брюсов В.Я. Из Варшавы в Ярослав // [РВ] Русские ведомости. 1914. №220. 25 сентября.

ELMIRA DANIELYAN – THE TANGIBLE WORLD IN WAR CORRESPONDENCE BY V. BRUSOV

The paper deals with V. Brusov's experience as a war correspondent during World War I. The author considers V.Brusov's depiction of the combatants' portraits, clothing, their conversations, as well as the surrounding world and the local residents' livelihood.

ДРОНОВ П.С.
Институт языкознания РАН

ИДИОМЫ И ОРИЕНТАЦИОННЫЕ ЛЕКСИЧЕСКИЕ МЕТАФОРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ В. БРЮСОВА

Работа выполнена пи поддержке гранта РФФИ №18-012-00335А, Институт языкознания Российской академии наук.

Ключевые слова: *авторская фразеология, проза и поэзия В. Брюсова, корпусная лингвистика, ориентационные метафоры, соматизмы.*

Одним из аспектов изучения фразеологических единиц является авторская фразеология – встречающиеся у конкретного автора модификации уже существующих в языке выражений, а также появляющиеся оригинальные метафоры, переходящие из одной книги в другую; см., например, исследования фразеологии Ф. Достоевского, А. Пушкина [Баранов, Добровольский 2008:495-550] или В. Набокова [Дронов 2014; Dronov, Krotova 2016].

При рассмотрении фразеологии мы неизбежно должны обращать внимание на то, как в идиомах и пословицах отражается положение говорящего (или объектов, на которые он указывает) в пространстве. Согласно В. Гаку, пространство есть «одна из первых реалий бытия, которая воспринимается и дифференцируется человеком. Оно организуется вокруг человека, ставящего себя в центр макро- и микрокосмоса» [Гак 2000:127].

Заметим, что пространство во фразеологии организуется не просто вокруг человека (деятеля или экспериенцера), а вокруг его тела. В сущности, к пространству, телу, жесту можно свести всю фразеологию, поскольку в образной составляющей любой идиомы (по крайней мере, типа VP + NP) заложен субъект (как правило, человек), производящий некое движение в некоем пространстве. Е. Кубрякова пишет: «Мы полагаем, что подобной концептуальной структурой, соответствующей образу пространства в сознании архаичного человека и обозначаемой в

русском языке термином “пространство”, является величина, включающая следующие концепты и подводимая под следующее описание (в скобках даны основные концепты описываемой структуры): это обобщенное представление о целостном образовании между небом и землей (целостность), которое наблюдаемо, видимо и осязаемо (имеет чувственную основу), частью которого себя ощущает сам человек и внутри которого он относительно свободно перемещается или перемещает подчиненные ему объекты» [Кубрякова 2004:466]. Ср. также идею пространственного кода культуры в лингвокультурологических работах по фразеологии [Ковшова 2014; Телия 1996].

Основными типами соматизмов, представленных во фразеологии, являются:

тело как таковое (*быть в теле*);
части тела (*голова*, *рука*);
части частей тела (*нос*, *палец*);
органы (*сердце*, *мозг*);
кости;
телесные жидкости (*кровь*, *моча*);
отверстия (*рот*, *ноздря*);
определенные участки или места (*макушка*, *брюхо*);
покровы (волосяной, кожный, роговой, т.е. *ногти*);
чужеродные образования (например, *сыпать соль на раны*, *бельмо на глазу*) [Козеренко, Крейдлин 2011:59].

Итак, объектом нашего исследования являются ориентационные метафоры и употребление соматических компонентов в прозе и поэзии В. Брюсова. Мы попробуем рассмотреть и стандартное употребление фразеологизмов, построенных на ориентационных метафорах и соматизмах (например, *приходить в голову* или *выпасть из головы*), и оригинальные авторские метафоры, в том числе повторяющиеся. Последние непосредственно связаны с проблемой авторской фразеологии — характерного для данного автора употребления идиом. В качестве материала исследования выбраны подкорпусы произведений В. Брюсова в основном и поэтическом корпусах [НКРЯ]. Далее рассмотрено употребление ряда частотных соматических компонентов и ориентационных метафор.

Соматический компонент *голова* в прозе и поэзии В. Брюсова. В прозаическом подкорпусе компонент *голова*, в основном, представлен слабоидиоматичными устойчивыми словосочетаниями – номинациями жестов: *опустить голову*, *покачать/закачать/покачивать головой*. Обнаруженные нами идиомы основаны на метафорической модели ЭКСПЕРИЕНЦЕР КАК КОНТЕЙНЕР; в соединении с ориентационными метафорами получаются модели МЫШЛЕНИЕ КАК ДВИЖЕНИЕ ВНУТРЬ КОНТЕЙНЕРА и ДВИЖЕНИЕ ИЗ КОНТЕЙНЕРА. Первая представлена чаще, причем в основном в виде идиомы *приходить в голову (кому-л.)* без каких-либо модификаций формы, значения и стилистических характеристик (13 вхождений в корпусе):

(1) Сознаюсь, что, пока я шёл тёмными залами и переходами, несколько раз мне *приходила в голову* мысль вернуться, чтобы умереть рядом с Ренатою, но доводами логики я умел успокоить себя и, пройдя весь обратный путь, вышел к ночному небу из двери, около которой ждал Михель [Огненный ангел (1908)].

Вторая модель представлена в двух документах (2).

(2) **a.** И все недавние раздумия о жене, о возвращении домой *вылетели из его головы*, развеялись, как дым под утренним ветром [Моцарт (1915)]. **b.** При звуке голоса Ренаты сразу *исчезли из моей головы* все рассуждения, только что роившиеся там, а из души то чувство негодования, которым я был полон за минуту перед тем [Огненный ангел (1908)].

Любопытно, что из всех примеров в [НКРЯ] форма *исчезнуть из головы* встречается только один раз, и именно в контексте (2b). Ее можно было бы считать гапаксом, но, к примеру, поиск в системе Google выявляет более пятидесяти тысяч результатов.

В прозе обнаруживаются фразеологизмы, основанные на концептуальной метафоре, которую Дж. Лакофф и М. Джонсон назвали СЧАСТЬЕ ОРИЕНТИРОВАНО ВВЕРХ, НЕСЧАСТЬЕ ОРИЕНТИРОВАНО ВНИЗ (HAPPY IS UP, UNHAPPY IS DOWN) [Лакофф, Джонсон 2004]. Так, в двух примерах (3a, b) из повести «Огненный ангел» встречается *поникнуть головой*.

(3) **a.** Эту вторую ночь в Бонне провёл я совсем не с такими весенними мечтами, как первую, и все мои пустоцветные надежды, словно от засухи, *поникли головами к земле*. **b.** Рената была подле, и я глазами сделал ей знак, что узнаю её, что помню её вчерашние слова, что благодарен ей, что счастлив, и она, поняв меня, опять опустилась на пол, на колени, и *приникла ко мне головой, как поникают в церквах на молитве* [Огненный ангел (1908)].

В (3b) происходит соположение двух словосочетаний – номинации жеста *поникнуть головой* (устойчивого слабоидиоматичного сочетания) и свободного сочетания *приникнуть к кому-л. головой*.

В поэзии В. Брюсова соматизм *голова* также представлен номинациями жестов (например, *склонюсь покорно головой*).

Словосочетания, в целом, основаны на метафорической модели HAPPY IS UP, UNHAPPY IS DOWN, упоминавшейся выше. Например, в поэтическом корпусе мы находим пять контекстов *поникнуть головой*, в том числе с изменением валентности (4a). Ср. также дважды модифицированную идиому *поднимать голову* 'начать действовать активно, уверенно' (4b): помимо лексической трансформации (*возвысить голову*, ср. *возвысить голос*), идиома подвергнута лексико-синтаксической модификации (*возвысила/подняла свою черную голову*), которая приводит к двойному прочтению ее и как идиомы, и как свободного словосочетания — иначе говоря, к двойной актуализации.

(4) **a.** *В чьи-то жданные объятья, / И покорно и устало, / Ты поникнешь головой* [Гесперидовы сады. 1906.08.02]. **b.** *Возвысила ночь свою черную голову*, / Созвездьями смотрит на море и сушу, / <…> *А ночь подняла свою черную голову*, / Созвездьями смотрит на море и сушу [Ночное одиночество (1911)].

Соматический компонент *глаз* в прозе и поэзии В. Брюсова. В прозе, как правило, обнаруживаются свободные словосочетания типа *кистью тыкать в глаза*, однако весьма широко представлены устойчивые словосочетания наподобие *впиться глазами в кого-л., смотреть/глядеть… (на кого-л.) (какими-л.) глазами* (в рассказе «Моцарт»: *смотрела снизу*

влюбленными глазами в его глаза; поглядела на него изумленными глазами; ср. также *слушала с воспламененными глазами*). Найдена одна идиома, относящаяся к метафорическим моделям ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ КАК МЫШЛЕНИЕ и ЭКСПЕРИЕНЦЕР КАК КОНТЕЙНЕР:

(5) Я же, видя эти слёзы и эту тоску, сам себе давал решительные клятвы, что никогда больше не поддамся искушению, что лучше покину Ренату, нежели опять *выставлю себя в её глазах человеком, ищущим грубых наслаждений*, так как не их, а ласковых глаз и нежных слов жаждал я [Огненный ангел (1908)].

В прозаическом подкорпусе идиомы никак не модифицированы. В то же время в поэтическом подкорпусе мы обнаруживаем оригинальные авторские метафоры, имеющие известное сходство с устойчивыми словосочетаниями. Сходство заключается в том, что они образованы по близким метафорическим моделям наподобие ЭКСПЕРИЕНЦЕР КАК КОНТЕЙНЕР, ЗРИТЕЛЬНОЕ ВОСПРИЯТИЕ КАК МЫШЛЕНИЕ (6). Ср. также осмысление взгляда как ограничителя движения в (6c); аналогичную модель можно увидеть в идиоме *пригвоздить взглядом кого-л.*).

(6) **a.** От книг, из музеев, со сцены / *осколки (как ни голосуй!)* / *Словно от зеркала Г.-Х. Андерсена,* / *засели в глазу* [Волшебное зеркало (1922.12.19)]. **b.** Один – в лесную жуть, *когда на муть речную / Луной наведены белесые глаза* [Из лесной жути (1922)]. **c.** Вот я – *обвязан, окован* / *Пристальным глазом змеи очковой* [Вот я – обвязан, окован… (1922)].

В некоторых случаях (например, *завращает красный глаз маяк*) можно говорить лишь об омонимии авторского оборота и идиомы или номинации жеста, ср. *завращает красный глаз маяк* [Зимнее возвращение к морю (1913.12.18)] vs. *вращать глазами*. В то же время сохраняются идиомы, номинации жестов и коллокации в «стандартной» (т.е. немодифицированной, словарной) форме, например, *пленять глаз, объять глазами, впитывать глазами*. Отметим, что последнее словосочетание в одном примере подвергнуто синтаксической трансформации: *И меж изгибов, жадно впитываемых / Глазами* <…> [С губами, сладко улыбающимися (1916.01.03)].

Соматические компоненты *сердце* и *душа*[2] в прозе и поэзии В. Брюсова. Устойчивые сочетания в обоих подкорпусах относятся к моделям ЭКСПЕРИЕНЦЕР КАК ПОВЕРХНОСТЬ и ЭКСПЕРИЕНЦЕР КАК КОНТЕЙНЕР, т.е. орган, которому приписывается ответственность за чувства и эмоции, может быть уподоблен поверхности или вместилищу. В четырех примерах эта модель приобретает следующий вид: КОНТЕЙНЕР, В КОТОРЫЙ НАЛИВАЕТСЯ ЖИДКОСТЬ (7a, b), причем в (7a) употребление вполне стандартно: *наполнить до краев душу* (с дополнительным интенсификатором *свыше края*).

(7) **a.** В те дни *всю мою душу наполняло до краев, и свыше края,* сознание, что счастие моей жизни – в одной Ренате, и что без неё – нет для меня смысла видеть день или встречать ночь [Огненный ангел (1908)]. **b.** И все былое *залило душу* Латыгина, как река, прорвав плотину, затопляет берега; смыло сразу, как шаткие построения, все впечатления двух последних лет; отпрянули, как зыбкие следы, все недавние соображения и выводы: овладело душой полновластно… [Моцарт (1915)].

В поэтическом подкорпусе встречаются модифицированные словосочетания, в которых соединены метафоры контейнера и поверхности (8):

(8) Эта ночь – взлелеянное чудо: / Ночь из тех узорчатых часов, / Зыблемых над спящими, откуда / Рассыпается причуда снов, / *Падающих в душу, как на блюдо* / Золотое – груда жемчугов [Восход луны (1917)].

В двух примерах мы находим словосочетания, основанные на метафорической модели ЭМОЦИОНАЛЬНОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ КАК ФИЗИЧЕСКОЕ ВОЗДЕЙСТВИЕ НА ОРГАН, ОТВЕТСТВЕННЫЙ ЗА ЭМОЦИИ. Если в примере (8a) это эмоциональное воздействие понимается как сжигание, то в (8b) оно понимается как колюще-режущее ранение.

(9) **a.** Пусть громы пробушуют в небе, / Огнь молний пусть *прожжет сердца*, – / И пусть узнают все свой жребий, / Свою судьбину – до конца! [Пора! (1914.10.12.)]. **b.** Тот меч – как знаменье, что жизнь тебе / *Прорежет сердца остро и глубоко*, /

[2] О *душе* как «невидимом органе», ответственном за эмоции в наивной картине мира, см. [Руссо 2013; Урысон 1994, 1995].

Что станешь ты победно одинока, / Но не уступишь ни на шаг судьбе [Посвящение (1920)].

Соматические компоненты *рука* и *нога*. *Рука* в прозаическом подкорпусе В. Брюсова появляется как компонент свободных словосочетаний и номинаций жестов (устойчивых слабоидиоматичных словосочетаний): *протягивать руку кому-л.*, *всплеснуть руками*. В поэзтическом подкорпусе представлены: *простирать руки*, *вздымать руки [к небу]*.

В прозаическом подкорпусе обнаруживается *протягивать руку* как идиома со значением ‘предлагать помощь’ (10).

(10) Я *протягиваю тебе руку*, чтобы вывести тебя из того мрака, в котором ты погибаешь [Обручение Даши (1913)].

В поэтическом подкорпусе обнаруживается пример, который, возможно, представляет собой модификацию двойной актуализации: в нем словосочетание воспринимается и как свободное, и как устойчивое и идиоматичное (ср. *протягивать руку* в значении ‘просить милостыню’):

(11) Попирая в гордости победной, / Ярость змея, сжатого дугой, / По граниту скачет Всадник Медный / *С царственно протянутой рукой* [Три кумира (1914)].

Соматизм *нога* представлен, в основном, свободными словосочетаниями и номинациями жестов: *подняться на ноги*, *едва стоять на ногах*. Ср. также в поэтическом корпусе пример (12), где словосочетание *в ногу (с кем-л./чем-л.)* употреблено не как идиома со значением ‘действовать согласованно с кем-л.; поступать сообразно принятым правилам, нормам’ [ФСРЛЯ], а как слабоидиоматичное словосочетание (‘идти синхронно’):

(12) Старомодные танцы, вялый вальс-глиссе / То – перегорбленный Гейне, то – подновленный Новалис, / *Федра в ногу с Татьяной*, пьяный и по смерти Мюссе [Ночь с привидениями (1922)].

Широко представлена метафорическая модель ПОКОРНОСТЬ ОРИЕНТИРОВАНА ВНИЗ: *паду к ногам Океанид*, *быть как раба, к ногам припасть*, *падали в ноги все пред разбойником*, *и к ногам готов упасть я* (4 примера в поэтическом подкорпусе); *целовать ноги* (5 примеров в прозаическом подкорпусе, а именно в произведениях «Огненный ангел», «Последние страницы из дневника женщины»,

«Моцарт»), *повалиться в ноги* (1 пример). Ср. также свободное словосочетание, описывающее жест: *Володя упал на пол и охватил мои ноги* [Последние страницы из дневника женщины].

Таким образом, анализ словосочетаний с соматическими компонентами и ориентационными метафорами показывает, что идиомы и номинации жестов чаще встречаются в прозаических текстах В. Брюсова. При этом в прозе они чаще употреблены в немодифицированном виде, зафиксированном в словарях. В то же время для поэзии В. Брюсова более характерны модификации, причем даже в случае со слабоидиоматичными наименованиями жестов (*в чьи-то жадные обьятья… ты поникнешь головой*). Выявляются повторяющиеся метафорические модели, совпадающие у коллокаций, идиом, номинаций жестов и оригинальных авторских выражений.

Все же возникает вопрос: почему один и тот же автор по-разному пользуется фразеологическими единицами в поэзии и прозе? Попытаемся ответить на него.

Фразеологические единицы (в первую очередь, пословицы, но в определенной степени и идиомы) можно считать фольклорными текстами (см., например, определение малых жанров фольклора [Русова 2004]; в таком случае любой говорящий и пишущий является в некотором смысле исполнителем.

Подобно относительно устойчивому, но модифицируемому исполнителями канону в народном искусстве, можно говорить о каноне применительно к форме фразеологизма (не об инварианте в строгом смысле). Каждый «исполнитель» (автор, говорящий) имеет право модифицировать ее, и один и тот же «исполнитель» по-разному реализует это право в зависимости от дискурса, стиля и жанра.

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранов А.Н., Добровольский Д.О. Аспекты теории фразеологии. М., 2008.
2. Гак В.Г. Пространство вне пространства // Логический анализ языка. Языки пространств. М., 2000.
3. Дронов П.С. Русские и английские идиомы в повести В.В. Набокова «Пнин» // Логический анализ языка.

Информационная структура текстов разных жанров и эпох. М., 2014.
4. Козеренко А.Д., Крейдлин Г.Е. Фразеологические соматизмы и семиотическая концептуализация тела // Вопросы языкознания. №6. 2011.
5. Ковшова М.Л. Вместо предисловия… Составила М.Л. Ковшова на основе опубликованных трудов В.Н. Телия // Язык, сознание, коммуникация: Сборник статей. Вып.50. М., 2014.
6. Кубрякова Е.С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира. М., 2004.
7. Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем. М., 2004.
8. [НКРЯ] Национальный корпус русского языка. Эл. ресурс: http://ruscorpora.ru, 11.11.2018.
9. Русова Н.Ю. От аллегории до ямба. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. М., 2004.
10. Руссо М.М. Исчезающие органы // Лингвистика и методика преподавания иностранных языков. Периодический сборник научных трудов ИЯз РАН (электронное научное издание). Вып.5, 2013. Эл. ресурс: http://www.iling-ran.ru/library/sborniki/for_lang/2013_05/sbornik_kiya.pdf, 11.11.2018.
11. Телия В.Н. Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М., 1996.
12. Урысон Е.В. Душа, сердце и ум в языковой картине мира // Путь: Международный философский журнал. №6. 1994.
13. Урысон Е.В. Фундаментальные способности человека и наивная «анатомия» // Вопросы языкознания. №3. 1995.
14. Федоров А.Ф. Фразеологический словарь русского литературного языка [ФСРЛЯ]. М., 2008.
15. Dronov P., Krotova E. Phraseology in Vladimir Nabokov's Transparent Things: wordplay, cultural specificity, and translation strategies // Belgrade English Language and Literature Studies (BELLS). Volume VIII, 2016.

PAVEL DRONOV – IDIOMS AND ORIENTATION LEXICAL METAPHORS IN WORKS BY V. BRUSOV

The paper deals with V. Brusov's use of idioms, collocations, gesture nominations, as well as the original phrases coined by the author. Emphasis is put on somatic idioms and orientation metaphors. The Russian National Corpus shows that while the author tends to use idioms and collocations in his prose more frequently, it is poetry where he modifies them. In the conclusion, the paper provides an explanation to this based on both phraseology and literature studies.

ИВАНОВА И.Н.
Северо-Кавказский федеральный университет

ИРОНИЯ КАК МЕТОД ПОЗНАНИЯ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ФИЛОСОФИИ В. БРЮСОВА («TERTIA VIGILIA», «URBI ET ORBI»)

Ключевые слова: *В. Брюсов, ирония, символизм, гносеология, релятивизм.*

Признание В. Брюсова как поэта началось, согласно его «Автобиографии», с вышедшей в 1900 году «Tertia Vigilia» [Брюсов 1994:80]. В предисловии поэт делает концептуальное заявление, как нам кажется, ставящее под сомнение его собственный «символизм». «Было бы неверно видеть во мне защитника каких-либо обособленных взглядов на поэзию» [Брюсов 1973:588]. Признаваясь в любви к нескольким весьма разным поэтам и типам поэзии, В. Брюсов утверждает абсолютную свободу художника – как в области формы, так и в мировоззрении: он должен обладать «своим взглядом на мир, на добро и зло» [там же:589]. Бесспорное на первый взгляд, это утверждение, в случае В. Брюсова, приводит к гносеологическому плюрализму и ироническому релятивизму, столь возмущавшему почти всех взыскующих единой Истины. (Те же идеи поэт отстаивает в программной статье «Истины» начала 1901 года и частном письме 1899-го: «Истинно и то, и это. Истин много <…>» [там же:589].)

Книга открывается разделом «Возвращение», центральное стихотворение которого – «Я» – стало чем-то вроде визитной карточки В. Брюсова, недвусмысленно представив его эстетическую (и этическую) программу: «Я все мечты люблю, мне дороги все речи, / И всем богам я посвящаю стих [там же:142].

Помолившись Астарте и Гекате, «Я»-герой подходит и к «подножиям распятий», чтобы славить «сильную, как смерть, любовь» – в таком контексте это звучит иронически до кощунства, во всяком случае, с точки зрения человека христианского сознания. Позиция «Я» (почти музилевского «человека без свойств») не так

уж безобидно-нейтральна, она потенциально предательская, что констатируется самим героем: «Как верный ученик, я был ласкаем всеми, / Но сам любил лишь сочетанья слов» [Брюсов 1973:142]. «Я» любуется именно этой своей способностью *не быть, а казаться* верным учеником, т.е. ловко мимикрировать и обманывать адептов единственной истины – апология эстетического иронизма в стиле персонажей С. Кьеркегора, изящных циников XVIII века или романтических антигероев. Принципиально важно, что, в отличие от других «лирических героев» поэтов начала века, «Я» В. Брюсова и не стремится к преодолению собственной иронической множественности, напротив: «И странно полюбил я мглу противоречий, / И жадно стал искать сцеплений роковых» [там же]. Такое состояние сознания отнюдь не ощущается самим «Я» как ущербное, а, напротив, объявляется уделом высокоорганизованного творческого интеллекта.

Эта установка сознания реализуется в цикле «Любимцы веков», где, по замечанию поэта в письме к М. Горькому, упомянувшему Эредиа, выбор «любимцев» и интерпретация их образов – лишь способ выражения души художника. «У того все изображено со стороны, а у меня везде – и в Скифах, и в Ассаргадоне, и в Данте – везде мое “я”. Право же, дьявольская разница!» [там же:590]. В этих своеобразных «автопортретах» подчеркиваются именно те черты, которые свойственны психологии ироника и, разумеется, самого В. Брюсова. Так, даже Моисей у него – не столько пророк и патриарх, сколько символ величайшего презрения (как позже – Сулла), альтернативного божественной любви и по интенсивности, а может быть, и эстетически не уступающего ей. Александр Великий – «неустанное стремленье от судьбы к иной судьбе» (вспомним, что сходным образом В. Брюсов описывает свой путь иронического дистанцирования: «за собою видеть себя», «смотрю на то, чем прежде был» и т.п.). Сродни ему Дон Жуан, ищущий, собственно, не наслаждений и любви, а нового знания о мире и о себе (что, по В. Брюсову, вполне оправдывает его любовный «вампиризм»). Данте – вполне классический, зато Беатриче (не дантовская,

конечно, но вряд ли выбор имени во «Флоренции Декамерона» случаен) – одна из лживых флорентиек, ироничная и сексуальная («острый ум, и взор лукавый, и жажда ненасытная утех»). Цирцея – не столько волшебница или обольстительница, сколько героиня самоконтроля и самообладания (заметим, что в мифе вообще нет подобного мотива). В этом случае «женская» самоидентификация В. Брюсова отнюдь не кажется неестественной: «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» [Брюсов 1973:148].

Так В. Брюсов иронически примиряет одно из «роковых сцеплений» в собственной «мгле противоречий»: «бесстрастие» остается высшей ценностью, но понимается не как отсутствие страстей (нет борьбы – нечем и гордиться), а как умение «властвовать собою». Лирический субъект получает возможность предаваться страсти, но не иначе, как с разрешения собственного, контролирующего процесс «я». Он *никогда* не отдается страсти полностью, *всегда* сохраняет самоконтроль и именно поэтому нуждается в страсти как строительном материале для переживаний и стихов. Сопротивление этого материала, собственно, и создает личность – концепция вполне ироническая.

Раздел «В стенах» представляет иной тип иронии. Если обычно ирония у В. Брюсова непосредственно связана с идеей самодистанцирования и самопреодоления и предполагает бесконечную перспективу, то здесь она по своей воле отказывается от этого, неожиданно предпочтя самоограничение. Это находит свое выражение в образах стен, узких улиц, домов, комнат – любого замкнутого или относительно замкнутого пространства. Отсюда, возможно, и пресловутый урбанизм В. Брюсова, как известно, принципиально не любившего природу, кроме «упорядоченной», и предпочитавшего всем пейзажам городской (исключения редки). Подобные стихотворения цикла «В стенах», конечно, не лишены и оттенка самоиронии (доведенной до предела в «сатирической поэме» «Замкнутые», завершающей сборник «Tertia Vigilia»), но авторское отношение к лирическому субъекту и его мироощущению в целом серьезно: «Люблю я линий

верность, / Люблю в мечтах предел. / <…> Ах, книги краше роз!» [Брюсов 1973:171]. Из всей природы ироником выбираются кристаллы и «жало тонких ос» [там же].

В разделе «Близким», почти полностью составленном из стихов, не вошедших в первое издание «Tertia Vigilia», но включенных В. Брюсовым в состав этой книги в «Путях и перепутьях», наиболее интересен выбор этих «близких»: от Г. Лейбница до собственных книг (немногие поэты посвящали стихи своим книгам!) и… самого себя. Мировоззрение Г. Лейбница, одного из любимых философов В. Брюсова, портретом которого открывается раздел, само по себе, конечно, не иронично, однако парадоксальным образом становится одним из источников брюсовской иронии. Идея harmonia praestabilitata, установленная надмирным разумом, более не вмешивающимся в дела мира, конечно, должна была быть близка В. Брюсову, как и лейбницевская классификация истин. Создавая свою ироническую, по сути, концепцию множественности истин, В. Брюсов опирался на предложенное немецким философом деление на интуитивные истины, т.е. первичные, присущие разуму, и истины факта, т.е. опыта, которые, в отличие от первых, дают возможность помыслить противоположное. «Одно дело, когда мы не понимаем предмета, а другое, когда мы понимаем его противоречивость» [Лейбниц 1982:313]. Под этими словами Г. Лейбница его «робкий ученик», как называет себя В. Брюсов, вполне мог бы подписаться, как и под другими, словно принадлежащими самому В. Брюсову: «Большинство школ правы в значительной части своих утверждений, но заблуждаются в том, что они отрицают» [там же:531].

В число «близких» поэта входят также его собственные книги, стихи к которым вновь демонстрируют читателю брюсовское настойчивое дистанцирование от себя прежнего. Его действительно трудно было по-настоящему уязвить: все критические нападки и насмешки рецензентов над «декадентом» кажутся плоскими рядом с превентивной иронией В. Брюсова в предисловиях и с невероятной скоростью самодистанцирования: поэт едва ли не скорее «перерастает» собственные книги (либо

создает такое впечатление), чем на них успевает реагировать критика. По поводу сборников «Русские символисты»» (первый имиджмейкерский проект поэта) В. Брюсов пишет: «Мы были дерзки, были дети», «далеко первая ступень» [Брюсов 1973:201], хотя прошло всего пять лет. Но самое главное, они и были задуманы как первая ступень «большого пути» – с расчетом на то, чтобы через несколько лет отозваться о них соответствующим образом, и в этом смысле В. Брюсов действительно уникальное явление среди поэтов Серебряного века. Еще более интересен поэтический автокомментарий к предыдущей книге «По поводу «Me eum esse» (всего лишь через год!). Уже не вмещая иронизма в монолог, В. Брюсов находит оптимальную для него диалогическую форму (недаром он утверждал, что голоса «Я» в лирике столь же различны, как персонажи драмы!). Здесь оба голоса принадлежат поэту, но, при всем ироническом превосходстве второго, относительную правоту сохраняют оба. «Звенящие строки» (критерий качества стихов) далеки, но остаются звенящими, чего не оспаривает более позднее (а всего-то год прошел!) «Я», да и «призрак умершего брата», скорее всего, останется с человеком навсегда, т.е. «отдаляющее» сравнение неубедительно.

Голос подруги, в который alter ego предлагает вслушаться, напоминает не о любви, а о «восторгах бесстрастья» (неожиданный поворот сюжета). «Бесстрастье» же, которого так долго стремился достичь герой и которое объявлялось высшим состоянием человека, отвергается во имя новых любовных надежд (образ «сладострастных» запястий). Последняя реплика alter ego об одиночестве и тьме – краткое резюме декадентских настроений «Me eum esse» – парируется холодным равнодушием «теперешнего» ироничного «Я», но эти настроения никуда не исчезнут ни в «Tertia Vigilia», ни даже в «Urbi et Orbi» и поздних книгах. Таким образом, помимо иронического дистанцирования от себя прежнего, предполагающего представление о пути как о последовательном развитии, В. Брюсов сохраняет и идею одновременного параллельного развития нескольких голосов «Я», нескольких истин – позиция, нуждающаяся в объединяющем

начале. В завершающем раздел «Близким» стихотворении «К самому себе» (очевидно, как самому «близкому» – уже ирония) таким началом является сознание вольного «я», которое до безумия боится утратить поэт, ибо только его ироническая свобода позволяет состояться этому игровому многообразию.

Весь сборник «Tertia Vigilia» отражает колебание творческой мысли между равно привлекательными полюсами – совершенством как завершенностью и совершенством как бесконечностью, многобожием и монотеизмом, самоограничением и жаждой нового и т.д. Так, «Братьям соблазненным» вновь прославляет жажду исканий и невозможность остановиться, т.е. опять-таки неверие в единственную истину: «Жизнь не в счастьи, жизнь в искании, / Цель не здесь – вдали всегда» [Брюсов 1973:225]. Но в «Люцифере» оказывается, что любимая брюсовская идея относительно того, что «есть много богов» принадлежит... самому «до века восставшему», озвучивающему все те же интуиции поэта: «К совершенству путей есть много, / Их безмерно число» [там же:231].

Раздел «Прозрения» открывается стихотворением «В неконченом здании», где обычный брюсовский пафос вечного стремления обессмысливается бесцельными блужданиями героев «по шатким лесам» «неконченого здания». В качестве желаемой альтернативы предлагается завершенное здание, которое «в глуби, разумно расчисленной, замкнет человеческий род». Слово «замкнет» уже внушает некоторые опасения и заставляет подозревать иронию, что подтверждается завершающей книгу «сатирической поэмой» «Замкнутые», где идея «замкнутости» ассоциируется уже не с совершенством (= завершенностью), а с жалкой пародией на него. Интересно, что предметом иронии и даже сатиры становится здесь любимый брюсовский «Я»-персонаж, превратившийся в «мы»: «Расчетом и умом все осквернили ласки / И берегли свой пафос лишь для книг!» [Брюсов 1973:264]. Это ли не идеал молодого В. Брюсова, упорно конструируемый им во множестве стихотворений и переходящий из книги в книгу?

В 1903 году выходит «Urbi et Orbi» – книга, поставившая В. Брюсова в первый ряд русских поэтов. В разделе «Вступления» поэт подтверждает верность своим принципам: стремлению и ироническому самодистанцированию; причем последнее не отменяет первого, а дополняет его страстный пафос. Творческие декларации «Вступлений» – программа убежденного ироника. «Я разных ратей был союзник, / Носил чужие знамена» («Последнее желанье») [Брюсов 1973:271]; «Как змей на сброшенную кожу, / Смотрю на то, чем прежде был» («У себя») [там же]; «И кубки всех отрав испив» («Блудный сын») [там же:276]; «творю, чтобы кинуть опять!» («По улицам узким...») [там же:269] – подобными заявлениями, ироническими в своей основе, перенасыщен этот раздел. Параллельно этому радостному, творческому настроению развивается иное, оттеняющее и дополняющее позу ироника-победителя и подвергающее сомнению само всепобеждающее стремление. «Желанье достижений / Еще влечет вперед. / Но думы безнадежней <…>» («Лестница») [там же:269-270]; «Мстит лабиринт! Святые тайны / Не выдает пришельцам он» («Нить Ариадны») [там же:276]. Оба настроения – тезис (ирония как пафос обновления-самодистанцирования) и антитезис (ирония как пафос сомнения и неуверенности, как функция самоконтроля разума) совмещаются в синтезе – апологии сдержанности и неустанного труда (а не порыва и не вдохновения свыше, как у прочих символистов) в стихотворениях «Работа», «У земли», «В ответ».

В разделе «Баллады» на фоне уже привычной для читателя В. Брюсова апологетики страсти как высшей бытийной сущности выделяется баллада «Путник», герой которой – типичный ироник брюсовского типа, по своей прихоти отрицающий то, что сам же и утверждал как абсолютную ценность. Отвергая отдых, наслаждение и любовь прекрасной царевны, странный юноша утверждает абсолютное ироническое своеволие – вопреки собственным постулатам о смысле жизни эстетика-ироника. Он не хочет быть зависим даже от своих желаний, даже от собственного своеволия и собственной свободы. Именно это заставляет смутиться царевну (воплощение противопоставленного

ироническому наивного начала), даже не предполагающую возможности отказа и, тем более, насмешки.

Комментируя этот текст, В. Брюсов объясняет поведение своего персонажа: «Но разве все дары принимаются? <…> Ах, с меня довольно меня одного. Я отдаю себя самого – себе. Я не хочу принадлежать никому, и спокойно могу не владеть никем» [Брюсов 1973:609]. Классическая установка ироника.

В разделе «Думы» поэт продолжает тонкую ироническую игру с самим собой и с читателем. Так, в «L'ennui de Vivre...» В. Брюсов делает весьма странное и нехарактерное для него, опытного «жизнетворца» и собственного имиджмейкера, заявление: «Желал бы я не быть "Валерий Брюсов"» [там же:293]. Отказ от самого любимого и даже от имени, ставшего, говоря современным языком, раскрученным брендом – «Валерий Брюсов» – это поступок сродни отказу «путника». Перегруженность иронического субъекта, лишенного конкретной цели, – знаниями, воспоминаниями, «мигами» и т.п., при отсутствии направления у этого вечного движения, естественно порождает родственное иронии настроение отчаяния («дурная бесконечность»). Мрачные сомнения персонифицируются в дьяволов, озвучивающих тайные догадки мнимо всемогущего иронического персонажа. «Ты пред смертью встанешь голый», – пугают героя-ироника «дьяволы», вторя его собственным предчувствиям об изначальной бессмысленности и бесперспективности избранного им пути. В «Гимне» (название чисто ироническое, поскольку гимна нет, есть пародия и отрицание) уже умирающее «Я» видит образы иного мира, подтверждающие обетования христианства – но с гневом отвергает их. Из всего обещанного великим метарассказом христианства разъяренный герой понимает лишь одно: отсутствие предела и новое отодвигание истины в дурную бесконечность: «Так, значит, за смертью такой же бесплодный, / Такой же бесцельный, бессмысленный путь? <…> И нет нам исхода! и нет нам предела!» [Брюсов 1973:299-300].

Однако выясняется, что это настроение, непременно сопровождающее ироника и входящее на правах обязательной

составляющей в его привычный эмоциональный диапазон, оказывается следствием демонического искушения, которому, впрочем, легко поддается герой: «И дьяволы шепчут со смехом: “Ты – наш!”» [там же:300].

Ироническая поведенческая установка, последовательно воплощаемая брюсовским героем-любовником (вспомним, что классический тип ироника в любви – Дон Жуан или кьеркегоровский Обольститель), вновь реализуется в интерпретации любовной темы в «Элегиях». Брюсовский герой в принципе не понимает или, во всяком случае, отвергает любовь к единственной и, тем более, любовь как романтическое служение, как форму трансценденции личности – лейтмотив Серебряного века. Неудивительно, что в погоне за новыми ощущениями этот герой-любовник, увязнув в дурной бесконечности эротических встреч и экспериментов, часто впадает в подлинное ироническое отчаяние – точно по сценарию судьбы ироника С. Кьеркегора («Таинства ночей», «Одиночество»). И если идея «Одиночества» – невозможность подлинного и полного слияния в любви – поражает не столько оригинальностью, сколько экспрессивностью выражения, то в «Таинстве ночей» В. Брюсов высказывает абсурдную и шокирующе откровенную мысль. Его ироническому любовнику жаль, что его экстазы разделял кто-то еще, он хотел бы «любви» без участия женщины, присутствие «ты» скорее мешает ему: «Я был не одинок во храме страсти, / Дал подсмотреть свой потаенный сон, / И этот храм позором соучастий (! – И.И.) / В святых воспоминаньях осквернен!» [там же:318].

Кажется, нигде больше В. Брюсов не проговаривается столь откровенно. Его демонический любовник вообще не способен к подлинному диалогу (свойство ироника, отмеченное С. Кьеркегором, М. Бубером, М. Бахтиным и др.) и, похоже, не нуждается в нем. Другой человек: «ты», женщина, лишается личной единственности и становится лишь средством вызова определенного настроения или переживания. Брюсовского героя как подлинного ироника постоянно влечет «к ужасу новых границ», и, когда он примеряет – шутки или эксперимента ради – маску соловьевца (как в стихотворении «Mon rêve familier» из

цикла «Сонеты и терцины»), это, конечно, не вызывает доверия. Вообще брюсовское отношение к центральному романтико-символистскому мифу Вечной Женственности было, если не откровенно ироническим, то, во всяком случае, двусмысленным. Только как иронию и самоиронию, а не как зависть или сознание «неполноценности», можно понять его послание «Младшим» (из цикла «Оды и послания» сборника «Urbi et Orbi»). Принимая роль «безнадежно бредущего за оградой» во время таинственного брака «в озаренном дворце», В. Брюсов, конечно, поддерживает свое амплуа темного мага и участвует, тем самым, в общей мистерии Серебряного века. Согласно этой роли, ему было положено «томиться и скрежетать» перед Женой, облеченной в солнце, по словам перефразировавшего А. Блока Вл. Ходасевича. Но это «томление», конечно, не стоит принимать всерьез: романтический культ Прекрасной Дамы, восходящий к христианской символике и мифологии Марии, был В. Брюсову не ближе и не дороже, чем, например, вавилонская или китайская мифология, и воспринимался им отчужденно-иронически.

«Отвержение» (напоминающее любимое поэтом «отречение»), «Сонет» и «Терцины…» – поэтическая программа личности иронического типа. Персонаж «Отвержения» – носитель иронии ницшеанского типа, стремящийся по ту сторону добра и зла. Не удивительно, что «любовь» он заключает в кавычки, называя ее «хламом витий», и предпочитает ей «продажную кровать». Возможно, причина такого отвержения – предвосхищающая постмодернистскую некая усталость от слов, неизбежно сопровождающих «любовь», и, следовательно, влечение к простым и элементарным способам диалога, к которым «продажная кровать» и относится. Герой-ироник понимает и принимает лишь два типа отношений: основанные на элементарных инстинктах или усложненно-игровые, заведомо искусственные и отрефлексированные. Глубина и искренность подлинного диалога «Я» и «Ты», единственных и неповторимых в этом общении, ему недоступны, или же он сознательно избегает их.

Если в «Отвержении» герой уходит от своей сложности и культурной усталости в примитивный круг блудниц и пьяниц, то

герой-ироник «Сонета» выбирает второй вариант: игровое отношение к жизни и собственной судьбе. Своеобразие «Сонета» в сравнении с другими интерпретациями темы авторежиссуры и жизнетворчества у В. Брюсова в том, что «ловкий драматург» здесь – не герой, а судьба, и она переигрывает его, заставляя умереть по ее, а не его воле. «Ирония судьбы» требует, по Б. Пастернаку, «полной гибели всерьез», и в этой ситуации единственный способ сохранить лицо – признать свое поражение в борьбе с более сильным «драматургом» или «режиссером» и завершить жизнь, как и сонет, эстетически убедительно: «Люблю я красоту нежданных поражений, / Свое падение я славлю и пою, / <…> Одно желание во мне, в пыли простертом, / Узнать, как пятый акт развяжется с четвертым» [Брюсов 1973:321].

Эстетическое оформление собственной жизни или творчество – единственное, что оправдывает существование иронического героя, в сущности, не имеющего другой опоры в бытии. В «Терцинах к спискам книг» герою, наслаждающемуся чтением каталога (любопытно, что читает он не книги, а «перечни и списки» – вполне в постмодернистском духе), является скелет «с насмешливым приветом». Символ смерти, высохший остов – апофеоз бессмертия и венец творчества… Но В. Брюсов отвергает возможность иронической интерпретации. Оказывается, что в мире и в самом деле ничто не имеет смысла, кроме «семи-восьми строк», которые страшный гость обещает сохранить. И ради этого гордый герой покоряется «исчезновению» и смиряется перед этим жутковатым (и все-таки – может быть, против воли поэта – ироническим!) символом культуры.

В декабре 1901 г., после разговора с З. Гиппиус об «одиноких» словах, не имеющих в русском языке рифмы, В. Брюсов пишет стихотворение, ставшее для многих его «визитной карточкой» (наряду с «Я» или с «Творчеством»): «Неколебимой истине (З.Н. Гиппиус)». Это действительно «поразительно характерное стихотворение» (отзыв З. Гиппиус), и тем более поразительное, что, написанное «по случаю», оно представляет собой квинтэссенцию брюсовского иронического мировоззрения – явно не без намерения слегка поддразнить

неохристиан З. Гиппиус и Д. Мережковского. «Ну, конечно, не все ли равно, славить Господа или Дьявола, если хочешь – и можешь – славить только себя» [Гиппиус 1992:252]. З. Гиппиус увидела в этом «глубокое – решительно ко всему – равнодушие»; по ее мнению, В. Брюсов мог с еще большим основанием заявить: «И все моря, все пристани я не люблю равно» [там же:252]. Любопытно, что та же З. Гиппиус, шокированная этими строками, предполагала, что дьявол – «непонятый Учитель Великой красоты» (обычная декадентская тема). Но если ее или Д. Мережковского размышления о «мудром искусителе» были всегда всерьез и в целом не выходили за рамки трагедийного христианского экзистенциализма, то поверхностного, незаинтересованного отношения В. Брюсова к мучительной для нее проблематике она, конечно, простить не могла.

Таким образом, мы видим, что в эстетико-философской системе русского символизма В. Брюсов играет исключительную роль – и, не в последнюю очередь, из-за своей иронической гносеологии: уникального для русской культуры умонастроения, выдающего в поэте ученика философов-классиков и парадоксальным образом превращающего его в предтечу постмодернизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Из моей жизни: Автобиографическая и мемуарная проза. М., 1994.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973.
3. Гиппиус З.Н. Стихи и проза. Тула, 1992.
4. Лейбниц Г.В. Сочинения: В 4 т. М., 1982.

IRINA IVANOVA – IRONY AS A OF COGNITIVE METHOD IN V. BRUSOV'S ARTISTIC PHILOSOPHY

The paper deals with the epistemological mechanism of symbolist irony in V. Brusov's collections of verses «Tertia Vigilia» and «Urbi et Orbi». The poet's aesthetic and philosophic relativism reveals the Russian modernist tendencies that would later crystallize in the Russian postmodernist aesthetic framework.

КРАВЧЕНКО О.А.
Донецкий национальный университет

ПОЭТИКА БАЛЛАДНОГО ЖЕСТА: СПЕЦИФИКА БРЮСОВСКИХ ЭКФРАСИСОВ

Ключевые слова: *баллада, живописность, жест, история, экфрасис, эмблема.*

«Живописность» брюсовской лирики традиционно находит осмысление в направлениях, заданных самим поэтом: как ориентация либо на жанры изобразительного искусства, либо на конкретные произведения. В числе последних публикаций такого рода следует назвать статью Т. Дьяченко «Дрневнеперсидская “гравюра” В.Я. Брюсова “Львица среди развалин”» [Дьяченко 2018], а также статью Т. Хорошавиной «Связь литературы с живописью и графикой в лирике В. Брюсова: стихотворение “Пляска смерти. Немецкая гравюра XVI века”» [Хорошавина 2014]. Нам, однако, представляется важным поставить вопрос о внутренних закономерностях брюсовского стиля, не столько отраженных в экфрасисах, сколько порождающих их.

Живописные «предпочтения» поэта проявлены уже в раннем сборнике «Chefs d’oeuvrs», содержащем интермедиальные жанровые образования: «рисунок тушью» («Прокаженный»), «гравюра» («Львица среди развалин»), «бронзовая статуэтка» («Жрец»). Далее – «портретный» цикл «Любимцы веков» в «Tertia vigila», «Картины» в «Urbi et orbi» и т.д. В ситуации брюсовского творчества все это дает почву для расширения природы экфрасиса, а именно понимания «живописности» как следования поэзии законам живописи.

Это явление мы намерены проследить на примере жанра исторической баллады. Здесь обнаруживаются проявления тех конститутивных характеристик живописи в ее отличии от поэзии, которые были осмыслены еще Г. Лессингом. В трактате «Лаокоон, или о границах живописи и поэзии» немецкий просветитель в качестве одной из границ, разделяющих эти искусства, называет

пространственный (в живописи) и временной (в поэзии) принцип создания художественного образа: «<…> тела с их видимыми свойствами <…> составляют предмет живописи <…> действия составляют предмет поэзии» [Лессинг 1953:445]. При том, что баллада как жанр предполагает совмещение лирического, эпического и драматического начал, брюсовские баллады характеризует специфическая анарративность: интерес повествования сменяется живописной статуарностью, фиксацией момента, концентрирующего в себе все предшествующее и последующее развитие. Событие баллады не столько рассказано, сколько представлено воочию; развертываемое во времени действие подано не фрактально, а миметически-демонстративно. Сюжет фокусируется в точку, событийность лишена линейного развития в пользу графически заданной композиционной статики. Образно говоря, горизонталь происшествия сменяется вертикалью жеста – монументально «вылепленного», на грани картинной наглядности.

Для иллюстрации приведенных положений обратимся к балладе «Путник» – диалогической реплике на тютчевское стихотворение «Пошли, господь, свою отраду…». При сохранении локуса цветущего сада, закрытого для усталого путника, В. Брюсов делает акцент не на осмыслении границы между роскошью счастья и нищенством отверженности, а на выборе между свободой и пленом. В балладе «Путник» перед читателем предстает идея неприятия дара и гордого – до царственного – утверждения собственного пути. Показательно, что идея эта обретает зримые, почти графически прорисованные контуры жестов и поз: «И путник, взор подняв неспешно, / Глядит, как царь, на дочь царя» [Брюсов т.I:290].

При этом сад дан по-тютчевски описательно, выступая лишь декорацией основных мизансцен: «Лепечут пальмы; шум фонтанный / Так радостен издалека, / И ветер, весь благоуханный, / Летит в пустыню с цветника [там же].

Смысловая кульминация выстраивается по логике скульптурной группы: «Бледнеет и дрожит царевна. / Лежат

невольники у ног. / Она растерянно и гневно / Бросает кубок на песок» [там же:291].

Авторский прозаический пересказ баллады даже более выразительно, чем основной поэтический текст, «рисует» план события, отводя центральную роль не оскорбленному жесту царевны, а неизменно-статуарной, гордой позе юноши. Приведем полностью этот фрагмент из письма В. Брюсова Л. Вилькиной (1903 г.): «Но разве все дары принимаются? Нищий стоял на солнце. *Когда он закрывал глаза, красное солнце проходило сквозь веки*. Царевна подала ему золотое вино в золотом сосуде. Ему было надо лишь протянуть руку. Но он засмеялся и сказал: протяни эти золотые края к самим моим устам, и я буду пить. В гневе царевна выплеснула драгоценное вино наземь. Но юноша смеялся, и *когда он закрывал глаза, красное солнце проходило сквозь его веки.* Ах, с меня довольно меня одного. Я отдаю себя самого – себе. Я не хочу принадлежать никому, и спокойно могу не владеть никем. Пусть шумят камни на взморьях» [Брюсов 1973:609] (здесь и далее курсив наш – О.К.).

Как видим, в прозаическом варианте более рельефно дан тот требуемый живописью и скульптурой момент, выбор которого Г. Лессинг постулировал как первоочередную задачу художника, поскольку «<…> этот единственный момент и единственная точка зрения на этот момент должны быть возможно плодотворнее» [Лессинг 1953:397]. При этом важно и то, что, поскольку «<…> это одно мгновение увековечивается искусством, оно не должно выражать ничего такого, что мыслится лишь как преходящее» [там же:398].

«Непреходящесть» момента удостоверена в «Путнике» почти дословным повтором: нищий закрывает глаза на блага мира ради созерцания красного солнца, столь же вечного, как шумящие камни на взморьях. Таким образом, все событийно-проходящее и экзистенциально-преходящее (прогулка в осеннем саду, преподнесение даров путнику, негодование оскорбленной царевны) сжато, «впечатано» в неизменную позу юноши.

Композиционная структура прозаического пересказа – своеобразного параллельного текста баллады – сформирована

смысловым кольцом, обрамляющим по-лессинговски понятый «плодотворный момент», не столько разворачивающий, сколько конденсирующий в себе происшествие. Предшествующая ему экспозиция и последующая развязка событийности как таковой не содержат, будучи изофункциональными драматическому прологу и эпилогу.

Подобная структура сохранена и в поэтическом тексте. Здесь мини-движение закрывающихся глаз путника обрамляет монолог царевны: «Царевна смотрит в детской дрожи, / В ее больших глазах – слеза. / Красивый юноша-прохожий / Простерся там, *закрыв глаза.* <…> Но он в ответ: “Сойди за цепи, / И кубок мне сама подай!’’ / *Закрыл глаза* бедняк из степи. / Фонтаны бьют. Лепечет рай» [Брюсов т.I:290].

Собственно, неизменный жест нищего предваряет и финальную мизансцену: гордо лежащий юноша – гневная царевна, бросающая кубок, – поверженные к ее ногам невольники. В эпилоге этой драмы-скульптуры раздается смех: «И смех чуть слышен за оградой, / Где степь, и цепи, и столбы» [там же:291].

Все это позволяет высказать предположение о том, что в балладе В. Брюсова актуализировано одно из исходно-этимологических значений жанрового обозначения баллады как танца, идущее от провансальского «ballar» – танцевать. Эта жанровая форма французской и итальянской поэзии XIV-XVI веков[1] представляла собой лирическую хороводную песню без сюжета [Магомедова 2008:26]. То есть на первый план выдвигался не эпический, а телесно-пластический компонент, что и находит развитие в балладах В. Брюсова. Танцевальный по своей природе жест становится пластическим пуантом стихотворения, что характерно для большинства баллад книги «Urbi et orbi». Так, в балладе «У моря» – это движение простертых с морского дна рук: «Они ко мне тянули руки, / Шептали что-то, в глубь маня»

[1] В. Брюсов, говоря о постоянном стремлении символизма к обновлению поэтического языка за счет классических поэтических форм, называл среди таковых и французскую балладу: «Символизм любовно воскрешал <…> разные старинные “формы”, начиная с сонета или терцин до французских баллад <…>» [Брюсов 2009:476]

[Брюсов т.I:292]; в балладе «Решетка» – сходное, но встречное движение рук, губ, взглядов возлюбленных: «До твоей руки не дотянусь я, – / В очи только можем мы смотреть <…> Тщетно ближу губы сладострастно, – / Лишь железо обжигает их…» [Брюсов т.I:291]; в балладе «Раб» – впивающийся взгляд: «И вплоть до дня впивался взглядом, – / Прикован к ложу их, как пес» [там же:287].

Направленное движение задает рисунок лирического развития. В. Брюсов – автор баллад – предстает одновременно как сценограф и декоратор; его баллады «телесны» в смысле приближения к танцевальной пластике. В них присутствует особая схематичность танца, рондообразность и симметрия композиционного кольца.

Примечательно то, что «цветовая палитра» также схематична, цветом здесь поддержана фигура контраста. В «Путнике» это белое и черное («беломраморные ступени» – «эфиопские рабы»); в прозаическом его пересказе – красное и золотое («красное солнце» – «золотое вино в золотом сосуде», «золотые края»); в «Пеплуме» также белое и черное («Черный плащ его как дым, / Пеплум мой, как саван белый»).

Тяготение В. Брюсова к схеме, к симметрии образов комментировал Ю. Тынянов, иллюстрируя свой тезис цитатой из «Пеплума»: «Это как бы рационализм смутного; рассчитанность антитез превращает у него смутную тему в симметрическое сознание смутного: “Ночь – как тысяча веков, / Ночь – как жизнь в полях за Летой. / Гасну в запахе цветов / Сплю в воде, лучом согретой”» [Тынянов 1929:531].

Мы полагаем, что схематический тип конструирования образа порождает аллюзию на такую интермедиальную жанровую разновидность, как эмблема, в структуре которой заложена идея живописно-поэтического синтеза. Здесь слово должно стать квинтэссенцией изобразительного ряда, занять внешнюю по отношению к изображенному позицию, позволяющую свести сказанное и показанное в единую смысловую точку. Балладная поэтика В. Брюсова дает офорт события, его черно-белую прорисовку. При этом обязательной является итоговая сентенция.

Так брюсовский рационализм, стремление уложить не схватываемое разумом лирически-зыбкое настроение в строгую систему антитез порождает лаконизм эмблемной подписи: «Поставьте выше памятник священный, / Живое изваянье вечных тел, / Чтоб память не угасла во вселенной / О страсти, перешедшей за предел!» [Брюсов т.I:289].

Эта финальная строфа «Помпеянки» представляет собой некое внешнее слово по отношению к картине любовного свидания в погибающем городе. Именно она переводит изображенное в план вечности, придает событию непреходящее символическое значение.

Подобным же образом смысловым итогом «Решетки» оказывается утверждение блаженства любовного томления: «Но опять у роковой преграды / Мы, едва затеплятся лучи. / И, быть может, нет для нас отрады / Слаще пытки вашей, палачи!» [там же:291]

На фоне описания тюрьмы, в которой «погребены» влюбленные, разделяющей их решетки с коваными брусьями и стальными проволоками, финальная фраза предстает как эмблемная подпись, subscription: страдание блаженно, счастье – в сладкой муке.

Если принять, что эмблема – это «развернутая многоуровневая метафоры, с помощью которой эмблематическое мышление пытается набросить на бытие тонкую сеть сложных взаимосвязей» [Нестеров:эл.ресурс], композиционное тяготение брюсовских баллад к структуре эмблемы воплощает матрицу символистского художественного мышления, а именно: стремление обогатить поэтический момент таким значением, в котором просвечивает провиденциальный смысл, придать всему единичному, случающемуся значение онтологически «неслучайного», всеобщего.

Таким образом, «картинность» в поэзии В. Брюсова подспудно несет в себе некую анти-лирическую тенденцию, если понимать лирику по-гегелевски, как торжество субъективности, стихию самовыражения индивидуального «Я». Примечательна в этом отношении инвектива В. Брюсова, высказанная в адрес

одного из современников, лириков «узкого диапазона»: «У него совсем нет баллад и поэм. Его поэзия дневник, он не умел писать ни о ком, кроме как о себе» [цит. по: Тынянов 1929:534]. В устоявшейся оценке критиков брюсовский отказ от «чистого лиризма» сопряжен с нарастанием в его поэзии декламационности, стремлением к одической торжественности. Мы же полагаем, что и вне установлений ораторского стиля брюсовская лирика стремится создать «картину», эмблему события как знака некой исторически исходной, варьирующейся во времени ситуации. Универсализм этой ситуации, ее дидактический итог в «Помпеянке» и «Решетке» удостоверен композиционно весомым положением финала стихотворений, в которых итоговые четверостишия и задают некую точку временной вненаходимости, адекватную историческому «всеприсутствию». Данная тенденция, выявляясь в балладах, вскрывает, в то же время, законы брюсовского историзма в целом. «Брюсову, с его историческим прагматизмом – как отмечает К. Исупов, – необходимо было ввести “случай” в рамки оправдания истории во всей ее полноте» [Исупов БЧ 1986:128].

Очевидно, с этим связана причина расплывчивости жанрового определения «историческая баллада»: «мы не найдем, – пишет Тынянов, – резкой жанровой границы между его “балладой” и не-балладой. Здесь целая цепь незаметных переходов, делающая самый жанр общим, расплывчатым» [Тынянов 1929:535]. Нам представляется, что в данном случае важна не столько жанровая определенность, сколько выразившееся в балладе отношение к событию, историзм которого, даже обладая условностью, несет в себе всеобщность сверхисторического смысла.

Так, в стихотворении «Антоний» нимб, сияющий «над всеми, кто погиб, любя», кто во имя любви прошел через посмеянье, стыд и гибель, становится символом судьбы лирического героя: «О, дай мне жребий тот же вынуть…» История, таким образом, предстает как готовый сценарий, событие замирает в жесте («Ты повернул свое кормило, / Чтоб раз взглянуть в желанный взор»); поэтический момент становится

иконой, эманирующей вневременную ценность в пространство современности.

Подобным же образом завершающая сентенция на латыни «Expectans expectavi…» в стихотворении «Анатолий» (из живописно насыщенного цикла «Холм покинутых святынь») придает едва намеченному лирическому сюжету многомерный символический смысл. Герой, имя которого вынесено в заглавие стихотворения, образно говоря, развернут к читателю-зрителю спиной: он правит гондолой, уплывающей от стен монастыря. Однако, он и есть воплощение надежды, тот, к кому обращены финальные строки: «Expectans expectavi…» («Я терпеливо жду»). Так начало католической молитвы эстетически завершает картину расставания, обещающего новую встречу. «Раму» этой картины из венецианской жизни XVIII века образуют имя героя и строки псалма. Смысловыми полюсами стихотворения становятся идея всепроникающей любви и духовного усилия ее ожидания. «Expectans expectavi…» – языковая чужеродность фразы по отношению к основному поэтическому тексту не только кульминационно выделяет ее, но придает значение моральной максимы, эмблемой которой и выступает стихотворение.

Таким образом, в лирике В. Брюсова осуществляется экспансия поэзии в историю, создание поэтической «матрицы» исторического развития, стремление освоить пространство культуры с целью вписать в историю себя и собственное время, преодолеть его повседневную текучую «случайность» и придать эмблематически выверенный смысл.

Проявленная в «Анатолии», как и в ряде брюсовских баллад, десакрализующая интенция, как нам представляется, не дает основания для акцентирования в них не исторической, а эротической содержательной стихии, как это было предложено еще в 1916г. В. Жирмунским. При свойственном им эротизме, брюсовские баллады не просто соединяют «напряжение радости и страдания, чувственное наслаждение и муку, страсть и смерть <…>» [Жирмунский 2001:272]. В них обязателен тот многозначный выход за границы «частной» жизни, то смысловое мерцание, которое в «Анатолии» рождает ощущение двойственной

атрибуции финальных строк (и ко Всевышнему, и к возлюбленному).

При этом следует отметить, что общая тенденция брюсовской эротики состоит в придании ей трагического характера, в возведении в ранг не собственно «личной» (индивидуально-неповторимой) любви. Показательна в этом отношении реакция В. Ходасевича на уничижительную оценку Б. Садовского, называвшего любовную лирику В. Брюсова «постельной поэзией». Вл. Ходасевич отмечает: «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” <…>. Возможно, что он действительно чтил любовь. Но любовниц своих он не замечал» [Ходасевич:эл.ресурс].

Мы полагаем, что именно трагедия эротизма осталась вне поля зрения В. Жирмунского. Масштаб этой трагедии, вопреки оценке В. Ходасевича, претендует не на психологическое, а на онтологическое осмысление. «Чтя любовь», В. Брюсов стремится придать этому чувству метаисторическую окрашенность, постоянно расширяя захватываемые страстью исторические пределы, возводя эрос к архетипам культуры. Брюсовская любовная поэзия – это не только «чувственное наслаждение и мука» [Жирмунский 2001:272], но зачастую еще и взгляд стороннего наблюдателя. В балладе «Раб» эта ситуация предстает как вовлеченность «зрителя» в любовное таинство. Однако в других произведениях внеположная точка зрения воплощает позицию рационалистического анализа, сопряжения страсти и мысли. При этом любовная ситуация обретает сверхличностный характер, герои предстают как носители большого чувства вне какой-либо индивидуальной окрашенности. Как отмечает М. Гиршман, говоря о стихотворении «Антоний», «при неизменной “громадности” страсти и всего, что ради нее отвергается, мы не найдем никаких отражений качественного своеобразия именно данного конкретного чувства, его неповторимого субъекта и объекта. Даже в тех немногих случаях, когда призванные для

воплощения мысли-страсти исторические персонажи наделяются какими-то характеристиками, они имеют общий, абстрактно-величественный характер…» [Гиршман 2002: 234].

Трагедия любви обретает в этом случае универсальное значение и «переводит» разговор о брюсовских балладах из психологии эротики в онтологию истории.

Примечательно, что у В. Жирмунского исследовательский акцент на эротизме задает и специфический интермедиальный ракурс: исследователь говорит о музыкальной, а не живописной доминанте брюсовских баллад: «Красота его баллад заключается в их напевности, в искусном повторении звуков и слов, сгущающих эмоциональную насыщенность, смутно волнующих и создающих лирическое настроение, но не дающих четкого зрительного образа и не овладевающих логическим смыслом слов» [Жирмунский 2001:272]. Однако, в самый ход размышлений В. Жирмунского вторгается вытесняющая музыкальную суггестию идея драматизма: событийности, требующей внутренней акцентуации, подчеркивания момента наивысшего напряжения – что и порождает соотнесенность не с временным искусством музыки, а с пространственной статуарностью. Специфическим дополнительным аргументом в пользу «живописности» является использование В. Жирмунским неустоявшегося в своем поэтологическом значении термина «жест». Так, говоря об общей тенденции стиля В. Брюсова к «усилению, эмоциональному нагнетанию», «обилию эмфатических восклицаний», исследователь резюмирует: «Здесь произносительный *жест* как бы дополняет то впечатление интенсивности, которое недостаточно передается даже романтическим словарем поэта» [Жирмунский 2001:472].

Между тем, это же понятие интонационного жеста применительно к балладам использует в статье 1924г. Ю. Тынянов: «Интонации превращены в жесты, даже определенные жесты, – жесты театральные <…>» Именно в балладах В. Брюсова, по мнению Ю. Тынянова, «был полный и оправданный выход для ораторского начала его поэзии и разрешения задачи живописного слова <…>» [Тынянов 1929:535-536].

Таким образом, акцент на эротике в интерпретации брюсовских баллад уступает место признанию их специфической историчности, а заочноая дискуссия по поводу балладной музыкальности либо живописности разрешается в пользу последней.

В целом же разговор о поэтике балладного жеста у В. Брюсова позволяет обогатить смысловые горизонты экфрасиса, развивая внутренне заложенную в этом явлении проблематику. Экфрасис, возникая как риторическая фигура, в конечном итоге претендует не на описательное воспроизведение некоего художественного явления, но на создание самодостаточно-словесного, то есть поэтически творимого смысла. Как отмечает П. Шкаренков, в экфрасисе «внимание сосредоточено не на описываемом художественном объекте (произведении искусства), а на его собственном предмете и “словесном смысле” изображенного этим произведением» [Шкаренков 2008:302]. Особенность брюсовского балладного экфрасиса состоит в отсутствии живописного претекста, баллада сама становится живописью истории, стремящейся, однако, не нарисовать в слове событие, а воспеть «чувства мира», как пишет об этом В. Брюсов в одном из ранних стихотворений: «То мира целого желания и муки, / То человечество стремится и грустит» [Брюсов т. III:213].

Экфрасисы у В. Брюсова могут быть поняты не как «гравюры», «картины», «статуэтки», «портреты» и тому подобное, а как эмблемы логики истории.

«Баллады Брюсова даны вне сюжета, они статичны, как картина. Как скульптурная группа» [Тынянов 1929:535]. К этой характеристике Ю. Тынянова следует лишь добавить, что живописно-скульптурная статика баллады порождена задачей запечатлеть провиденциально-исторический миг.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Смысл современной поэзии // Русский футуризм. Стихи. Статьи. Воспоминания. СПб., 2009.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973. Т.III. М., 1974.

3. Гиршман М.М. Рационализм – Ораторство – Мастерство («Антоний» Брюсова) // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. М., 2002.
4. Дьяченко Т.А. Дневнеперсидская «гравюра» В.Я. Брюсова «Львица среди развалин» // Language Art. Shiraz, Iran. 2018. №3 (1). С.97-105.
5. Жирмунский В.М. Валерий Брюсов и наследие Пушкина // Жирмунский В.М. Поэтика русской поэзии. Спб., 2001.
6. Исупов К.Г. Человек в пространстве истории (об историзме В. Брюсова) // Брюсовские чтения 1986 года. Ереван, 1992.
7. Лессинг Г.Э. Лаокоон, или о границах живописи и поэзии // Лессинг Г.Э. Избранные произведения. М., 1953.
8. Магомедова Д. М. Баллада // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008.
9. Нестеров А.В. Иконография и поэзия, или Комментарий к некоторым текстам Мандельштама, написанный на основе emblemata // НЛО, 2004. №67. Эл. рес.: http://magazines.russ.ru/nlo/2004/67/nest7.html, 10.10.2018.
10. Тынянов Ю.Н. Валерий Брюсов // Тынянов Ю.Н. Архаисты и новаторы. Л., 1929.
11. Ходасевич Вл.Ф. Некрополь. Воспоминания. Брюссель, 1939. Эл.рес.: http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0020.shtml, 10.10.2018.
12. Хорошавина Т.В. Связь литературы с живописью и графикой в лирике В. Брюсова: стихотворение «Пляска смерти. Немецкая гравюра XVI века» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов, 2014. №12 (42): в 3-х ч. Ч.I.
13. Шкаренков П.П. Экфрасис // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М., 2008. С.190-195.

OXANA KRAVCHENKO – THE POETICS OF BALLAD GESTURE: SPECIFIC FEATURES OF V. BRUSOV'S ECPHRASIS

The paper focuses on the specific nature of V. Brusov's picturesque, displayed in the author's historical ballads. Specific principles of poetic image creation, typical for spatial arts, have been outlined in the paper. The author concludes that V. Brusov's ballad ecphrasis does not reproduce the artifact but creates an emblem of history development.

ПЕТРОВА З.Ю.
Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН

АНТРОПОМОРФНЫЕ МЕТАФОРЫ И СРАВНЕНИЯ В ПОЭЗИИ В. БРЮСОВА

Ключевые слова: *идиостиль В. Брюсова, олицетворение, метафора, сравнение.*

Антропоморфизм, или олицетворение, или персонификация, – приписывание в контексте художественного произведения различным реалиям окружающего мира и отвлеченным понятиям человеческих свойств, – характерная черта поэтической картины мира. В поэтическом языке олицетворение распространяется на все возможные семантические классы денотатов; одни из них относятся к окружающему человека миру: «Природа» («Атмосферные явления», «Растения», «Животные», «Вода», «Огонь», «Свет», «Времена года», «Земля», «Небо»), «Время», «Предметы, созданные человеком», другие – к внутреннему миру, физическому и социальному плану человека: мысли и чувства, душа и сердце, тело и его части, город, страна, различные социальные явления. Предметы сравнения всех этих семантических классов в антропоморфных метафорических и сравнительных конструкциях приобретают образные соответствия, относящиеся к классу «Человек», которые можно разделить на следующие основные подклассы: «Язык, речь», «Интеллект», «Эмоции», «Жизненный цикл», «Действия», «Физические состояния», «Восприятие», «Части тела», «Обозначения людей» и некоторые другие.

При том, что в поэзии складываются традиционные, общие для многих поэтов тропеические соответствия, идиостиль каждого поэта отличается своим собственным набором образных параллелей с общим значением олицетворения и индивидуальным набором лексем, выражающих каждую образную параллель. В

данной работе мы рассмотрим особенности персонифицирующих тропов в поэзии В. Брюсова[1].

Среди предметов сравнения у В. Брюсова, как и у многих других поэтов, чаще всего олицетворяются природные реалии. Среди них, в свою очередь, для В. Брюсова характерны антропоморфные тропы с обозначениями светил: *звезды, созвездия, месяц, луна, солнце*. Олицетворяющие лексемы в сочетании с этими обозначениями – в первую очередь, достаточно традиционные в поэтическом языке **предикаты зрительного восприятия** *глядеть*, *смотреть*. Больше всего таких сочетаний со словами *звезды, звездочки*, например: «На черно-безжизненный сад, / Из вышины, / Последние звезды *глядят* / И серп луны [Брюсов т.I:62]. Глаголы зрительного восприятия сочетаются и с обозначениями других светил: «*Смотрит* месяц к нам в окно» [там же:112].

В. Брюсов разными способами развивает и обновляет традиционные сочетания с глаголами зрительного восприятия: употребляет эти глаголы в сочетании с другими «человеческими» предикатами – предикатами речи, эмоциональных действий; в результате получается живой, яркий персонифицированный образ: «Звезды тихонько *шептались*, / Звезды *смотрели* на нас. / Милая, верь мне, – в тот час / Звезды над нами *смеялись*» [там же:45].

Образ оживляется и в сочетании глагола зрительного восприятия с персонифицирующим наречием: «Только звезды глядят *молитвенно*, / Но и они насмешливо судят» [Брюсов т.III:69]; «Звезды-миры смотрят с неба *в упор*» [там же:360].

Ряд глаголов зрительного восприятия пополняют глаголы-дериваты *заглянет*, *подглядывали*: «Мне грустно оттого, что мы с тобой не двое, / Что месяц, гость небес, *заглянет* к нам в окно» [Брюсов т.I:188]; «Звезды! мы – знакомые старые! Давно ль вы в окошко *подглядывали*» [Брюсов т.III:70].

[1] В работе Н. Кожевниковой [Кожевникова 2004] отмечается антропоморфизм как характерная черта поэзии В. Брюсова; наряду с другими семантическими группами тропов рассматриваются некоторые классы олицетворяющих метафор («Пение», «Язык» и нек. др.).

Помимо глаголов зрительного восприятия, В. Брюсов использует в сочетании с названиями светил и именные метафоры того же семантического поля *взгляд, взор*, а также слова *глаз, око*: «Месяца тусклое *око* / Всюду глядит в Океан» [Брюсов т.I:250]. Обновление традиционного ряда образов с этими словами происходит за счет дериватов: *око – светлоокие*: «Первая звездочка! око вечернее, / Привет тебе! <…> Глянули сестры твои, *светлоокие*» [там же:190].

Интересное развитие этого ряда образов – метафора *ресницы* (звезд), связанная сильной семантической связью со словом *глаз*: «Звезды закрыли *ресницы*, / Ночь завернулась в туман» [там же:45].

Следующая крупная группа антропоморфных метафор, характеризующих светила, – прилагательные, обозначающие **психоэмоциональные и физические свойства и состояния человека**. Как отмечает Н. Кожевникова, психологические эпитеты при описании мира природы – это общее свойство русской поэзии начала XX века [Кожевникова 1986:87]. Разные светила В. Брюсов характеризует разными эпитетами: звездам свойственны кротость, застенчивость, сочувствие, бесстрастие: «Тихие звезды – *задумчиво-кротки*» [Брюсов т.I:64], «затеплились звезды *смущенные*» [там же:171], «в холодном небе стынут / Лучи всегда *бесстрастных* звезд» [Брюсов т.III:336]; месяцу, луне – безжизненность, мертвенность, усталость, печаль, бессилие: «Желтоватый, *безжизненный* месяц / Над лугами взошел и застыл» [Брюсов т.I:119], «Всходила *мертвая* луна / Каким-то жаждущим упреком» [там же:170]; солнцу – беспощадность: «И солнце, *беспощадным* ликом, / Взглянув, огнем зажгло волну [там же:419].

Эмоциональные состояния и физические процессы, свойственные человеку, при характеристике светил могут выражаться не только прилагательными, но и глаголами: *печалиться*, *умирать*: «На заре *умерла* золотая луна. / На заре ты рассталась со мной» [там же:108]. В ряд метафор *умирать*, *мертвый* в применении к светилам входит необычная метафора *труп солнца*: «Над морем из серого крепа <…> / *Труп* солнца положен» [Брюсов т.II:111].

В стихах В. Брюсова встречается и ряд других метафор в сочетании с названиями светил, основанных на обозначениях физических и эмоциональных проявлений человека, его речи: *дышать, дыхание, бодрствовать, улыбка, смеяться, шептаться*.

Метафоры, основанные на обозначениях **частей человеческого тела**, кроме указанных выше *глаза, очи*, включают и традиционный образ *лик* – солнца, месяца, луны. Необычный элемент в семантическом классе «Части тела» – *грудь* луны: «Тает снег, дрожа под лунной *грудью*» [Брюсов т.III:182].

Отличительная особенность идиостиля В. Брюсова – обилие антропоморфных образов семантического поля **«любовные ощущения и действия»**, часто с эротической окраской. При описании светил В. Брюсов употребляет такие элементы поля, как *ласкать, ласка, нежить, целовать, поцелуй, сладострастье*: «Море темное простерто, / Ждет, в томленьи постоянства, / Скоро ль выйдет месяц мертвый / *Целовать* его пространство» [Брюсов т.I:112], «Имя твое под *любовными / Ласками* солнца светится» [Брюсов т.III:84].

При образной характеристике светил В. Брюсов, как и в других случаях, широко применяет **обозначения лиц**. Многие из этих обозначений традиционны и распространены в языке русской поэзии с XIX в. Это такие опорные слова компаративных тропов, как *друг, царь, царица, волшебница*: «Месяц! Мой *друг* неизменный!» [там же:247], «В часы увлекающей встречи / Близка нам *царица* луна» [Брюсов т.I:214]. В. Брюсов пополняет этот ряд новыми элементами: луна – *чужестранка, страж*, звезды – *колдуньи*, солнце – *священник, сатрап*: «И на небе *чужестранка /* Дышит бледная луна» [Брюсов т.III:221], «звезды, *колдуньи* мечтательные» [Брюсов т.II:127], «Вот и солнце выходит, *священник* всемирный, / Ризы – пурпур и золото; крест из огня» [Брюсов т.III:526].

Следующий крупный класс персонифицированных природных реалий в поэзии В. Брюсова – олицетворения водных объектов (*волна, вода, море, океан, река, ручей, поток, струя, водопад* и др.). Среди олицетворяющих слов для этого класса наиболее характерны предикаты, обозначающие **звуки, произ-**

водимые органами речи: *стонать, петь, говорить, лепетать, роптать, твердить, шептать, плакать, рыдать*: «*Стонала* вдалеке беспечная волна» [Брюсов т.I:75], «Тихие волны *лепечут* любовно / Сказку свою [там же:382]. Встречаются и имена с той же семантикой: *ропот, голос, стон, плач, вопль, песня*.

В. Брюсов приписывает водной стихии не только способность к речи и пению, но и способность к стихосложению: «Размер ямбического триметра / Мне слышен в гуле вод твоих. / В твоем глухом гуденьи, Иматра, / Есть правильный и строгий стих» [Брюсов т.II:108].

Среди обозначений **частей тела**, характеризующих водные объекты в поэзии В. Брюсова, встречаются как более традиционные: *голова, косы, грудь*, так и менее: *тело, глаза*: «Ночью светлой, ночью белой / Любо волнам ликовать, / Извиваться влажным *телом*, *Косы* пенные взметать; <…> И в припадках краткой грусти / (Лентой длинной сплетены) / Подставлять нагие *груди* / Золотым лучам луны» [Брюсов т.I:455]. В. Брюсов обновляет традиционную метафору *грудь* (моря, реки), используя отношение словообразовательной деривации и отношение «целое – часть»: «Там, где Эльбы *полногрудой* / Два *сосца* впились в мосты» [Брюсов т.III:199].

С названиями водных объектов сочетаются обозначения, относящиеся к **жизненному циклу человека**: *жить, умереть*; обозначения **физических состояний**: *спать, полусонный*.

Еще большую роль, чем при олицетворении светил, в данной группе тропов играет семантический класс **«Любовные ощущения и действия»**. При описании водной стихии многократно повторяется образ страсти; часто такие образы развернуты в больших контекстах, иногда целого стихотворения. В них вписываются частные тропы, например *любовный призыв, песни* (моря), *влюбленный, распаленный страстью* океан, *груди* дюн и *губы* океана («Океан и дюны» [Брюсов т.II:112-113]).

Психоэмоциональные человеческие характеристики, которыми поэт наделяет водные объекты, рисуют их буйный, непокорный, мятежный, а иногда сердитый, злобный характер: «Волны взбегают *упорные*, / Мечутся, *дикие*, пленные, / Гибнут в

борьбе, *непокорные*, / Гаснут, разбитые, пенные…» [Брюсов т.I:164]. В этот класс образных характеристик входят и предикаты *буйствовать, безумствовать* и пр.: «Валы затевают свой вольный разбег, / Ликуют и *буйствуют* в дружеском споре» [Брюсов т.II:278].

Водной стихии у В. Брюсова часто приписываются предикаты с семантикой **борьбы, битвы**, стремления освободиться из плена: «Кипит встревоженное море, / *Мятутся* волны, как *в плену*» [Брюсов т.I:165]. В этом ряду тропов отметим индивидуально-авторское обозначение *волн* как «*мертвых воителей*» [там же:458].

Из имен существительных – обозначений лиц в применении к водным объектам – В. Брюсов чаще всего использует **имена родства**, что характерно для языка русской поэзии в целом. Это такие обозначения, как *сестра, брат, семья, матушка*. К ряду традиционных обозначений примыкает новая метафора *любовница*: «Холодно Каспию, старый ворчит; / Длится зима утомительно-долго. / Норд, налетев, его волны рябит; / Льдом его колет *любовница*-Волга!» [Брюсов т.II:238].

Другие природные явления и реалии, олицетворяемые в поэтических контекстах В. Брюсова, относятся к следующим семантическим классам: «Атмосферные явления», «Земля, рельеф», «Растения», «Животные», «Свет и тьма, световые явления в природе», «Времена года».

К олицетворяемым **атмосферным явлениям** относятся ветер, дождь, снег, вьюга, гроза, облака, тучи, туман.

Ветер наделяется способностью **речи и пения** (*лепечет, шепчет, поет*). С традиционной метафорой «петь» связана деривационной связью новая индивидуальная метафора *запевало*: «Ветер, лихой *запевало*, / Гладь синеватую брось!» [Брюсов т.III:433].

Ряд общепоэтических метафор – *шептать, лепетать* и т.п., пополняет новая метафора, взятая В. Брюсовым из французского языка: *вести causerie*: «Солнце льстит; флиртует море; / Ветер – остр, *ведет causerie*...» [Брюсов т.III:436].

Для ветра у В. Брюсова характерны нежность и печаль, проявление ласки к миру. Он характеризуется прилагательными *печальный, угрюмый, многострадальный, нежный, нежно-грустный*, словами *ласкать, ласка, нежить, целовать, лобзание.*

Близость, родственность стихии ветра лирическому субъекту выражается индивидуально-авторской метафорой – термином родства: «Ветер, мой давний *свояк*!» [там же:433] (ср. традиционное определение *родной*: Ветер, *родной* мой, задумчивый, северный! [там же:249]).

В семантическом классе «Земля, рельеф» наибольшее количество контекстов персонификации фиксируется со словом *земля* и обозначениями гор. Здесь больше всего именных метафор. Это, во-первых, **обозначения родства**, большая часть которых относится к общепоэтическим: *мать, сын, дети, брат* (земля – *мать*, лирический субъект – *сын* земли, люди – *дети* земли, Малый Арарат – *брат* Арарата). В. Брюсов вовлекает в этот круг и новый элемент этого класса: *сваха*: «Помоги мне, *мать*-земля! / С тишиной меня сосватай! <…> Ты всему живому – *мать*, / Ты всему живому – *сваха*! [Брюсов т.I:277].

Следующая группа именных антропоморфных тропов, характеризующих землю, пашню, горы, – это **соматизмы**. В. Брюсов использует и широко употребительные в поэтическом языке обозначения *грудь, груди* (земли, горы), *лицо* (земли), *чрево* (пашни), *чело, лоб, седины, плечи* (горы), и менее традиционные *кожа, губы* (земли), *морщины* гор: «Взрывают весенние плуги / Корявую *кожу* земли» [там же:460], «Весь ослепительный, весь белый, / В рубцах задумчивых *морщин*» (об Арарате – *З.П.*) [Брюсов т.II:242].

Кроме терминов родства, горы характеризуют и другие **обозначения лиц**: *великаны, волхвы, цари, властелин*: «В огромной шапке Мономаха, / Как *властелин* окрестных гор, / Ты взнесся от земного праха / В свободный, голубой простор» (об Арарате – З.П.) [Брюсов т.II:241].

Среди олицетворений растений и животных у В. Брюсова упомянем только контекст с **термином родства** – *братья*, связывающим человека с представителями животного и

растительного мира, выражающий одну из ключевых идей в мировоззрении В. Брюсова-поэта – идею единства «О *братья*: человек! бацилла! тигр! гвоздика!» [Брюсов т.I:497]. (П. Антокольский писал о В. Брюсове: «Думается, что вся поэзия Брюсова – <…> непрестанный поиск ЕДИНСТВА и РОДСТВА» [Антокольский 1973:18]).

Довольно многочисленна группа метафор и сравнений со значением олицетворения, предметы сравнения которых относятся к семантическому классу «Свет и тьма»: *свет, луч, мгла, тень, сумрак, сумерки*; к этому же классу мы относим обозначения частей суток: *день, ночь, вечер*, обозначения световых явлений в природе: *заря, рассвет, закат, молния*.

Световым явлениям поэт приписывает **психо-эмоциональные характеристики**: свет – *строгий, холодный и властный, пугливый*, луч – *пробегает стыдливо, властный, ласковый, влюбленный*, тени – *пугливые*, ночь – *застенчивая*, вечер – *мирный, безмятежный.*

Световым явлениям в произведениях В. Брюсова многократно приписываются человеческие действия. Это элемент класса **«Любовные действия»** *целовать*, *поцеловать* (ср. выше о классе «Светила»): «Над твоей улыбкой сонной / Лунный луч проколдовал, / Властный, ласковый, влюбленный, / Он тебя *поцеловал*» [Брюсов т.I:398]. Это и другие активные действия, свойственные человеку, в том числе **движения**: «*Идет* и торжествует мгла» [там же:335], «Полночь в стекла сонно бьет. / Ночь *свершает* свой *обход*» [там же:483], «Сумерки *бродят*…» [Брюсов т.II:57].

При изображении частей суток, (чаще – дня) В. Брюсов часто употребляет предикаты со значением болезни и умирания: «Ты помнишь ли *больной* осенний день» [Брюсов т.I:49]; «И он взглянул, и ты уснула, и он ушел, и *умер* день» [там же:105]; других **физических состояний**: *спать, дремать, заснуть, сонный, обессилеть, обмирать.*

Обозначения лиц характерны, в основном, для тропов, предмет сравнения которых – ночь: ночь – *охотник, царь, старуха, карга, хозяйка, зодчий*: «Ночь, древний *царь*

многоодеждный» [Брюсов т.III:117], «Эх, доверилась Сумраку-сыну и ты, / Ночь-*карга*, земная *хозяйка*!» [там же:145].

В семантической категории «Человек» антропоморфных тропов у В. Брюсова намного меньше, чем в категории «Природа». Предметы сравнения относятся к следующим группам: «Экзистенциальные понятия»: смерть, судьба (рок); «Интеллект»: *мечта, греза, мысль, дума, сон*; «Чувства»: *любовь, страсть, надежда, желание, печаль, радость, ужас*; «Социальные явления»: *война, революция, мятеж*; «Языковые явления»: *стихи, песня, слова, язык, рифма*.

Олицетворяющие тропы, характеризующие эти предметы сравнения, часто традиционны или развивают традиционные образы: *смерть с косой – смерть с ножом разбойным, ворог, старуха*; есть и индивидуально-авторские метафоры, опорными словами которых служат обозначения лиц: *черный рыцарь Рок, думы-женщины, думы-карлики, революция – алый всадник, мятеж – исполин, властелин*.

Интересно отметить, что любовь и страсть, относящиеся к ключевым понятиям лирики В. Брюсова, образно представлены в его стихах чаще всего как враги и мучители (*противник, недруг, тать, палач*): «Любовь, *противник* необорный» [Брюсов т.I:399], «Любовь, как властный *недруг*, вяжет, / Любовь, смеясь, ведет на казнь» [Брюсов т.III:319], «Как всякий, кто Любви застенок ведал, / Где Страсть пытает, ласковый *палач*, – / Освобожден, я дух бесстрастью предал» [Брюсов т.II:392], «Страсть – властно налагает цепи, / Страсть угнетает, как *тиран*» [Брюсов т.III:319].

Суммируя сказанное, перечислим кратко основные семантические классы олицетворяющих слов в поэтических текстах В. Брюсова. Многие из них, в общем, традиционны. Это классы «Восприятие» – предикаты в основном зрительного, реже слухового восприятия: *смотреть, глядеть, слушать, внимать,* и их дериваты*: глядеться, заглядывать, подглядывать*;

«Активные действия». Как природные явления, так и явления внутреннего мира человека представляются как активные деятели: *луна рисует арабески, месяц ворожит, май воскрешает, одевает луговины, заря убирает небесную лестницу в алый шелк,*

вечер нижет бисер, Москва все сокрушает в буйстве злобы, город берет в плен, страсть пытает, налагает цепи, любовь вяжет, ведет на казнь, взносит меч;

«Движения» характеризуют природные явления: *лучи пробегают, дождь ставит рекорд бега, бредет, березы склоняют главу, Каспий разлегся на ложе, тучи тешатся разбегом, березки забегают в ряд, ночь свершает обход, сумерки бродят, запад смежил глаза, день склоняется головой, волны клонят головы, бьются и рвутся, прилив льнет к скале, вонзает зубы в раны, земля окунула лицо в тень, Арарат отводит хмурый лоб;* строения*: церковь кланяется, дом льнет к дому, небоскреб зажмурился*; понятия, относящиеся к классу «Человек»: *смерть блуждает с косой, мечта преклоняет чело, Раздор рыщет, прикрыв зрачки, стихи бегут, крича*;

«Жизненный цикл человека»: *жить, живой, умирать, гибнуть, почить, мертвый, воскреснуть*, в том числе, класс «Возраст»: *старый, старик, старец, дряхлый, старуха, дряхлеть, дитя, юный*,

«Физические состояния и функции человеческого организма»: *спать, сон, сонный, полусонный, уснуть, заснуть, дремать, дремота, проснуться, бодрствовать, дышать, дыханье, пить, опьянеть, пьяный, усталый, больной, обессилеть*,

«Части тела»: *глаза, очи, зрачки, ресницы, слезы, лик, лицо, чело, лоб, морщины, уста, губы, рот, нос, голова* (*глава*), *череп, выя, грудь, груди, сосцы, брюхо, чрево, рука, тело, косы*,

«Речь», «Пение, музыка»: *ветер готовил мелодии с буйством скрипача, дудит гимн в медь трубы, закат – симфония тоски и золота, увертюра грозы* и т. д.

Можно наметить класс образов «Религия». Это могут быть единичные тропы типа «Вечерний Пан исполнен мира, <…> Следит, как вечер *из потира / Льет* по-небу живую *кровь*» [Брюсов т.II:116]; «Качнулась *богомольно* / Под ветерком трава» [Брюсов т.III:491]; а могут быть развернутые образы, занимающие иногда целое стихотворение, например, образ ночи, совершающей богослужение («Ночь», [Брюсов т.II:280]).

Отметим также специфически брюсовские образы любовно-эротического взаимодействия природных реалий (страсть как ключевое понятие поэзии В. Брюсова отмечается в ряде литературоведческих работ): ночь и любовник-месяц, море и месяц, Атлантика и скалы, свет и мгла (примеры приводились выше). Особенно часто В. Брюсов возвращается к описанию любовной страсти океана и земли (скал, дюн).

Обозначения людей – очень многочисленный класс персонифицирующих слов в произведениях В. Брюсова. Некоторые из них характерны для поэтического языка начиная с XIX в., например луна – *волшебница, царица*, смерть – *старуха*, горы – *цари, великаны*, земля – *невеста*; другие обновляют традиционные ряды опорных слов тропов: луна – *чужестранка*, ветер – *запевало*, звезды – *колдуньи*, ночь – *зодчий, охотник*, граниты – *волхвы*, океан – *бард*, август – *юноша-сатир*, мотылек – *пилигрим*, ум – *пилигрим* и др.

И, наконец, широко распространены в текстах В. Брюсова психоэмоциональные характеристики личности в применении к реалиям окружающего мира (*пугливый, строгий, властный свет, пугливые тени, властный, ласковый, влюбленный лунный луч, робкая, боязливая луна, смущенные, задумчиво-кроткие звезды, терпеливый, упорный дождь, застенчивая ночь, нежно-грустный, задумчивый, угрюмый и печальный ветер, надменные, упорные, непокорные волны, завистливый и жалкий лес, безжалостное, бесстрастное небо*). Это, безусловно, общее свойство поэтического языка и языка поэзии символистов, в частности, и нужны дальнейшие квантитативные исследования, чтобы определить, какие из этих характеристик отличают идиостиль В. Брюсова от других поэтов.

В. Брюсов разными способами развивает традиционные образные параллели, используя дериваты традиционных опорных слов, слова, связанные с традиционными словами сильной семантической связью (например, *ресницы звезд* – ср. *глаза звезд*), оживляет общепоэтические персонифицирующие метафоры и сравнения в контекстах, где они сочетаются с другими олицетворяющими словами.

В заключение отметим, что олицетворение в поэзии В. Брюсова связано со смысловыми доминантами его идиостиля. Так, исследователи отмечают такую черту мировоззрения поэта, как космизм. Соответственно, среди предметов олицетворения в его поэзии лидирует семантический класс «Светила» – СОЛНЦЕ, ЛУНА, ЗВЕЗДЫ. Следствием урбанизма В. Брюсова, также отмеченного в ряде литературно-критических работ, является высокая частота антропоморфных контекстов с предметом сравнения ГОРОД. Одной из важнейших брюсовских тем является тема страсти (см, например, [Кошемчук 2016]), поэтому и отличительная особенность его антропоморфных образов – обилие живых и ярких описаний любовной страсти природных реалий. Связаны и занятия поэта стиховедением и стиховедческие термины в его тропах, наделяющих природу способностью к стихосложению.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антокольский П.Г. В. Брюсов // Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т. I. М., 1973. Т. II. М., 1973. Т. III. М., 1974.
3. Кожевникова Н.А. Словоупотребление в русской поэзии начала XX века. М.,1986.
4. Кожевникова Н.А. Сравнения и метафоры в поэзии В. Брюсова // В. Брюсов и русский модернизм. М., 2004.
5. Кошемчук Т.А. Страсть в поэзии В. Брюсова // Русская речь. 2016. №1.

ZOYA PETROVA – PERSONIFYING METAPHORS AND SIMILES IN V. BRUSOV'S POETRY

The paper provides a semantic classification of tenors and vehicles of personifying tropes by V. Brusov. The author analyzes the ways of renewing the traditional tropes by the poet and emphasizes the relevance of personification in V. Brusov's poetry with semantic dominants of his typical idiostyle.

ПОКАЧАЛОВ М.В.
Национальный исследовательский университет «МЭИ»

«ЛЮБИМЕЦ АФРОДИТЫ»: ОБРАЗ ДИКТАТОРА В СТИХОТВОРЕНИИ В.Я. БРЮСОВА «СУЛЛА»

Ключевые слова: *любимец Афродиты, Сулла, диктатор, античная история, «Властительные тени».*

История человечества знает немало имен государственных деятелей и прославленных полководцев, чьи деяния изменили привычный ход жизни народов и развития цивилизаций, способствовали возникновению новых политических и культурных феноменов и повлияли не только на современников, но и на далеких потомков. Проблема роли личности в истории всегда была в центре внимания не только историков и философов, но и поэтов, писателей, художников. Творцы Серебряного века пытались осмыслить социальные потрясения своего времени, неизменно обращаясь к событиям и процессам прошлого, прежде всего, духовно близкой им античности. Вполне объяснимым был их особый интерес к таким харизматичным правителям, как Александр Македонский, Юлий Цезарь, Юлиан Отступник и др. Прославленным властителям древности посвятил немало произведений мэтр русского символизма В. Брюсов. Тема сильной личности, бросающей вызов Судьбе, была, как известно, одной из главных в его творчестве. Можно вспомнить в этой связи стихотворения «Александр Великий» (1899), «Смерть Александра» (1900, 1911), «Юлий Цезарь» (1905) и другие.

События древнеримской истории времен поздней Республики, деяния прославленных полководцев и политиков, претендовавших на единоличную власть в самом могущественном на тот момент государстве дали мощный творческий импульс поэтическому гению В. Брюсова. Обращаясь к знакомым и любимым с юного возраста именам, он воскрешал эпоху гражданских войн, окончившуюся только с началом правления Октавиана Августа – первого римского императора. В данной работе речь пойдет о творческом восприятии В. Брюсова личности

диктатора Луция Корнелия Суллы (138-78 гг. до н.э.) – одной из ключевых фигур первого этапа противостояния в Риме I в. до н.э.

Интерес к биографии античного полководца поэт проявил еще в молодости. 22 апреля 1894 г. он оставляет в дневнике следующую запись: «Сулла принадлежал к числу тех же людей, как и я. Это талантливые люди sans foi ni loi, живущие в свое удовольствие. Очень, очень часто совершают они прекрасные поступки, но могут совершать и черт знает что. Суллу не раздражили упреки гражданина, ругавшего его после сложения диктатуры. Но Сулла нисколько не считал бы преступным казнить этого гражданина» [Брюсов 2002:32]. Известно, что в центре внимания В. Брюсова неизменно оказывались противоречивые фигуры прошлого, чей вклад в историю человечества нельзя оценить однозначно. Суллу в полной мере можно отнести к таковым. Он был талантливым полководцем и беспринципным политиком, сумевший стать пожизненным диктатором, что для республиканского Рима было немыслимым. Будучи активнейшим участником и победителем первого этапа кровопролитных гражданских войн, Сулла сумел на несколько десятилетий установить в государстве относительный мир. Он оказывал покровительство одним и жестоко наказывал других сограждан, участвовал в военных походах и битвах с царями враждебных государств и предавался всевозможным порокам.

Наиболее полно и ярко образ римского правителя раскрывается в стихотворении «Сулла» (1912) из цикла «Властительные тени» (поэтический сборник «Зеркало теней», 1909-1912 гг.). Центральная тема произведения – власть и ее границы. Сулла действительно сумел сполна насладиться военными победами над иноземными народами и своим безграничным господством над соотечественниками. Подобно Плутарху, В. Брюсов взвешивает деяния диктатора на весах истории. При детальном анализе стихотворения становится очевидным, что отрицательных характеристик В. Брюсов дает своему герою больше, чем положительных. Поэт перечисляет основные свершения Суллы в гражданской и военной сферах, акцентирует внимание на его человеческих качествах:

Утонченник седьмого века,
Принявший Греции последний вздох,
Ты презирать учился человека
У самой низменной из всех земных эпох! <…>

[Брюсов т.II:75]

Сулла с одной стороны – ценитель роскоши и знаток искусства, с другой – разоритель греческих святынь. Вряд ли можно с высоты XXI столетия целиком и полностью согласиться с брюсовской характеристикой эпохи конца II-начала I в. до н.э. как «самой низменной» в истории человечества. Однако это был действительно во многом переломный этап античной истории. Именно тогда на римской политической сцене появляются амбициозные полководцы, опирающиеся на лично преданное им войско. Закон подменяется правом сильного, армия становится инструментом давления при разрешении гражданских конфликтов. Популизм и манипуляция народными массами путем бесплатных раздач хлеба и организации кровавых зрелищ явились наиболее характерными чертами общественной жизни позднереспубликанского Рима.

В. Брюсов, руководствуясь текстом Плутарха, в поэтической форме воспроизводит смысл надписи на надгробном памятнике Суллы:

<…> И справедливо мрамор саркофага
Гласил испуганным векам:
«Никто друзьям не сделал столько блага
И столько зла – врагам!» <…>

[там же]

Сказанное полностью отражает действительность, ибо известен целый ряд видных римских полководцев и политиков, возвысившихся и разбогатевших при Сулле: Лукулл, Помпей, Красс. Последний сколотил огромное состояние и позднее добивался с его помощью высших государственных должностей, так что вполне может считаться классическим примером олигарха. Иным было отношение Суллы к оппонентам или просто заподозренным в нелояльности. Он, пожалуй, первым поставил политические репрессии на поток: при нем появляются печально

известные проскрипции – списки лиц, подлежавших физическому уничтожению. Имущество жертв конфисковывалось и плавно перетекало в карманы доносчиков и приближенных Суллы. Именно таким образом обогатились многие сторонники диктатора или просто склонные к порокам граждане, существующие в любом обществе и не упускающие возможности поживиться на чужой беде. Нормой жизни стали доносы, в том числе – рабов на своих хозяев. По сути, никто в Риме, за редким исключением, не был застрахован от гнева и мести диктатора и алчности его приближенных. Плутарх подробно останавливается на кровавых расправах сулланцев и описывает атмосферу ужаса, царившую повсеместно: «Списки составлялись не в одном Риме, но в каждом городе Италии. И не остались не запятнанными убийством ни храм бога, ни очаг гостеприимца, ни отчий дом. Мужей резали на глазах жен, детей – на глазах матерей. Павших жертвою гнева и вражды было ничтожно мало по сравнению с теми, кто был убит из-за денег, да и сами каратели, случалось, признавались, что такого-то погубил его большой дом, другого – сад, а иного – теплые воды. Квинт Аврелий, человек, чуждавшийся государственных дел, полагал, что беда касается его лишь постольку, поскольку он сострадает несчастным. Придя на форум, он стал читать список и, найдя там свое имя, промолвил: “Горе мне! За мною гонится мое альбанское имение”. Он не ушел далеко, кто-то бросился следом и прирезал его» [Плутарх т.II:72].

Победы в войнах и успехи на любовном фронте, ликвидация политических противников-марианцев (сторонников его главного врага и конкурента в борьбе за власть), безнаказанность и неподотчетность никаким институтам Республики, разнузданный образ жизни, стремление окружить себя льстецами – все эти стороны жизни и черты характера своего героя В. Брюсов раскрыл в одном четверостишии:

<…> Ты был велик и в мести и в разврате,
Ты счастлив был в любви и на войне,
Ты перешел все грани вероятий,
Вином земных блаженств упился ты вполне. <…>

[Брюсов т.II:75]

Сулла искренне верил, что своими победами он обязан покровительству богов в не меньшей, а может и в большей степени, чем своим личным качествам. Подчеркивая свою религиозность и связь с высшими силами, полководец добавил к своему имени два прозвища, ставших, фактически, частью его имени: Эпафродит, то есть «любимец Афродиты», и Felix – «счастливый».

Однако последнюю в своей жизни победу Сулла одержал не на поле сражения и не в сенате, с властью которого он особо не считался, хотя и позиционировал себя защитником интересов и традиций Республики и оптиматов (наиболее знатных и родовитых граждан Рима). Речь идет, скорее, о своеобразной победе над собой, собственными безграничными амбициями. Достигнув вершины политического Олимпа, покорив иноземных царей, уничтожив внутренних врагов, посеяв ужас в сердцах соотечественников, пресытившийся властью Сулла решил «даровать» согражданам свободу, добровольно отказавшись от всех занимаемых постов.

<…> И выразил себя, когда, царя над Римом,
Не зная, где предел твоих безмерных сил, –
С презрением невыразимым
Народу ты свободу возвратил!

[Брюсов т.II:75]

По словам Плутарха, «<…> настолько вера Суллы в свое счастье превосходила веру его в свое дело, что после того, как такое множество людей было им перебито, после того, как в городе произошли такие перемены и преобразования, он сложил с себя власть и предоставил народу распоряжаться консульскими выборами, а сам не принял в них участия, но присутствовал на форуме как частное лицо, показывая свою готовность дать отчет любому, кто захочет» [Плутарх 1987:74]. Современные биографы древнеримского диктатора А. Короленков и Е. Смыков справедливо считают его отказ от власти «еще одним спектаклем, пусть и не столь ярким, но не менее впечатляющим и к тому же куда более загадочным для многих современников и потомков. В нем черты характера Суллы отразились едва ли не сильнее, чем во

всех прочих его поступках. Здесь было все – и эпатаж, и актерское мастерство, и полная уверенность в себе, и основанный на ней цинизм. Что могло быть удивительнее – отказаться от того, чего добился такими трудами? Вот в чем истинное величие! То, что “отставка” оказалась во многом условной, поняли не все и не сразу, а великолепно поставленная и сыгранная сцена осталась в памяти навсегда. <…> Как великий актер, он удалился со сцены вовремя и красиво, да еще и сумел при том на ней остаться» [Короленков, Смыков:356-357].

Спустя всего год Сулла умер. Но до конца своих дней, даже будучи частным лицом, он продолжал оставаться главным и единственным арбитром во всех делах Республики. Пожалуй, Суллу первым среди римских политиков можно было бы назвать диктатором в современном смысле слова (изначально – это должностное лицо в римском государстве, которое назначалось на ограниченное время в условиях чрезвычайных для Республики обстоятельств). По словам Плутарха, «Сулла, раз только поставленный над войском, десять лет подряд не выпускал из рук оружия, назначая себя то консулом, то проконсулом, то диктатором и всегда оставаясь тираном» [Плутарх 1987:79]. Следует отметить, что сам В. Брюсов был противником любых форм политической тирании. Интересно, что в стихотворении «Юлий Цезарь» (1905 г.) поэт, обращаясь к личности другого древнеримского полководца и пожизненного диктатора, не только не считает его тираном, а наоборот – защитником римских свобод от смут, анархии и кровопролития. Только в работе «Октябрь 1917 года» (1920 г.) в результате трансформации социально-политических представлений В. Брюсова Цезарь из спасителя отечества превратился в его поработителя.

Стоит отметить, что никто из исторических персонажей, представленных в поэтическом цикле «Властительные тени», кроме Суллы, не сделал обладание неограниченной власть самоцелью. В. Брюсов ничего не говорит об исторической миссии диктатора, хотя многие герои его произведений являются носителями таковой. Сулла просто жил в свое удовольствие, как отметил в дневнике молодой поэт. Он «брал от жизни все», если

использовать терминологию современного потребительского общества.

Известно, что одной из главных античных добродетелей считалась умеренность. Однако, по словам Плутарха, «желания Суллы не умерялись ни бедностью в юности, ни возрастом в старости, и, как говорит Саллюстий, он, вводя для сограждан законы о браке и умеренности, сам предавался сластолюбию и распутству» [Плутарх 1987:79]. Убедившись, что пределов его власти не существует, «перейдя все грани вероятий», баловень Судьбы Сулла добровольно ушел с вершины политического Олимпа.

В свете проанализированного стихотворения возникает вопрос: как следует понимать дневниковую запись молодого В. Брюсова, приведенную в начале настоящей статьи? Очевидно, русский поэт восхищался не конкретными личными качествами римского диктатора (среди которых – беспощадность к врагам, мстительность, жестокость, презрение к людям, недостойный настоящего гражданина образ жизни), а скорее его «счастливым», насыщенным победами, находившимся, как верил сам полководец, под покровительством Афродиты, жизненным путем. Молодой В. Брюсов, как уже упоминалось, тоже чувствовал некую избранность, призвание повелевать и руководить людьми (прежде всего, из своего литературного окружения). Неслучайно ряд коллег и знакомых поэта отмечали особенности его манеры общения, зачастую приводившей собеседника в замешательство.

Вот его весьма показательная и широко известная дневниковая запись от 4 марта 1893 г. «…Талант, даже гений, честно дадут только медленный успех, если дадут его. Это мало! Мне мало. Надо выбрать иное… Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорить, ложно ли оно, смешно ли, но оно идет вперед, развивается, и будущее будет принадлежать ему, особенно когда оно найдет достойного вождя. А этим вождем буду Я! Да, Я!» [Брюсов 2002:28].

В жизненном пути и чертах характера В. Брюсова и героя его стихотворения действительно можно обнаружить некоторое сходство. Оба умели ставить перед собой амбициозные цели и

последовательно добиваться задуманного. Оба хотели властвовать: один – на политическом Олимпе позднереспубликанского Рима, другой – на литературном Парнасе своего времени, и оба реализовали свои стремления. Обладая лидерскими качествами, они были способны увлекать за собой людей и подчинять их своей воле. Наконец, вера в свое предназначение, счастливую звезду также сближает поэта и его литературного героя. При всей нелицеприятной в целом характеристике В. Брюсовым римского политика последний интересен ему именно как противоречивое воплощение жизненного успеха. Юношеский восторг поэта перед личностью всесильного диктатора со временем сменился глубоким анализом исторических деяний последнего.

И в заключение: В. Брюсов, неизменно откликавшийся в своих исторических произведениях на события современности, на этот раз оказался в каком-то смысле пророком. Конечно, поэт никак не мог в 1912 году предвидеть массовые политические репрессии, произошедшие в СССР годы спустя. Однако обращение к личности одного из основоположников такого рода жестокой практики само по себе глубоко символично и выглядит с высоты дня сегодняшнего провидчески.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
2. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.II. М., 1973.
3. Короленков А.В., Смыков Е.В. Сулла. М., 2007.
4. Плутарх. Избранные жизнеописания: В 2 т. Т.II. М., 1987.

MAXIM POKACHALOV – «APHRODITE'S FAVOURITE» AS A DICTATOR'S IMAGE IN «SULLA», A VERSE BY V. BRUSOV

The paper views the peculiarities of V. Brusov's creative perception of the personality of Sulla, the ancient Roman dictator. On the material of the correspondent poem the author analyzes the character traits and features of policy pursued by Sulla. The paper substantiates the poet's research interest to the hero and his historical doings.

СКОРОХОДОВ М.В.
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

ОБРАЗ СТРАШНОГО СУДА В ТВОРЧЕСТВЕ В. БРЮСОВА: ИСТОКИ И ВОПЛОЩЕНИЕ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-02709) и в ИМЛИ РАН.

Ключевые слова: *В. Брюсов, истоки системы образов, гимназическое образование в России, Новый Завет, Страшный Суд*.

Период учебы в гимназии – сначала Ф. Креймана, а затем Л. Поливанова – явился для В. Брюсова временем всеобъемлющего погружения в мир литературы и культуры, что в значительной степени было обусловлено учебными занятиями. С самого начала учебы шло изучение произведений русской и мировой литературы, гимназисты писали сочинения, анализируя прочитанное, после овладения мертвыми языками занимались переводами. В числе переводов с латинского на русский язык, которые выполняли гимназисты, – речи Цицерона, фрагменты «Энеиды» Вергилия, произведения Ливия, оды, сатиры и эпистолы Горация, труды Цицерона; с древнегреческого – фрагменты «Одиссеи» и «Илиады», произведения Ксенофонта, Геродота, Платона. Учеба в классической гимназии делала выпускников этих учебных заведений образованными людьми, обладавшими знаниями в различных научных областях, включая литературу, историю, культуру, мертвые и живые языки, умевшими ясно выражать свои мысли письменно и устно, имевшими богатый опыт перевода стихотворных и прозаических текстов.

Уровень преподавания в гимназии был достаточно высоким: «Закон Божий преподается духовным лицом, прочие же преподаватели избираются из лиц, окончивших университетский курс учения, а также из всех тех лиц, которые по существующим

узаконениям имеют право быть учителями или воспитателями в гимназиях» [Сведения 1889:4]. В гимназии Ф. Креймана, в которой В. Брюсов провел первые годы учебы, значительное внимание уделялось не только древним, но и новым языкам: «Изучение французского и немецкого языка, а для желающих и английского, начиналось всегда с приготовительного класса и сверх классных уроков производилось на практике под руководством надзирателей-иностранцев» [Двадцатипятилетие 1884:49].

Гимназия Ф. Креймана состояла из приготовительного класса, включавшего младшее и старшее отделения, и восьми классов собственно гимназии. Судя по отчету за 1888-1889 учебный год, занятия начинались в середине августа (в 1888 году – 18 августа); переходные испытания для учеников четвертого и шестого классов проводились во второй половине апреля, а в начале мая – продолжавшиеся в течение почти целого месяца выпускные экзамены [Сведения 1889:6, 29]. В течение всего времени учебы в гимназии шло изучение Закона Божия. Гимназия Ф. Креймана была учебным заведением, в котором обучались лица, принадлежавшие к разным конфессиям и сословиям. В изданной в 1889 г. книге отмечалось: «В истекшем учебном году в гимназии всех учеников было 187; из них православного исповедания 152, лютеранского 21, католического 2, армяно-григорианского 2, еврейского 10; по сословиям детей дворян и чиновников 89, из духовного звания 2, почетных граждан 41, купцов 46, иностранных подданных 1» [там же:30]. На овладение Законом Божиим с первого по пятый класс отводилось еженедельно по два часа, в старших классах – по одному часу. Православным законоучителем гимназии Ф. Креймана был протопресвитер Н. Сергиевский.

Закон Божий был не просто одним из предметов обучения. Гимназисты регулярно посещали церковь, участвовали в богослужениях. В материалах по истории гимназии отмечается: «Как изучение классической древности было поставлено краеугольным камнем образования, так основой своей воспитательной системы школа постоянно считала воспитание в

духе христианской религии и нравственности» [Двадцатипятилетие 1884:79].

Отметим, что в 1918 г., когда в советской России активно велась антирелигиозная пропаганда и на государственном уровне все более усиливалось негативное отношение к христианству, к церкви, В. Брюсов создает, по сути, гимн Библии, которую в соответствии с традицией именует «Книгой книг», – стихотворение «Библия», вошедшее в раздел «Образы святые» авторской книги 1921 г. «Последние мечты». Лирический герой вспоминает о детском восприятии священного текста: «И кто, житейское отбросив, / Не плакал, в детстве, прочитав, / Как братьев обнимал Иосиф / На высоте честей и слав!» [Брюсов 1921:31].

И потом, во взрослом возрасте, значение Библии для человека не снижается – она продолжает вдохновлять творческих людей: скульпторов, графиков, живописцев, музыкантов, поэтов, причем вне зависимости от их веры:

<…> Резец, и карандаш, и кисти,
И струны, и певучий стих –
Еще светлей, еще лучистей
Творят ряд образов твоих!

Какой поэт, какой художник
К тебе не приходил, любя?
Еврей, христианин, безбожник,
Все, все учились у тебя!

И сколько мыслей гениальных
С тобой невидимо слиты:
Сквозь блеск твоих страниц кристальных
Нам светят гениев мечты. <…>

[там же:32]

Страшный Суд, то есть последний суд, совершаемый Богом над людьми для выявления праведников и грешников, крайне важен как для христианства, так и для всех авраамических религий. При всей начитанности В. Брюсова, широте его

взглядов, можно утверждать, что с историей Ветхого и Нового Завета он достаточно подробно ознакомился в годы учебы в гимназии.

По результатам вступительных испытаний В. Брюсов был принят сразу во второй класс гимназии Ф. Креймана. Преподавание во втором классе Закона Божия основывалось на учебнике законоучителя священника Александра Рудакова «История Священного Нового Завета». Параграф 85 – «Страшный суд» – построен на Евангелии от Матфея (глава XXV, 31-46). А. Рудаковымым дается краткий пересказ евангельского сюжета, приводятся цитаты, причем дословно не совпадающие с каноническим текстом: «Беседуя с учениками на Елеонской горе о последней судьбе мира, Господь изобразил им и последний всеобщий суд Свой над человеческим родом.

“Когда, – говорил Он, – придет Сын человеческий во славе Своей, и все святые ангелы с Ним: тогда сядет на престол славы Своея, и соберутся пред Ним все народы, и отделит их друг от друга, так как пастырь отделяет овец от козлов, и поставит овец по правую руку, а козлов по левую. Тогда скажет царь стоящим по правую руку Его: приидите, благословенные Отца Моего, наследуйте царство, уготованное вам от создания мира. Ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили Меня; был наг, и вы одели Меня; болен был, и вы посетили Меня; в темнице был, и вы пришли ко Мне”. Тогда праведники, ответствуя Ему, скажут: “Господи! когда мы видели Тебя алчущим, и накормили? и – жаждущим, и напоили? когда также мы видели Тебя странником и приняли, или нагим, и одели? Когда также видели Тебя больным, или в темнице, и посетили Тебя?” Царь скажет им в ответ: “Истинно говорю вам: поелику вы сделали сие одному из братьев Моих меньших, то Мне сделали.

Тогда скажет и стоящим по левую руку: подите от Меня, проклятые, в огонь вечный, уготованный диаволу и ангелам его. Ибо алкал Я, и вы не дали Мне есть; жаждал, и вы не напоили Меня; был странником, и не приняли Меня; был наг, и не одели Меня; — болен, и в темнице, и не посетили Меня”. Тогда и они скажут Ему в ответ: “Господи! когда мы видели Тебя алчущим,

или жаждущим, или странником, или нагим, или больным, или в темнице и не послужили Тебе!" Тогда скажет Он им в ответ: "Истинно говорю вам: поелику не сделали вы сего одному из сих меньших, то не сделали Мне. И пойдут сии в муку вечную, а праведники в жизнь вечную"» [Рудаков 1864:120-121].

Как видим, в учебнике Страшному суду посвящен сравнительно небольшой текст, однако в восьмом классе гимназисты повторяли всю программу Закона Божия, соответственно, должны были вспомнить и о Страшном суде. Школьный учебник по истории Нового Завета можно рассматривать как один из важных источников образа Страшного суда в творчестве не только В. Брюсова, но и его современников – выпускников гимназий и других учебных заведений.

Вторым источником является иконописный образ. В христианстве широко известна икона «Страшный суд», изображающая грядущий конец света. Эта икона носит назидательный характер, служит своего рода предостережением, напоминая верующим, что за все грехи придется нести ответ. На иконе представлены картины конца мира, последнего суда над человечеством, сцены мучений в аду нераскаявшихся грешников и блаженства в раю праведников. Основой для иконописного сюжета служит глава XXV Евангелия от Матфея.

Третий источник – художественные произведения. В русской словесности образ Страшного суда возникает многократно, являясь, как показано исследователями, сюжетообразующим мотивом русской литературы и культуры со времени Древней Руси, со «Слова о законе и благодати» митрополита Илариона и «Повести временных лет» [Шунков 2013:77-84].

Активное знакомство В. Брюсова в детские и юношеские годы с русской и мировой литературой, естественно, намного шире, чем перечень текстов, обозначенных в программах и включенных в рекомендованные для чтения хрестоматии. Прочитав многие произведения зарубежной словесности, в 1890 г. В. Брюсов отмечал: «Вступив в гимназию Поливанова, я скоро увидал, что мне не хватает знакомства с русскими романами.

<…> Я бросился поспешно ознакамливаться со всеми нашими романами. Я читал быстро, по несколько романов в неделю, так сказать, “начерно”, чтобы только ознакомиться с сюжетами и именами действующих лиц. В том году я прочел всего Тургенева, Л.Толстого, Писемского, Достоевского, Лескова, Островского, Гончарова, которых в будущем мне пришлось перечитывать всех снова и истинное влияние некоторых из них – особенно Достоевского относится уже к вторичному чтению, много лет спустя <…>» [Брюсов 1927:76]. Часто образ Страшного суда возникает и в текстах рубежа XIX-XX веков – в современных В. Брюсову произведениях.

Четвертым источником образа Страшного суда в творчестве В. Брюсова можно считать научную литературу, с которой, вероятно, был знаком поэт, – работа Н. Покровского «Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства» (1887), труды Ф. Буслаева. Упоминания Страшного суда в текстах Ф. Буслаева довольно многочисленны. Так, в работе «Этнографические вымыслы наших предков» (1868) ученый описывает некоторых персонажей, представленных на иконе «Страшный суд»: «<…> между народами, собранными перед вечную судию – помещены не только Литва, Русь, Жиды, Арапы синие – но и Измаильские песьи головы. Средневековой фантазии, отличавшейся непонятною для нас смелостию, стоило только сделать один шаг, чтобы между народами-дивовидцами, между великанами и песьими головами – открыть личности, сподобившиеся ореола святости» [Буслаев 1868:7].

Отметим, что наследию Ф. Буслаева в гимназии Ф. Креймана уделялось особое внимание. Об этом свидетельствует, в частности, такой факт: 2 октября 1888 г., в день 30-летия основания гимназии, «на торжественном акте преподаватель русского языка Л.П. Бельский прочел свою речь: “Ф.И. Буслаев (по поводу 50-летнего его юбилея”» [Сведения 1889:10-28].

Образ Страшного Суда привлекал В. Брюсова в разные периоды творчества, был актуален как для поэзии, так и для драматургии, воспоминаний, переводов.

Один из наиболее ярких примеров – подготовленный к публикации А. Андриенко проект киносценария «В день Страшного суда» (1910-е годы)[1]. Настал судный день, народ собирается толпами и обсуждает происходящее, однако многие люди не могут осмыслить суть совершающегося на их глазах судьбоносного для всей мировой истории события: каждый занят своими делами и не в силах понять, что настал день Страшного суда. А кто-то, например служащие банка, пытается воспользоваться моментом и обогатиться. Но даже те, кто узнал и поверил, что наступил тот самый день, думают не о своих грехах и необходимости покаяния, а о том, что не успели сделать.

К примеру, дочь говорит матери с упреком: «Что же это теперь будет! Ведь просила я – назначьте свадьбу на прошлой неделе! Дотянули до последнего дня! Теперь мне девкой оставаться» [Брюсов. РГБ. Ф.386. Карт.30. Ед. хр.24].

Другой яркий пример – стихотворение «В дни запустении» (1900):

Приидут дни последних запустении,
Земные силы оскудеют вдруг.
Уйдут остатки жалких поколений
К теплу и солнцу, на далекий Юг.

А наши башни, города, твердыни
Постигнет голос Страшного суда,
Победный свет не заблестит в пустыне,
В ней не взгремят по рельсам поезда.
<…>
Но в эти дни последних запустении
Возникнет – знаю! – меж людей смельчак.
Он потревожит гордый сон строений,
Нарушит светом их безмолвный мрак. <…>

[Брюсов 1922:267]

Образ Страшного Суда возникает и в 1903 г. Характерно для рассматриваемой темы название завершающей авторский

[1] Приношу искреннюю признательность А. Андриенко за предоставленные материалы.

сборник поэта «Urbi et orbi. Стихи 1900-1903 г.» поэмы – «Последний день». Она начинается строками: «Он придет, обезумевший мир, / Который поэтом прославлен. / Будет сладостным ядом отравлен / Воздух и самый эфир» [Брюсов 1903:187].

Здесь заметна перекличка с творчеством К. Случевского. Отметим, что в кратком брюсовском отклике на смерть старшего современника содержится упоминание о Страшном суде: «Случевский, автор православнейших песен “На Пасху”, в то же время автор “Элоа”, поэмы, начинающейся кощунственнейшей песней “Была коза и в девушках осталась”, и создатель мучительного видения Страшного суда, переданного таинственным посланцем:

Кругом стремились мириады мертвых
К престолу Бога, и Господь поднялся
И проклял без изъятья всех, кто жил!
И не было прощенья никому:
И искупленье стало мертвой буквой…
И Богородица прижалась в страхе
К престолу Сына и просить не смела
За эти тьмы поднявшихся грехов!
И оказалась благодать ненужной…
“Не нужной потому, сказал Господь,
Что осенить пришлось бы благодатью
Одних только сирот мертворожденных,
Детей без имени и недоносков!..
Все, все виновны”. Так сказал Господь,
И бледен стал приговоренный мир
Пред гневом Господа. В зеленом свете,
Струившемся не от погасших солнц,
А от Господня гнева, – трепетал он.

Сатана в последнем монологе из “Элоа” как бы завершает это видение своим беспощадным криком:

Пускай воскреснут эти морды!

[Брюсов 1912:43-44]

В. Брюсов приводит здесь обширный фрагмент из стихотворения К. Случевского «Рассказ посланца (Отрывок)», напечатанного в авторском сборнике поэта «Стихотворения» (СПб., 1880). Безусловно, В. Брюсов знал и одно из последних произведений К. Случевского «Как? Опять Страшный суд! мне вослед, по пятам...» (1902). Образ Страшного Суда является центральным в этом произведении, содержащим размышления о предначертанном сценарии:

Как? Опять Страшный суд! мне вослед, по пятам!
Но ведь это совсем невозможно!
Я в земле не лежал на поживу червям?
Это страшно, ужасно, безбожно... <…>
Грохот слышался всюду от глыб земляных,
Что валились в пустые могилы;
Треск от царских гробниц, в разрушении их
Повеленьем неведомой силы...
Разрушалась и Смерть. В ней погасла алчба,
Слух погас, затуманилось зренье, <…>
Боль затихла в груди... Прежде было больней...
Но зачем вы глаза мне закрыли?
Ведь я вижу сквозь медь... Слышу говор людской...
Что-то жгучее дали мне! жгите!!!
А я все-таки буду опять сам собой...
Да! Я выпорхну! Ну-ка! Ловите!

[Случевский 2004:361-362]

Вслед за К. Случевским, провозгласившим годом ранее – «Разрушалась и Смерть», лирический герой В. Брюсова заявляет в финале поэмы «Последний день»:

<…>
Среди чудовищных видений и фантазий,
Среди блуждающих и плоть принявших снов,
Все жившее замрет в восторженном экстазе,
И Смерть закинет сеть на свой последний лов.

Ничто не избежит своей судьбы блаженной,
Как первые в раю – последние уснут...

И ангел вострубит над смолкнувшей вселенной,
Все тысячи веков зовя на общий суд.

[Брюсов 1903:190]

В записи от 20 ноября 1902 г. зафиксировано обращение к теме Страшного суда в одной из бесед с участием поэта: «Бакст нарисовал прекрасную “марку” для журнала. Мережковским она очень понравилась. Но Перцов отверг ее решительно за декадентство. <…> Опять спорили очень. Перцов написал приглашение Дедлову. Говорили о Страшном суде. Мережковский убежден, что он наступает для каждого тотчас после смерти» [Брюсов 1927:125].

В одном из произведений начала 1920-х гг. – стихотворении «Груз» – актуализируется иконописное обращение к образу Страшного суда: «А им, а тем, кто в буйстве ветра ниц / Клонились, лица – “Страшный Суд” Орканий <…>» [Брюсов 1922:10]. Флорентийский живописец, скульптор и архитектор XIV века Андреа Орканья получил широкую известность как автор фресок «Триумф смерти», «Страшный суд» и «Ад» во флорентийской церкви Санта-Кроче. Во времена В. Брюсова А. Орканья считался и одним из вероятных авторов аналогичных фресок в Пизе. В современной поэту книге отмечалось: «Флорентийская живопись от Джотто до Микеланджело гордится именами таких художников, как Орканья, Мазаччо, Фра Филиппо, Поллайоло, Верроккьо, Леонардо и Боттичелли» [Бернсон 1923:17].

В стихотворении «В трюме», включенном в раздел «Из ада изведенные» авторской книги В. Брюсова 1906 г. «Στεφανος. Венок», предстает картина после Страшного суда («Прошли мы ужасы Суда, / И приговоры нам прочитаны, / И нас влечет корабль испытанный / Из мира жизни навсегда» [Брюсов 1906:75]). Лирический герой призывает свою спутницу: «Забудь о радостных путях, / Забудь благоуханья смольные, / Наш мир – недели подневольные, / Наш мир – молчанье, мрак и прах <…>» [там же].

Образ Страшного суда неоднократно возникает и в брюсовских переводах, что говорит об особой актуальности для

автора новозаветной тематики. Например, перевод сонета 55 У. Шекспира заканчивается строками: «Смерть презирая и вражду забвенья, / Ты будешь жить, прославленный, всегда; / Тебе дивиться будут поколенья, / Являясь в мир, до Страшного суда. // До дня того, когда ты сам восстанешь, / Во взоре любящем ты не увянешь!» [Зарубежная поэзия 1994:553]. Отметим, что в оригинальном тексте У. Шекспира образ Страшного суда отсутствует: «'Gainst death all-oblivious enmity / Shall you pace forth; your praise shall still find room / Even in the eyes of all posterity / That wear this world out the ending doom. // So, till the judgement that yourself arise, / You live in this, and dwell in lovers' eyes» [Зарубежная поэзия 1994:552].

А. Финкель, как и В. Брюсов, в 12-й строке перевода пишет о Страшном суде, в то время как другие переводчики, среди которых С. Маршак и М. Чайковский, – о суде.

Образ Страшного суда возникает также в брюсовском переводе стихотворения «Музыка идет!» немецкого поэта Детлева фон Лилиенкрона: «Клинг-клинг, бум-бум и чинг-трах-трах. / Не сам ли то персидский шах? / Не трубы ль Страшного суда / Зовут, гремят и к нам сюда / Выходят с поворота?» [там же:677]. В данном стихотворении рассматриваемый образ не получает всестороннего наполнения: оказывается, что звучат вовсе не трубы Страшного суда, это полковой оркестр открывает шествие военных.

В более широких контекстах образ Страшного суда отмечается в переведенном В. Брюсовым одном из наиболее известных произведений Э. По – принесшем ему широкую славу стихотворении «Ворон». При первом упоминании о Страшном суде актуализируется мотив пророчества, важный для данного произведения: «И глубоко в кресло сел я, и на птицу все смотрел я. / Дум печальных, безотрадных развивалась череда. / Что, – я думал, – он пророчит, что сказать мне, вещий, хочет, / Черный ворон, птица ночи, криком Страшного суда, / Что пророчит приговором беспощадного суда, / Грозным словом: “Никогда?”» [там же:773].

Крик ворона, постоянно повторяющего свой ответ – «Никогда» (в оригинальном тексте – «Nevermore»), соотносится переводчиком с «криком Страшного суда». Эта отсылка к библейской истории придает черной птице вселенскую значимость, как и обращение лирического героя: «“А, – вскричал я, – послан кем он, этот ворон или демон! / Этим небом, что над нами, часом Страшного суда, / Пусть он скажет, заклинаю, что, взнесясь к святому раю, / Я узнаю, я узнаю – ту, кто в сердце здесь, всегда! / Ту, которую “Ленора” звали ангелы всегда!” / Каркнул ворон: “Никогда!”» [Зарубежная поэзия 1994:774]. Напомним, что в переводах, выполненных современниками В. Брюсова Д. Мережковским и К. Бальмонтом, упоминание о Страшном суде отсутствует.

У В. Брюсова рассматриваемый нами образ возникает и в одном из переводов из армянской поэзии – произведения «Всем усопшим» выдающегося деятеля Армении XII века Нерсеса Благодатного: «Когда архангел возгремит трубой / И воззовет на Страшный суд всю плоть, / В тот страшный день всех помяни, Господь, / Усопших со святыми упокой» [ПА 1916:165]. В переводе «Армянской песни любви» (Степаннос, XVII в.) образ Страшного суда необходим для напоминания о грядущем возмездии за жизненные утехи: «Ах, Степаннос! думал ты, что умен, – / Все же другим занялся ты, как видно! / Бога оставил и девой пленен... / Будет на Страшном суде тебе стыдно!» [Брюсов 1918:158].

Этот пример взят из книги В. Брюсова «Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам». Процитируем из нее еще один фрагмент – из произведения «Терем мечты (Повторные рифмы)», в котором упоминается *высший суд*. Контекст позволяет установить, что это одно из возможных наименований Страшного суда:

<…>
Мы правду слов удостоверим
пред ликом высшего суда,
И торжество для нас настанет,
когда придут его года!

Мы притязаний не умерим!
исчезнут тени без следа,
Но свет встающий не обманет,
и нам заря ответит: «Да!»

Мы ждем ее, мы ждем и верим,
что в тот священный час, когда
Во мрак все призрачное канет, –
наш образ вспыхнет, как звезда!

[там же: 161-162]

Приведенные примеры свидетельствуют об актуальности для В. Брюсова образа Страшного суда. Известный с гимназического времени по произведениям художественной литературы, православной иконографии, научным изданиям, Библии и благодаря занятиям Законом Божиим, этот образ был важен для поэта на протяжении всего творческого пути. Используемый автором в разные периоды, он позволяет охарактеризовать истоки образной системы В. Брюсова, которые прослеживаются не только в его раннем, но и в зрелом творчестве.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бернсон Б. Флорентийские живописцы Возрождения. М.,1923.
2. Брюсов В.Я. День Страшного суда // РГБ. Ф.386. Карт.30. Ед.хр.24.
3. Брюсов В.Я. Дневники 1891-1910. М., 1927.
4. Брюсов В.Я. Из моей жизни. М., 1927.
5. Брюсов В.Я. К.К.Случевский. Поэт противоречий // Брюсов В.Я. Далекие и близкие: Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912.
6. Брюсов В.Я. Кругозор. Избранные стихи. 1893-1922. М., 1922.
7. Брюсов В.Я. Миг: Стихи 1920-1921 г. Пб.; Берлин, 1922.

8. Брюсов В.Я. Опыты по метрике и ритмике, по евфонии и созвучиям, по строфике и формам: (стихи 1912-1918 г.): со вступительной статьей автора. М., 1918.
9. Брюсов В.Я. Последние мечты: Лирика 1917-1919 года. М., 1921.
10. Брюсов В.Я. Στεφανος. Венок. М., 1906.
11. Брюсов В.Я. Urbi et orbi. Стихи 1900-1903 г. М., 1903.
12. Буслаев Ф.И. Этнографические вымыслы наших предков. М., 1868.
13. Двадцатипятилетие московской частной гимназии Ф.И. Креймана (1858-1883). М., 1884.
14. Зарубежная поэзия в переводах В.Я. Брюсова. М., 1994.
15. Покровский Н.В. Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса, 1887.
16. [ПА] Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней в переводе русских поэтов. Под ред. В.Я. Брюсова. М., 1916.
17. Рудаков А.П. Священная история Нового Завета. СПб., 1864.
18. Сведения о 1-й московской частной гимназии Ф. Креймана, учрежденной в 1858 году. М., 1889.
19. Случевский К.К. Стихотворения и поэмы. СПб., 2004.
20. Шунков А.В. «Страшный суд» как сюжетообразующий мотив литературы и культуры Древней Руси // Сибирский филологический журнал. 2013. №2.

MAXIM SKOROKHODOV – THE LAST JUDGEMENT NOTION IN WORKS BY V. BRUSOV: ORIGIN AND INCARNATION

The paper discusses the main sources of the Last Judgment's notion in the works by V. Brusov, who learned about this term at the gymnasium, during the lessons on the Law of God. Its urgency was promoted by the fact that V. Brusov knew the iconographic embodiments of the notion, and read the academic literature, the works by his predecessors and contemporaries, who had often referred to the Last Judgment concept. The paper's author analyzed the texts, where the poet had most clearly revealed the Last Judgment notion.

СТРАШКОВА О.К.
Северо-Кавказский федеральный университет

ЖАНРООБРАЗУЮЩАЯ ФУНКЦИЯ ЛЮБОВНОЙ ИНТРИГИ В ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ В. БРЮСОВА

Работа выполнена при грантовой поддержки РФФИ №16-34-00034 «Истоки жанрового синтеза в поэтике отечественной драматургии».

Ключевые слова: *символизм, жанр, комедия, трагедия, драма, конфликт, романтизм.*

Текстуальный анализ драматургических произведений В. Брюсова, вошедших в подготовленный нами сборник [Брюсов 2016], дает основание утверждать, что в организации их конфликта любовная интрига играет определяющую роль только в трагедии на мифологический сюжет «Протесилай умерший» [См. Страшкова 1983:72-92]. В остальных пьесах любовные отношения являются или обостряющими основной конфликт, или второстепенной, или фоновой сюжетной линией. Любовь в драматургическом наследии символиста является рационально организованной, как в пьесах «Проза», «Земля»; существующей в мечтах или воспоминаниях, как в драматических этюдах «Путник», «Урсула и Томинета»; проявляющейся в истинной страсти, как в трагедиях «Протесилай умерший» и «Диктатор», драме «Пироэнт»; откровенная игра в любовь представлена в комедийных сценах «Дачные страсти» и шутке «Выходцы из Аида». Направленность, т.е. «тип» любовных отношений, развитие и разрешение любовного конфликта во многом определяют и жанровую идентификацию пьесы (комедия, трагедия, драма в их содержательной ипостаси). Здесь я проиллюстрирую воплощение «типов» любовной интриги, уточняющей и обогащающей жанровую дифференциацию

нескольких пьес В. Брюсова: «Дачные страсти», «Красный маяк», «Пироэнт», «Диктатор», «Мир семи поколений».

Откровенная игра в любовь организует конфликт одной из ранних одноактных комедий «Дачные страсти» (1893). Сёстры Козловы, Мэри и Таля, – разные женские характеры: старшая – романтичная, младшая – прагматичная. Обе «хлопочут» вокруг молодого поэта Финдесьеклева, поскольку у его отца *«два каменных дома в Москве да имение в тамбовской губернии»*. Расчетливая младшая сестра цинично заявляет, что отобьёт у Мэри её поклонника, тем более что не видит никакого «толку» во влюблённом в неё Гитарине. Их мать, Лидия Валерьевна, как Харита Игнатьевна Огудалова из «Бесприданницы» А. Островского, занята одним: как бы повыгоднее выдать дочерей замуж. Финдесьеклеву же неважно, кто из девиц, ищущих любви или приличной партии, попадёт под его очарование. Он поэт-декадент, и ему необходимо поклонение, восхищение его гениальностью, понимание творений и страданий, в которые он играет. Седьмая сцена пьески – свидание с Мэри – совершенно фарсовая. При появлении девушки Финдесьеклев патетически восклицает заученную фразу: «*Ты ль, наконец? Тебя ли вижу я? Одну со мной, под сенью тихой ночи*» [Брюсов 2016:35]. И тут же, не менее наигранно, признаётся: «*Увы, я бы любил тебя, если бы моей истерзанной душе была доступна любовь. Но мои чувства слишком извращены для этого»* [там же]. Поэту необходимо подпитываться чьей-то любовью. И когда их диалог о Люцифере прерывает Таля театральной фразой: «*О, почему я такая несчастная!*», Финдесьеклев обращает свои поэтические экзерсисы к ней: «*Неужели и вас коснулось крыло горести?*» и т.д. [там же:37]. Разыгрывая любовную сцену, Таля, как опытная актриса, играет на трепетной струне поэта: сетует, что её не любят, грозится уйти в монастырь, переходит с поэтом на интимное «ты», признаётся в любви к нему и, главное, – к его поэзии, и даже читает наизусть его перлы:

Моей истерзанной души
Вы дали лебедя надежды,

И закрываются в тиши
Полуистерзанные вежды,
И чертятс я огнём едва
Неповторённые слова.

[там же:38]

Услышав восторженную оценку своих стихов, Финдесьеклев, неожиданно для себя, признаётся в любви Наталье Игнатьевне: «*Таля! Теперь я чувствую, что наши души от вечности соединены прозрачными нитями созвучий*» [Брюсов 2016:38]. Поэт и все герои пьесы чувствуют себя причастными к «пятому акту драмы», о котором говорит Финдесьеклев («*Вот она жизнь, водоворот её! Меня судьба всегда бросает к пятому акту драмы*» [там же:39]). В любовь в ранней пьеске В. Брюсова, восходящей к биографическим истокам [См. Страшкова 1979:62-76], играет и Гитарин, поклонник Тали, перебросившей свои чары на Финдесьеклева. Он разыгрывает сценарий «Богатый наследник». Придуманные им два миллиона возымели действие: практичная невеста сопоставляет предполагаемый достаток Альфонса Пудовича и два дома в Москве отца Финдесьеклева. По законам **комедии нравов,** сёстры Козловы остаются у разбитого корыта. Оскорблённый поэт высокопарно заявляет Тале: «*О, если бы вы поняли, что совершили, то рыдали бы у ног моих!*» [Брюсов 2016:45]; грозится мстить *подлецу* Гитарину; не сдерживает гнева по отношению к матери Козловых: «*Прочь от меня, чудовище с зелеными глазами! Василиск, пожирающий дочерей своих*!» [там же:46].

Таким образом, один из первых драматургических опытов В. Брюсова строится на традиционной для жанра комедии ситуации «игра в любовь». Причём эта игра выдержана в лёгких водевильных тонах. Совершенно фарсово она, эта ситуация, представлена в драматической миниатюре «Выходцы из Аида», жанровое определение которой – шутка – указывает на комический пафос.

Совершенно иначе выписаны отношения персонажей в либретто оперы «Красный маяк» (1916), сюжет которой автор строит на ярко выраженной любовной интриге: страстное чувство

рыбака Сигурда неожиданно подвергается испытанию. Любовная коллизия здесь разворачивается по законам романтизма. Абстрактное время и место действия, замкнутое экзотическое пространство, борьба антиномий и бурные страсти, которыми живут герои, непокорные, экзальтированные персонажи (рыбачка-простолюдинка Герта, падающая «без чувств»; аристократка Ингрид, убегающая из графского замка в поисках жениха; бунтующий Сигурд, готовый в порыве ревности погубить товарищей по общине; покинувший замок ради слияния с природной стихией Гиальмар; рыцарски преданный Генрик) – всё это дань романтизму. Социальные проблемы растворяются в либретто символиста В. Брюсова в романтическом колорите любовных отношений, передаваемых с помощью аллегорических образов-символов морской стихии, маяка, замка, световых эффектов. «Happy end» неизбежен: рыбачка Герта вновь в объятьях рыбака Сигурда; Гиальмар осознаёт, что любовь Ингрид искренняя и самоотверженная; рыцарские чувства Генрика к Ингрид неизменны. Жанр оперы диктует свои законы драматургу, и символист В. Брюсов переплетает любовные линии в либретто, создавая атмосферу напряжённого ожидания развязки отношений любящих, которые выписаны по лекалам **романтической драмы**.

Решение конфликта драмы «Пироэнт» (1916), построенной на актуальной проблеме освоения космоса, во многом определяется любовными интригами: Лидия – Стожаров, Дешин – Лидия, Стожаров – Ада. Сопоставление пяти имеющихся в НИОР РГБ вариантов драмы, включая и опубликованный нами завершенный, показывает, насколько настойчиво В. Брюсов отрабатывал любовные перипетии, функцию женского образа. Во всех вариантах влюбленная в строителя космического корабля женщина готова к самопожертвованию ради него и его дела. Во всех вариантах любящие конструктора женщины идут на преступление, осознанно становятся убийцами (отца, мецената, дядюшки, мужа), а затем, не выдержав испытания смертью, страдают. И чем беспомощнее становится женщина перед реальностью, тем сильнее и увереннее звучит в пьесе голос

изобретателя, для которого любящая женщина является орудием достижения цели.

Лидия в последнем списке драмы, так же, как и её предшественницы в первых вариантах, активно борется за любовь изобретателя. Он благосклонно принимает её чувство. Показательна в этом отношении сцена перед убийством. Конструктор, прагматично осознавая, что Лидия планирует преступление, как-то нехотя пытается предостеречь её («*Лидия, не надо этого*» [Брюсов 2016:173]). Она же, рыдая, восклицает: *«Сергей! Сергей! как я тебя люблю!*» [там же] – безусловно, ожидая его признания. Однако он, как указывает ремарка, «*стоит поражённый*», но не её любовью (судя по их отношениям, он привык быть любимым), а безапелляционной решимостью женщины убить мужа ради осуществления его идеи. Лидия – женщина сильная, убеждающая Стожарова верить в себя, не сдаваться: «*Сильный борется, пока дышит*» [там же:172]. Однако совершённое преступление подломило её волю, и она, не сдерживая страсти, упрекает Стожарова («*Даже в эту минуту у тебя нет ласки для меня*» [там же:175]), требует («*Ты должен обнять меня, целовать, вот так <…> Хоть этой ценой я куплю твои ласки. Ты сегодня обязан мне их дать <…>*» [там же]). «Искупительная жертва» Лидии принята Стожаровым рассудительно, без экзальтации: «*Быть может, видя тебя в таком состоянии, я готов отдать всё, и самоё моё дело, чтобы только не было того, что было. Но ведь это уже невозможно*» [там же:176]. Когда Стожаров окончательно убеждается, что Пироэнт не взлетит, он, не обращая внимания на душевные страдания Лидии, взывает: «*Что вам ещё надо, Лидия? Вы опять хотите мучить меня? Пожалейте <…>*» [там же:197]. Свою нелюбовь к ней он, удобно для себя, объясняет тем, что Лидия, якобы, больше любила их общее дело, нежели его. И когда она в «*крайней тоске*» умоляет Стожарова взять её в полёт, чтобы «*исчезнуть из этого мира*», и в очередной раз упрекает его за то, что не любит, конструктор пытается объяснить ей допущенную в расчётах ошибку. Не случайно Дешин убеждает Лидию:

«*Стожаров? Нет. У него не сердце, а таблица логарифмов*» [там же:194].

Стожаров вообще не может любить никого и ничего, кроме своего Пироэнта. Даже его своеобразная любовь к женщине-видению с другой планеты «овеществляет» мечту о полётах в небо. Необходимо отметить, что фантастический персонаж из космической дали включался В. Брюсовым в сюжет всех вариантов. Уже в первых этюдах пьесы, в перечне действующих лиц, значится Лis-Лis – «видение Сунгунова в образе юной прекрасной женщины» [НИОР РГБ. Ф.386. К.29. Ед.хр.1. Л.1]. Во второй редакции мечущегося в одиночестве и страхе Аргина посещает призрак, вызывая ужас предреканиями: «Ты не полетишь!» [там же. Ед. хр.2. Л.36]. Эпизод этот оформлен В. Брюсовым неясно – вероятно, от еще не определившейся функции этого «обитателя». В третьем варианте драматург возвращается к женскому облику «видения» – здесь это посланница с планеты Венеры: Лилия. Теперь В. Брюсов намечает аллегорическую функцию этого фантастического образа. Он пока еще призрачен не только для Сергина, но и для самого автора; сцены, связанные с появлением Лилии, только намечены. Она хочет любить конструктора, но, если он всецело будет принадлежать ей (как и в пятом варианте), чтобы их отношениям не мешали другие увлечения. Лилия могла бы символизировать идею, великое дело Сергина, но появление ее только в моменты общения Сергина с Марой (во втором действии – после близости их, в четвертом – в момент, когда он хочет обнять Мару) актуализируют лишь женскую ипостась видения. Явление Лилии «незаметно для зрителей», в лектории перед лекцией Сергина, не проясняет ее функции. В четвертом варианте о первом появлении призрачного женского образа можно только догадываться, так как текстов второго и третьего действия в рукописях нет. В последней сцене она неумолимо отталкивает Керина, видя измену в том, что он хочет взять с собой Елену. И даже отчаянный возглас изобретателя: «Ли! Я люблю тебя!» [там же. Ед. хр.5. Л.15] не останавливает ее; она исчезает. И опять,

чтобы оправдать явление «видения», В. Брюсов уточняет состояние Сергина, признающего: «Да, я схожу с ума» [там же].

В пятом варианте Ада, «женский образ с иной планеты, видение», – не столько плод больного воображения, как Лилия, сколько «материализация» идеи. Стремление Стожарова сохранить чистоту своих чувств к ней объясняется желанием и необходимостью быть преданным только делу, только своей мечте. Ада же представлена драматургом ревнивой женщиной, которая при первом явлении перед Стожаровым убеждает его в платонической любви, в том, что она, вечно ждущая его, властно победившего пространство, невеста, но уже в следующей реплике недвусмысленно призывает его: «<…> *приди, чтобы коснуться м*еня!» [Брюсов 2016:174]. Когда же Стожаров изменяет главной цели, когда жизненные передряги – убийство Главина, чувство долга перед Еленой – вынуждают конструктора «осквернить» мечту, Ада с горечью говорит, как оскорблённая женщина: «*Ты обманул меня. Я ждала, что ты придешь ко мне. Но ты хочешь привести с собой женщину. Ты оскорбил мою светлую любовь. Я мщу тебе. Ты не достигнешь до меня. Ты более не увидишь меня*» [там же:193]. Для Стожарова фантастическое видение стало реальным символом его мечты, в осуществление которой он горячо верит: «*Я приду к тебе один, один, потому что я люблю только тебя, хочу тебя одну, стремлюсь к тебе одной – во всем мире*» [там же].

Наиболее сложные отношения выстраиваются между Лидией и помощником Стожарова Дешиным. Он любит жену Главина с каким-то патологическим садизмом. Давно наблюдая за тем, как Лидия добивается любви Стожарова и зная о его сдержанности, он с каким-то упоением предоставляет ей доказательства её причастности к отравлению мужа. Цинично шантажируя женщину, которую якобы любит, он обещает ей молчание и даже спасение – в обмен на её любовь. Если Лидия с отчаянием просит любви Стожарова – как награду за своё преступление ради любимого, то Дешин требует хотя бы «*крохи*», причём со страстью объясняя: «*Есть особая сладость именно в том, чтобы обладать женщиной, которая тебя презирает.*

Целовать губы, которые кривятся от ненависти. Обнимать тело, содрогающееся от отвращения. Я хочу этого!» [там же:186]. Григорий Васильевич беззастенчиво торгуется: «*Я вас спасу, а вы частично заплатите долг мне*» [там же]. Грубый, физиологический шантаж Дешина, признание Стожарова в том, что он принимал её любовь как жертву во имя дела, осознание невозможности покинуть землю на Пироэнте, разочарование в гениальности и порядочности любимого не оставляют Лидии выбора. И всё же её последними порывами движет любовь. Вначале она направляет револьвер на Стожарова с мыслью о спасении неудачливого конструктора от «*последнего позора*». Саркастическая реплика наблюдающего за сценой несостоявшегося убийства Дешина подтолкнула Лидию к самоубийству. «*Ты мелкий жалкий человек. Ты никогда не понимал и никогда не поймёшь, что и в нашей жизни может быть трагедия*» [Брюсов 2016:200]. Но героиня В. Брюсова не разыгрывает трагедию. Она страстно и безответно любит, не допуская мысли об альянсе с *подлецом* Дешиным; последнее её желание направлено к Стожарову: «*Пусть исполнится его мечта, пусть он победит*» [там же].

В драме в пяти действиях «Пироэнт» В. Брюсов-драматург обращается к актуальной научной проблеме начала XX века – полёту в космос, что даёт нам основание для уточнения жанрового определения, назвав драму **научной.** Однако за счёт любовной интриги Лидия/Стожаров определение «драма» может получить иную, дополнительную идентификацию – **любовно-детективная**, а в связи с интригой, затеянной Дешиным – **авантюрная** драма, благодаря видению с иной планеты Аде – **фантастическая**. Все эти «жанровые оттенки» во многом созданы любовными коллизиями, действиями женских персонажей.

В трагедии из будущих времён «Диктатор» (1921) политический конфликт также наполняется любовными страстями. В списке действующих лиц В. Брюсов разделяет мужские и женские главные роли; при этом ни в списке эпизодических лиц, ни в перечне статистов более не называются

женские персонажи. Из пяти заявленных женщин три играют немаловажную роль в развитии конфликта: Кро – жена будущего диктатора, Ига – его секретарь и возлюбленная, Лэр – бывшая возлюбленная. Она является в действии как видение из прошлого, как прорицательница и избавительница Диктатора от позорной казни. В своём преклонении перед гениальностью Орма, в своём самопожертвовании, в своей решительности она похожа на Лидию из «Пироэнта». «*Когда ты отрёкся от наших клятв, я покорно ушла. В тебе я любила твой гений*», − напоминает она любимому Председателю Центро-Совета [Брюсов 2016:273]. «*Силы, тебя охранявшие, готовы отступиться от тебя*», – предостерегает она властолюбивого претендента на роль Диктатора и предрекает: *«<…> я – твоя судьба. Я не допущу тебя до жалкого падения. <…> Я тебя любила и я тебя спасу наперекор всем силам вселенной!*» [Брюсов 2016:273]. Лэр исполняет в последней сцене обещание, данное в первом действии: убивает несостоявшегося Диктатора всей Земли, признаваясь ему в любви: «*<…> падает, рыдая, на труп Орма*» [там же:309]. Но если Лэр – образ полумистический (Орм *трепещет «перед её мистическими предсказаниями*», называет её безумной, «*проклятой колдуньей*»), осознающей себя послом от тех, кому все повинуются, в страсти своей не знающая предела, то поступки Кро и Иги психологически мотивированы.

Любовь Иги ненадолго всколыхнула в Диктаторе прежние романтические чувства, он даже способен признаваться: «*Я люблю твои глаза, открытые и закрытые, твои слова, умные и глупые, твои протянутые ко мне губы*» [там же:294]. Ига, искренне влюблённая в своего кумира, наивно полагает, что любовь может сделать Диктатора счастливым, однако её нелепое размышление об отказе от борьбы за власть обрывает Орм, только что растроганно признавший себя виновным в изгнанничестве любимой: «*Ига! Об этом никогда ни слова! Я возненавижу тебя! (Мягче.) Глупая! Пойми, что мне уступить уже невозможно*» [там же:307]. В финальных сценах Ига, как и другие женщины из окружения Диктатора, начинает бороться за него даже с законной женой (сц.VII, д.2); она включается в

политическую ситуацию, уговаривая Джема не отчаиваться; продолжает верить, что к Орму прислушаются, и все народы поймут отдалённость перспективы появления на Земле марсиан. Под влиянием событий изменяется психология, но не искренность любовного чувства Иги.

Самый, пожалуй, сложный психологический тип в трагедии «Диктатор» – это образ Кро, жены Председателя Центро-Совета государства будущего. Она играет чувствами мужчин, предаёт и Орма, и Эрма, и оппонентов, и единомышленников Диктатора, вступает в политическую борьбу и ревниво мстит мужу. Главная цель её сценической жизни – стать Императрицей Мира. Как точно охарактеризовал её личный секретарь Орма, «<…> *она одна опаснее всех. В этой женщине все – хитрость, все – коварство, все – зло*. <…> *Проклятие! Я готов убить её* <…>» [Брюсов 2016:305], – бессильно восклицает он, свидетель всех её коварных интриг и измен. Кро, как главное действующее лицо, появляется в первых сценах. Она жаждет направить борьбу оппонента своего мужа по нужному ей сценарию. Эрм когда-то был претендентом на её руку и сердце, но амбициозная Кро предпочла ему Орма, занявшего место Председателя Совета. За десять лет изгнанничества любовь Эрма не угасла, но он, как Дешин, «торгуется»: за соучастие в её плане он требует любви, признавая при этом: «*Вы ведёте двойную игру. Порой мне кажется, что вы соединились со мной только затем, чтобы вернее достичь титула Императрицы Мира»* [там же:280]. Действительно, более всего Кро движет жажда власти. Власти политической, власти над мужчиной, над мужем. Именно осознавая, что теряет власть над Председателем, опасаясь, что место её на роль Властительницы мира может занять другая, она разыгрывает сложную комбинацию. Трудно Эрму не поверить ей, когда она с горячностью оскорблённой женщины восклицает: «*Я его ненавижу. Понимаете? Я его ненавижу. Я должна уничтожить его*» [там же:271]. И ещё одно артистическое признание: «<…> *я искренне верила в его гений. Теперь знаю, что ошибалась. За этот обман я должна отомстить ему. Помогите мне, Эрм!*» [там же]. И, не раз обманутый, Эрм, при всём

недоверии к её словам, верит, хочет верить, так как хочет её любви. В. Брюсов мастерски выписывает образ Кро, которая то ли лжёт мужу, подключая его к игре с Эрмом, то ли в самом деле участвует в заговоре против будущего диктатора. Ни один из мужчин не доверяет ей, но, вольно или невольно, они играют по её сценарию. Орм, оставляя Кро в своём кабинете с Эрмом, предупреждает, что все ящики на запоре, откровенно замечая: «*О, мы достаточно знаем друг друга*» там же:279]. При этом он цинично использует влияние жены на чувствительное сердце своего политического врага и благодаря ей выигрывает схватку на Съезде. Орм – властолюбивый политик – боится найти в жене откровенного врага, поэтому заискивает: «*Мы вместе шагнём и на следующую ступень. Кто достойнее тебя быть Императрицей Мира*!» [Брюсов 2016:279]. Эрм попадает в какую-то психологическую и сексуальную зависимость от неё: понимая её лживость, он изменяет своим идеалам: «*Кро, я люблю тебя. Ты должна быть моей, и я исполню все – все, чего ты хочешь! Я проложу Орму дорогу к диктатуре, я сброшу его с высоты к твоим ногам, я сделаю тебя владычицей Земли!*» [там же:281]. Кро празднует своё торжество, самоуверенно предлагая: «*Выбирайте: гибель или я?*» [там же], и *хохочет,* потому что одержала очередную победу.

Любовные отношения женщин с Ормом В. Брюсов выстраивает в диахроническую цепочку: любовь Лэра связана с начальным этапом его восхождения по лестнице власти, когда он ещё мог любить и клясться в любви; отношения с Кро высвечивают их обоюдное неуёмное властолюбие, лицемерие в настоящем; неожиданный юношеский романтизм в любовных сценах с Игой – это некое возвращение к прошлому в момент краха иллюзий. Вероятно, эмоциональная насыщенность, неуёмная страсть героев этой антиутопии дала основание драматургу В. Брюсову дать ей жанровое определение **«трагедия».**

Драма в десяти действиях «Мир семи поколений» (двадцатые годы) также обращена к будущим временам, но в ней конфликт строится не на политических проблемах, а на

гуманистической проблеме жертвенности обитателей одного космического тела ради спасения другого. Здесь, как и в «Диктаторе», есть коварная искусительница и интриганка – жена члена правления Леотоета Эалаэ. Она беззастенчиво пытается соблазнить одного из членов Правления Риараура на глазах у мужа, который, так же, как и Орм («Диктатор»), прекрасно осведомлён о коварстве и похотливости супруги. Наивному Риарауру он намекает: «*Где твоя жена, я не знаю. Но моя жена бегает за тобой, это я вижу. Ищет тебя по горячему следу! Предоставляю тебе свободу*» [там же:313]. Недоумение Риараура понятно: он любит жену, но его волнуют космические проблемы, а не плотские. Прекрасная женщина Эалаэ «*всюду желанный гость*», как говорит ей Правитель, нисколько не удивляясь её неожиданному вторжению в свой рабочий кабинет. Она знает свою власть над мужчинами и высокомерно напоминает ему: «*Мы, женщины, создаём и низвергаем Правителей*» [Брюсов 2016:314]. Пользуясь своими привилегиями, она настаивает, чтобы не было казни над любимым ею, но недосягаемым Риарауром, приструнивая Правителя: «*Посмей только это сделать. Я больше не скажу с тобой ни слова. Я сделаю так, что ни одна женщина не будет говорить с тобой*!» [там же]. Вероятно, для жителей маленькой кометы это веский аргумент. К тому же её пророчеств опасаются. Эалаэ не щадит в борьбе за жизнь Риараура и мужа, добивающегося его смерти. Зная истинную причину заступничества, Леотоет признаёт: «*Не женщина, а воплощённое коварство!*» [там же]. И он прав, поскольку, уже из его реплик в следующих сценах, становится ясно, что она мстит, жаждет смерти тому, кто не понял её страстных притязаний. Леотоет не может сопротивляться козням жены; он, по её желанию, требует на Совете смерти сопернику, хотя признаёт в нём могучий ум. Осознавая подлость своего поступка, он, наконец, протестует, давая нелицеприятную характеристику супруге: «*Воображаешь, что я всё ещё твой раб, за одну твою ласку готовый на всё? Ошибаешься. Я слишком многое знаю теперь. Мне известны твои измены! Известно, как ты позорила меня и моё имя! Распутница! Продажная тварь!*

Нет, хуже. Ты отдаёшься задаром, из-за своей ненасытной похоти!» [там же:322]. Эта сцена завершается неожиданно. Привыкшая к обожанию, почитанию, вседозволенности Эалаэ, включаясь в какую-то ею придуманную игру, поражает себя кинжалом. А муж в отчаянии пытается найти сочувственный отклик в душе Риараура, ожидающего казни в тюрьме: «*Нелепость? Нет! Она любила тебя всей страстью женщины! Всей яростью зверя! Ей было нужно одно в мире – твоя любовь! Когда же ты даже не заметил её страсти, она стала мстить. Она потребовала твоей головы*» [там же:325].

Другая семейная пара в этой пьесе В. Брюсова – член Правления Риараур и Аитиа, его жена, представляют идеальную супружескую пару. Он преданно любит. Она добивается свидания с ним в тюрьме, чтобы склонить его к бегству, но никакая любовь не может сломить его в верности своей идее: он готов к смерти и призывает жителей своей планеты к жертвенной гибели. «*Аи! Я тебя любил и люблю, как только можно любить. Но есть нечто, что выше любви*» [Брюсов 2016:321], – убеждает он жену, упрекающую его в бездушии.

И если Леотоет поглощён только любовью, и жизнь не нужна ему без ласк коварной жены, то отношения Риараура к Аитии более сдержанны. Он служит жертвенной идее спасения чужой планеты за счёт гибели своих соотечественников; она пытается спасти его от смерти. После неудавшегося покушения на Леотоета она униженно умоляет его спасти мужа, заклиная памятью его любви. Леотоет видит в Аитии любящего человека, который может понять его страдания. «*Любить? Да. Я любил. Так любил, что ради любви совершал преступления. <…> нет любви, ничего нет. Ещё власть?! Я обладал властью. Но нет любви, и на что мне власть*?» [там же:327] – исповедуется он ей, обещая отменить казнь. Драматург В. Брюсов создаёт напряжённый финал, не раскрывающий до конца истинных мотивов поступка героя. Он обещал истерзанной страданием Аитии отменить казнь, при этом как-то неопределённо высказывался в последнем монологе, обращённом к народу, но это он дал Риарауру кинжал, которым тот закололся. Коварство,

порождённое коварством жены? Исполнение её желания? И что означает в таком случае его предсмертная реплика, отвергающая коварство: *«Нет! И свою правоту подтверждаю смертью*» [там же:329]. То есть в драме в десяти действиях «Мир семи поколений» сюжетная линия, построенная на страстной любви женщины, месть её и Риарауру (жажда казни) и Леотоету (заколола себя на его глазах), безмерная любовь мужа, исполняющего коварные замыслы жены, выполняет конфликтообразующую функцию, усложняя сюжет, дополняя жанровое определение дополнительными приложениями – **психологическая драма** или **нравственно-психологическая фантастическая драма**.

Интересно отметить, что если в пьесах В. Брюсова о будущем любовная интрига во многом определяет развитие конфликта, то в мире будущего его рассказов практически нет места любовному сюжету. Герои «Последних мучеников» погружены в массовый обряд-оргию; в новелле «Восстание машин» рассказывается о жизни обыкновенной семьи, где никто не говорит о любви; в «Республике Южного Креста» сухой стиль репортера и вовсе не оставляет места для описания любовных переживаний; в «Торжестве науки» любовный сюжет также отсутствует.

И ещё примечательное наблюдение: ни в одном из драматургических текстов В. Брюсова в любовные отношения, в семейные отношения не включаются дети. Женщины-пустоцветы борются за любовь, жаждут страсти, мести, власти, но никак не связаны с деторождением. И здесь напрашивается сопоставление с брюсовской новеллой «Пустоцвет», финал которой коррелирует со сценами самоубийства женщин в драмах «Пироэнт» и «Мир семи поколений».

Новелла «Пустоцвет» была опубликована в 1912 году, весной, за полтора года до самоубийства Надежды Львовой, с которой, по свидетельству Вл. Ходасевича, В. Брюсов начал встречаться после отъезда Нины Петровской за границу, в конце 1911 или в начале 1912 года. Героиня рассказа, Ира, имеет много общего с Н. Львовой; к примеру, в гимназические годы она

вступила в некое тайное общество. Сцена финального объяснения героев в рассказе также во многом напоминает отношения В. Брюсова не только с Н. Львовой, но и с Н. Петровской:

«Когда они подходили к станции железной дороги, Ира внезапно остановилась.

– Знаете, – сказала она, – зачем, на самом деле, я позвала вас сюда? Я хотела убить вас. Вот посмотрите!

Она показала ему револьвер, который был спрятан в ее сумочке.

– Почему же вы меня не убили?

– Убедилась, что вы и этого не стоите!

– Нет, просто у вас недостало духу даже на это. Вы способны говорить громкие слова, способны гореть на минуту титаническими чувствами, но что-нибудь сделать – нет, это свыше ваших сил!

Ира ничего не ответила. “Почувствовала, что я – прав”, – подумал Рудаков» [Брюсов 1989:200].

Когда Ирина стреляется, Рудаков, после нескольких минут рефлексии, успокаивает себя рациональным отнесением Ирины к поколению самоубийц, т.е. пустоцветов. Как свидетельствует В. Антонов, в предсмертном письме Н. Львовой было написано следующее:

«И мне уже нет [*сил*?] смеяться и говорить те*б*[е], без конца, что я тебя люблю, что тебе со мной будет совсем хорошо, что не хочу я “перешагнуть” через эти дни, о которых ты пишешь, что хочу я быть с тобой. Как хочешь, “знакомой, другом, любовницей, слугой”, – какие страшные слова ты нашел. Люблю тебя – и кем хочешь, – тем и буду. Но не буду “ничем”, не хочу и не могу быть. Ну, дай же мне руку, ответь мне скорее – я все-таки долго ждать не могу (ты не пугайся, это не угроза: это просто правда). Дай мне руку, будь со мной, если успеешь прийти, приди ко мне. А мою любовь – и мою жизнь взять ты должен» [Антонов:эл. рес.] В этих призывах отчаявшейся Н. Львовой можно усмотреть и признания Ирины («Пустоцвет»), и надрывные чувства Лидии («Пироэнт»), объясняющие её самоубийство, и страстные признания перед самоубийством

Эалаэ своему мужу («Мир семи поколений»). Мы не берёмся судить о биографических реминисценциях в изображении В. Брюсовым героинь-самоубийц (хотя можем согласиться с Вл. Ходасевичем в том, что В. Брюсов планомерно приучал Н. Львову к мысли о самоубийстве). Его вообще интересовало это переходное состояние человека, решившегося уйти из жизни. Не случайно он актуализирует ситуацию самоубийства в произведениях разных жанров; трагедийные коннотации в драме «Мир семи поколений» создаются именно за счёт страшного поступка трёх самоубийц, закалывающих себя кинжалом: Эалаэ, Риараур, Леотоет.

Таким образом, исследование функции любовной интриги в драматургических произведениях В. Брюсова позволяет отметить их жанрообразующую функцию, которую сам автор не актуализировал в жанровом определении своих пьес, но которая всё более и более к 20-м годам XX столетия психологически «выписывалась», создавая сложный эмоциональный колорит драматургического действа.

ЛИТЕРАТУРА

1. Антонов В.А. Я – только поэтка… // Эл. ресурс: http://vilavi.ru/sud/120708/120708-1.shtml, 27.11.2018.
2. Брюсов В.Я. Драматургия. М., 2016.
3. Брюсов В.Я. Пустоцвет // Брюсов В.Я. Избранная проза. М., 1989.
4. НИОР РГБ. Ф.386. К.29. Ед.хр.1. Л.1.
5. НИОР РГБ. Ф.386. К.29. Ед.хр.2. Л.36.
6. НИОР РГБ. Ф.386. К.29. Ед.хр.5. Л.15.
7. Страшкова О.К. Три интерпретации мифа // Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983.
8. Страшкова О.К. Эволюция «нового поэта» в первых драматических произведениях В.Я. Брюсова // В.Я. Брюсов и литература конца XIX-начала XX века. Ставрополь, 1979.

OLGA STRASHKOVA – THE GENRE AS FORMING FUNCTION OF LOVE INTRIGUE IN DRAMAS BY V. BRUSOV

Love intrigue in V. Brusov's plays included in the edition «Valery Brusov. Drama» (2016) is unfolding on the level of rationally oriented relationship, sincere feeling, love game and passion. The types of love dialogues in late XIX-early XX centuries (1890-1920) become more complicated, thus enriching emotional shades and giving additional connotation to the genre definition.

ХАЧАТРЯН Н.М
ЕГУЯС им.В.Я Брюсова

КОНЦЕПЦИЯ АНТИЧНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. БРЮСОВА

Ключевые слова: *В. Брюсов, концепция античности, Ф. Ницше, Э. Гиббон, Рим.*

О теме античности в творчестве В. Брюсова написано достаточно много исследований (М. Гаспаров, А. Малеин, С. Абрамович, С. Хангулян, Э. Даниелян, М. Дубова, И. Нахов и другие), однако до сих пор не было попытки определить общую концепцию античности в творчестве В. Брюсова, хронологически проследить отражение в его произведениях греческих и римских тем, определить причины постепенного вытеснения греческой тематики римской, причем с явным предпочтением эпохи распада Империи.

Разумеется, в одной статье невозможно осветить все аспекты этой проблемы, которые, надеюсь, удастся обосновать в более развернутом исследовании. Пока же ограничусь кратким изложением некоторых соображений об основных положениях брюсовской концепции античности, которая, как мне представляется, четко вписывается в эстетику неоромантизма.

Важно отметить, что если античность, как источник мотивов и образов в художественной литературе, всегда оставалась в центре внимания исследователей, то изучение *концепции* античности, как способа ее восприятия, оценки прошлого, настоящего и будущего, роли в эстетике разных эпох, в разных странах и в творчестве разных авторов, началось относительно недавно, в конце XX века, о чем свидетельствуют исследования многих европейских, американских и русских исследователей. Достаточно вспомнить труды литературоведов Михайлова А.В. («Античность как идеал и культурная реальность XVIII-XIX вв.»), Аверинцева С.С. («Образ античности»),

историка Ващеевой И.Ю. («Концепция поздней античности в современной исторической науке») и других.

При этом очевидно, что формирование концепции античности относится еще к эпохе классицизма, когда античность представлялась мироформирующей моделью, а в известном «споре древних и новых» предлагалась Ж.-Б. Расином, Н. Буало, Ж. Лафонтеном и другими как вечный источник моральных и эстетических образцов. В XVIII веке важную роль сыграли труд И. Винкельмана «История искусства древности» с его идеей реновации античного духа и призывом к «благородной простоте» и хорошо знакомый В. Брюсову труд Э. Гиббона «История упадка и разрушения Римской империи». Был совершен переход от назидательного нарратива к каузальному, взаимообусловленному воссозданию эпохи, от истории личностей к истории институтов. Рим представлялся Э. Гиббоном как воплощение справедливости, свободы и гражданской добродетели, система, с которой сравниваются и обсуждаются проблемы дальнейших исторических формаций. В. Брюсову была близка и идея Э. Гиббона о разрушительной роли («вирулентности») христианства в эпоху расцвета античной культуры. Надо отметить и впервые затронутую Э. Гиббоном тему «усталости» культуры и наступления эпохи варварства. Развитие идей Э. Гиббона мы видим в XIX веке, в близких В. Брюсову концепции «экзогенности» (влияния внешних факторов на формирование культур), шпенглеровской идее замкнутости культур и разделения понятий «культура» и «цивилизация», ницшеанском выделении дионисийского и аполлонического течений в культуре.

Первую попытку определения особенностей отношения В. Брюсова к античности сделал М. Гаспаров в своих чрезвычайно ценных, на мой взгляд, примечаниях к его «античным» романам. Он выделяет в творчестве В. Брюсова «два периода, когда античные темы играли для него особенно важную роль» [Гаспаров 1975:543]. Первый период – 1890-е годы – преимущественно поэтический, второй – преимущественно прозаический – 1910-е. Разница, как справедливо отмечает

М. Гаспаров, в том, что в первый период во взглядах В. Брюсова не было историзма, его интересовали герои, то, что было в них «надысторического». А в 1910-х годах, как пишет М. Гаспаров, «в центре внимания Брюсова стоит уже не личность, а общество» [Гаспаров 1975:543]. Однако, не споря с этим утверждением, попытаемся уточнить: общество интересует В. Брюсова ровно настолько, насколько оно влияет на жизнь личности. Совершенно справедливо мнение С. Шервинского, который пишет: «Вся поэзия Брюсова <…> сосредоточена почти исключительно вокруг человека как явления и, в частности, человека во времени» [Шервинский 1924:51].

И здесь М. Гаспаров проводит очень верную параллель с отношением к античности современных В. Брюсову европейских поэтов, с общим для них неопределенным ощущением «“конца века”, fin de siècle, которое было общим для всего поколения» [Гаспаров 1975:544].

Таким образом, М. Гаспаров вплотную подходит к попытке определения брюсовской концепции античности. Однако для более конкретного анализа и выявления особенностей этой концепции необходимо учитывать три теории, очень популярные на рубеже веков и, на первый взгляд, противоречащие друг другу. Эти теории лежат в основе неоромантического исторического подхода и не могли не отразиться в литературе эпохи, в частности, в творчестве В. Брюсова.

Первая – это учение Ф. Шлейермахера, который считал, что историк (или автор исторического романа) должен ощутить дух описываемого времени, поставить себя на место того героя, о котором он пишет, проникнуть в его образ мыслей, понять и оправдать его поступки [Философская герменевтика: эл.ресурс].

Вторая – это позиция О. Шпенглера, полностью противоречащая позиции Ф. Шлейермахера и основанная на теории замкнутых цивилизаций, на идее «непроницаемости» культур, разделенных границами времени и пространства. По О. Шпенглеру, человек, живущий сегодня, не может идентифицироваться с человеком прошлого, поэтому адекватное изображение прошедшей эпохи невозможно. Очевидно, что в

творчестве В. Брюсова обе позиции оказались вполне совместимы: от автора исторического романа действительно невозможно требовать полного проникновения в описываемую эпоху и идентификации с персонажами, при этом главной характерной чертой художественного произведения является именно ***стремление*** к подобному проникновению. Писатель остается человеком своего времени, и в этом синтезе прошлого и настоящего (при этом прошлое определяет и настоящее, и будущее), объективного и субъективного, исторического факта и художественного вымысла воплощается основная особенность как исторических романов В. Брюсова, так и вообще неоромантического исторического жанра.

Третья теория – это предложенная Ф. Ницше в «Рождении трагедии из духа музыки» бинарная герменевтическая пара в художественном творчестве и, шире, вообще в отношении человека к миру. Это ***аполлоническое*** начало – «чувство меры, самоограничение, свобода от диких порывов, мудрый покой бога – творца образов» – и ***дионисийское*** – «первобытный хаос и ужас, вакхичекий восторг, трепет опьянения и экстаза <…> глубинные интуитивные прозрения бездн бытия» [Философия: Энциклопедический словарь 2004:92]. Подобное разделение можно обнаружить и у А. Бергсона в его противопоставлении рассудка инстинкту (или интуиции), и у З. Фрейда в противопоставлении сознания и бессознательного. Очевидно, что В. Брюсов, в отличие от символистов,[1] – представитель аполлонического начала.

Если провести параллели и аналогии в концепции античности В. Брюсова и символистов (например, Д. Мережковского), то становится очевидным, что в брюсовской оценке античности как эпохи взаимовлияния и борьбы

[1] Неслучайно теория Ф. Ницше об аполлоническом и дионисийском нашло отклик у русских символистов, современников В. Брюсова – В. Вересаева («Аполлон и Дионис. О Ницше», 1914), Вяч. Иванова («Дионис и прадионисийство», 1921), Ф. Зелинского («Vince, Sol»! и «Трагедия веры»).

языческого и христианского начал отсутствуют религиозный мистицизм и богоискательство [Покачалов: эл.рес.].

Поэзия же В. Брюсова, по выражению С. Шервинского, «далекая от бога, далекая от философии, далекая от преклонения перед добром, далекая от ненависти к злу <…>» [Шервинский 1924:51], это, по сути, позиция демиурга (в греческом значении слова – мастера, знатока, ремесленника создателя, творца). Неслучайно В. Брюсову в античной истории был особенно дорог Золотой Рим как воплощение разумности, трезвости, воли:

Не как пришлец на римский форум
Я приходил – в страну могил,
Но как в знакомый мир, с которым
Одной душой когда-то жил.<…>

[Брюсов т.I:530]

В. Брюсову, жившему в эпоху слома прекрасной эпохи, особенно был близок и понятен Рим периода упадка, «этот Рим с его нравственной индифферентностью, религиозной растерянностью, философской беспочвенностью, разгулом разврата, подавляющими масштабами роскоши, … чудовищным величием построек <…>» [Шервинский 1924:51].

В ницшеанстве В. Брюсову было близко и учение о сверхчеловеке, которое было созвучно его культу сильной личности. Напомним стихи, посвященные Александру Македонскому, не только победителю в множестве сражений («Блеск фаланги македонской видел Ганг и видел Нил»), но и властному полководцу, подавляющему «буйственные крики, ропот против божества». В. Брюсову, живущему в эпоху императора, неспособного к решительным действиям, особенно импонировала политика Юлия Цезаря.

Таким образом, концепция античности как ведущий замысел, конструктивный принцип в творчестве В. Брюсова, определяется как *неоромантическая,* поскольку для его основного подхода к изображаемому материалу характерны типичные для неоромантической эстетики

историзм, понимаемый как создание образа той или иной исторической эпохи, выраженной в конкретных судьбах героев,

субъективность в отношении к историческим событиям,

органический синтез прошлого и настоящего,

обращение к истории, связанное с желанием почерпнуть в ней уроки для будущего, вызвать у современников желание найти ответы для объяснения переживаемых потрясений,

реализм в описании как исторического фона, так и бытовых зарисовок, костюмов,

элитарность не в плане недоступности для большинства читателей, а благодаря тому довольно узкому кругу идеалов и ценностей, который был неприемлем для широкой читательской аудитории, отсутствие описания социальной борьбы и образа народа и как исторической силы, и как страдающей массы отверженных.

Кроме того, концепция античности как ведущий замысел, конструктивный принцип в творчестве В. Брюсова, является *неоромантической,* поскольку объясняется глубоко личным, затаенным отношением автора к событиям своей, не менее трагичной, переломной эпохи, и оценкой своего места в новой реальности.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973.
2. Гаспаров М.Л. Примечания // Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.V. М., 1975.
3. Покачалов М.В. Проблема кризисов и гибели античной культуры в творчестве русских символистов. Эл.рес.: http://www.dissercat.com/content/problema-krizisov-i-gibeli-antichnoi-kultury-v-tvorchestve-russkikh-simvolistov, 09.11.2018.
4. Философия: Энциклопедический словарь. М., 2004.
5. Философская герменевтика. Эл.рес.: http://lektsii.com/1-73780.html, 09.11.2018.
6. Шервинский С.В. Брюсов и Рим // Валерию Брюсову. Сб., посвященный 50-летию со дня рождения поэта. М., 1924.

NATALIA KHACHATRYAN – THE CONCEPT OF ANTIQUITY IN V. BRUSOV'S WORKS

The paper is devoted to the concept of antiquity in V. Brusov's works. It reveals the influence of the prevailing philosophical theories of the late XIX-early XX centuries on V. Brusov's prose and poetry, defines the main aesthetic features of his works devoted to antiquity (historicism, subjectivity, synthesis of past and present, realism, elitism, etc). The analysis allows the author of the paper to define V. Brusov's concept of antiquity as neo-romantic.

ФЕДОТОВ О.И.
Московский педагогический государственный университет

ОФЕЛИЯ И ЛАЭРТ КАК ЛИРИЧЕСКИЕ ГЕРОИ В. БРЮСОВА

Ключевые слова: *В. Брюсов и У. Шекспир, А. Белый, Офелия, Гамлет, Гораций, Лаэрт, лирический герой, Бальдер.*

У. Шекспир обрел в России свою вторую родину с незапамятных времен. «Царь драматических поэтов» глубоко поразил воображение не только русских читателей, но и писателей. Его влияние на их творчество было поистине беспредельным и проявлялось в высшей степени многообразно. Вне конкуренции при этом всегда оставался «Гамлет» – пусть и выспренно, но справедливо названный В. Белинским «блистательнейшим алмазом в его лучезарной короне» [Белинский 1977:8]. Знаменательно, что подавляющее большинство поэтических фантазий на тему великой трагедии в русской поэзии XIX века было связано не с главным ее конфликтом – противостоянием принца-гуманиста окружающему его вывихнутому миру, а, в основном, с любовной драмой, причем с явным, преимущественным интересом к страдательной ее участнице – Офелии.

Первые опыты такого рода обнаруживаются в поэтическом творчестве Н. Некрасова («Офелия», 1840), А. Фета (цикл «К Офелии», <1842-1847>) и Ап. Григорьева («Е. С. Р.», 1842; «Нет, за тебя молиться я не мог...», 1843) [Федотов 2016:917-922].

Но настоящий бум лирического осмысления изнутри несчастной любви, казалось бы, созданных друг для друга шекспировских героев пришелся на русскую поэзию Серебряного века. Устами Гамлета и Офелии заговорили лирические герои В. Брюсова, А. Блока [Федотов 2018], А. Белого, А. Ахматовой, М. Цветаевой [Федотов 2015:200-213], Б. Пастернака и других ведущих поэтов эпохи.

Самым оригинальным и экстравагантным в этом

многоголосье оказался голос В. Брюсова.

Стихотворение, озаглавленное именем возлюбленной заглавного героя – «Офелия» (1911), внешним образом подхватывает мотивы знаменитой миниатюры А. Фета, первое четверостишие которой послужило ему эпиграфом:

Офелия гибла и пела,
И пела, сплетая венки,
С цветами, венками и песнью
На дно опустилась реки. <…>

[Фет 1959:133]

Однако сам текст последовательно расширяет круг потерпевших любовную катастрофу женщин, чья участь, в глазах поэта, достойна сочувствия и соизмерима с трагической судьбой Офелии. В некотором противоречии с названием стихотворения лирический герой и, как он утверждает, его возлюбленная, которые прямого отношения к шекспировской Офелии, не говоря уже о «принце датском», вроде бы не имеют:

Ты не сплетала венков Офелии,	0.221.2
В руках не держала свежих цветов;	1.212.0
К окну подбежала, в хмельном веселии,	1.221.2
Раскрыла окно, как на радостный зов!	1.222.0
Внизу суетилась толпа безумная,	1.221.2
Под стуки копыт и свистки авто,	1.221.0
Толпа деловая, нарядная, шумная,	1.222.2
И тебя из толпы не видел никто.	2.212.0
Кому было дело до лика странного,	1.221.2
Высоко, высоко, в чужом окне!	1.221.0
Чего ж ты искала, давно желанного,	1.221.2
Блуждающим взором, внизу, на дне?	1.221.0
Никто головы не поднял, – и с хохотом	1.212.2
Ты кинулась вниз, на пустой гранит.	1.221.0
И что-то упало, с тяжелым грохотом,	1.221.2
Под зовы звонков и под стук копыт.	1.221.0
Метнулась толпа и застыла, жадная,	1.221.2
Вкруг бедного тела, в крови, в пыли...	1.221.0

Но жизнь шумела, все та же, нарядная, 1.122.2
Авто и трамваи летели вдали. 1.222.0
[Брюсов т.II:18-19]

Его Офелия «не сплетала венков», «не держала в руках свежих цветов», не пела таинственных песен и даже не стала утопленницей. При этом она явно не сходила с ума, хотя и пребывала в подозрительно «хмельном веселии», прежде чем «с диким хохотом» выбросилась из окна на мостовую, метафорически, кстати, названную «дном»[1]: «Чего ж ты искала, давно желанного, / Блуждающим взором, внизу, *на дне*?» Нарицательное имя шекспировской героини она получила скорее всего, как можно догадываться, пережив аналогичную любовную катастрофу.

В тревожных ритмах 4-ударного дольника, вместе с тем, ощущаются генетические связи с близкими по тематике и настроению двумя стихотворениями А. Блока: «Из газет» («Встала с сияньем. Крестила детей...»), 27 декабря 1903, и «Девушка пела в церковном хоре...», август 1905; пусть даже в первом из них дольник расшатан настолько, что готов перейти в тактовик. У В. Брюсова на фоне доминантной ритмической формы 1.221.2/0 (14 стихов из 20, т.е. 70%) дополнительную экспрессию получают немногие, но выразительные отступления: полноударная форма и формы с инверсией междуиктовых

[1] Не без влияния только что процитированных строчек А. Фета, в которых метафорически сливаются дно реки и дно души. Этой же цитатой, кстати сказать, воспользовался Вл. Ходасевич в письме к своей жене А. Ходасевич от 3 февраля 1922 г., сравнивая с шекспировской героиней парадоксальным образом самого себя: «“Офелия гибла и пела” – кто не гибнет, тот не поет. Прямо скажу: я пою и гибну. И ты, и никто уже не вернет меня. Я зову с собой – погибать. Бедную девочку Берберову я не погублю, потому что мне жаль ее. Я только обещал ей показать дорожку, на которой гибнут. Но, доведя до дорожки, дам ей бутерброд на обратный путь, а по дорожке дальше пойду один. Она-то просится на дорожку, этого им всем хочется, человечкам. А потом не выдерживают. И еще я ей сказал: “Ты не для орла, ты – для павлина”. Все вы, деточки, для павлинов. Ну, конечно, и я не орел, а все-таки что-то вроде: когти кривые» [Ходасевич 1997:441].

интервалов и вариативной анакрузой (1.212.0, 2.212.0, 1.212.2, 1.122.2). В первом случае твердым амфибрахическим ритмом (1.222.0/2) трижды выделяется внешняя, неумолимо своим чередом протекающая, равнодушная к частной человеческой драме жизнь: «Раскрыла окно, как на радостный зов!», «Толпа деловая, нарядная, шумная» и «Авто и трамваи летели вдали»; во втором случае подчеркиваются различные нарушения установленного порядка: «В руках не держала свежих цветов» (1.212.0), «И тебя из толпы не видел никто» (2.212.0), «Никто головы не поднял,– и с хохотом» (1.212.2) и «Но жизнь шумела, все та же, нарядная» (1.122.2); очевидным образом, каждый раз педалируется или отрицание «не», или противопоставление «но».

Формально лирический субъект не принимает на себя вину за гибель героини, но рассказывает о ней не совсем вчуже, называя ее интимным местоимением 2-го лица: «ты», «тебя». А детальные подробности происшествия, которые мог запечатлеть лишь очевидец, косвенно свидетельствуют о его, если не активном участии в разыгравшейся трагедии, то, во всяком случае, о присутствии в неблаговидной роли пассивного соглядатая. Как тут не вспомнить о гибели шекспировской героини в красочном пересказе королевы Гертруды:

«Над ручьем наискось растет ива, которая отражает свои листья в зеркальном потоке. Туда пришла она с причудливыми гирляндами из листков, крапивы, маргариток и тех длинных пурпурных цветов, которым откровенные на язык пастухи дают грубое название, а наши холодные девушки называют пальцами мертвецов. Когда она взбиралась на иву, чтобы повесить на свисающие ветви сплетенные ею венки из цветов и трав, завистливый сучок подломился и вместе со своими трофеями из цветов она упала в плачущий ручей. Широко раскинулась ее одежда и некоторое время держала ее на воде, как русалку, и в это время она пела отрывки старых песен, как человек, не сознающий своей беды, или как существо, рожденное в водяной стихии и свыкшееся с ней. Но это могло продолжаться недолго, пока ее одежда не отяжелела от воды и не потащила несчастную от мелодичной песни к тенистой смерти» [Морозов 1954:230].

В комментариях к своему переводу «Трагедии принца Датского» [Шекспир 2003] А. Чернов, обосновывая концептуальный пересмотр образа Горацио, допускает, что именно он, получивший от короля наказ присмотреть за несчастной девушкой, мог помочь ей уйти из жизни или, по крайней мере, не помочь спастись: ведь это его отчет пересказывает Гертруда!

Как бы то ни было, В. Брюсов вспоминает хрестоматийный образ в связи со своей лирической героиней, ассоциативно связывая его с перипетиями собственных бурных романов и, следовательно, с некоторыми претензиями на сходство себя самого не с наиболее интеллектуальным и творчески креативным шекспировским героем, а с его загадочным другом.

Другое брюсовское стихотворение, порожденное гамлетовской темой: «Закатный ветер» (1916), парадоксальным образом обнажает точку зрения еще одного персонажа, на этот раз брата Офелии – Лаэрта:

*Ве*ет *древ*ний *ветр*
*В вет*ках *ве*шних *верб*,
Сучья гнутся, ломятся.
Ветр, будь милосе*рд*!
*Ветви взвит*ы *вверх*,
Стоном их кто *тр*онется?

Час на *кр*аски ще*др*:
В небе – алый ге*рб*,
*Ве*сь закат – *в весе*лии.
Ветр, будь милосе*рд*!
Я, как *бр*ат Лаэ*рт*,
Плачу об Офелии.

Бледен лунный се*рп*.
Там – тоска, ущ*ерб*;
Здесь – *все свет*ом залито.
Ветр, будь милосе*рд*!
Кто *во пр*ах по*верг*,
Близ могилы, Гамлета?

*Вздр*огнет каждый не*рв*…
И из тайных не*др*
Память кажет облики…
Ветр, будь милосе*рд*!
*Верб*а, словно ке*др,*
Шлет на стоны отклики.

[Брюсов т.II:282-283]

Конечно, этот голос существенно отличается от узнаваемых голосов обоих участников любовной драмы. Об Офелии плачет, видимо, не сам Лаэрт, а вообразивший себя им лирический герой («*как* брат Лаэрт»). Почему он, вернее, стоящий за ним поэт, избрал в качестве своего заместителя, прямо скажем, не самого достойного шекспировского героя, осуществляющего кровную месть не по гуманистическим, а по средневековым понятиям? Мало того, что он, поддавшись на уговоры Клавдия, согласился участвовать в подлом поединке против заведомо безоружного принца, он еще подстраховал себя ядом, чтобы убить наверняка. Ответ на этот вопрос, видимо, следует искать в психологии В. Брюсова, который сознательно искал, находил и культивировал в себе властный, жесткий, демонический характер. Вряд ли он шутил, когда говорил, что старается «остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем» [Ашукин 1929:8, 206] (рис.1).

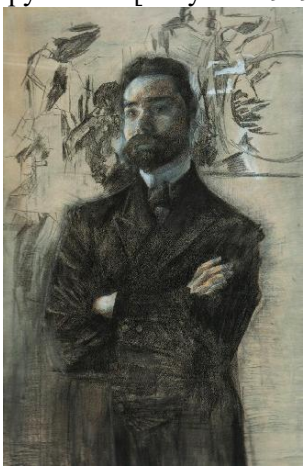


рис. 1



рис. 2

Можно также предположить, что в какой-то мере этот выбор был предопределен историей несостоявшейся дуэли с А. Белым, которого Вяч. Иванов уподобил скандинавскому мифологическому персонажу: светлому богу Бальд(е)ру, сыну Одина и Фригг[2]. Бальдра мучили зловещие сны, в которых разные предметы и явления природы угрожали ему смертью. Встревоженная мать взяла со всех вещей клятву, что они не будут вредить ее сыну, но забыла попросить об этом росток омелы (ольхи). Когда боги развлекались, бросая в неуязвимого Бальдра всякие предметы, один из них – злокозненный Локи, вооружив копьем, изготовленным из омелы, слепого бога Хаду, направил его руку в цель так, что копье сразило Бальдра насмерть. Этот сюжет был использован И. Буниным в 1904 г. в стихотворении «Бальдер» («Хаду – слепец, он жалок. Мрак глубокий…»), а также самим В. Брюсовым, написавшим и отправившим своему сопернику красноречивое стихотворное послание «Бальдеру Локи» (ноябрь 1904), в котором именем светоносного скандинавского бога он называет А. Белого («Светлый Бальдер! мне навстречу / Ты, как солнце, взносишь лик») [Брюсов т.I:388], а сам представляется исчадием мрака и зла – Локи («Пусть в пещере яд змеиный / Жжет лицо мне, – я в бреду / Буду петь с моей Сигиной: / Бальдер! Бальдер! ты в аду!»[3] [там же:389] (рис.2).

О том, что В. Брюсов сознательно выбрал для себя маску аморального персонажа, готового на все, только бы «повергнуть

[2] «Благодарю силы, которые призываю на тебя, за то, что преступление совершено тобою только в мире возможного. Ибо ты хотел убить Бальдера. <…> Исполни мое желание: помирись с Бальдером сполна и братски, ибо ведь и ты, себя не узнающий, – светлый бог» [Лит.наследство 1976:473].

[3] Согласно Снорри, за это злодеяние боги приковали Локи к скале до конца мира, а над его лицом повесили ядовитую змею, яд которой приносил ему мучения. Правда, его верная жена Сигури (Сигюна), облегчая страдания мужа, держала над его головой чашу, однако время от времени чаша переполнялась, и яд нужно было сливать; в эти промежутки капли попадали ему на темя, отчего великан содрогался, вызывая землетрясение.

во прах» своего недруга, косвенным образом свидетельствует и его оппонент: «<…> когда В.Я. воскликнул с совершенно искренним пафосом: “Что же, Борис Николаевич, ведь в Апокалипсисе сказано, что гад будет повержен в смерть. Итак: вы против гада, против слабейшего? Мне – жаль гада, бедный гад, я с гадом!”» [Белый 1922:95].

После того, как А. Белый отправил В. Брюсову жесткий парирующий ответ – стихотворение «Старинному врагу», с парадоксальным посвящением «В знак любви и уважения», тот признал свое поражение, откликнувшись второй, примирительной, версией «Бальтера» – «Бальтер II», с не менее эксцентричным эпиграфом из З. Гиппиус: «Тебя приветствую, мое поражение!» [4]

Как видим, многие мотивы здесь отчетливо перекликаются как с сюжетом «Гамлета», так и с его трактовкой в «Закатном ветре». Благодаря интертекстуальным перекличкам дополнительную мотивировку получает эпитет «древний» по отношению, казалось бы, к совершенно конкретному ветру, противоборство мрака и света, неба и земли и, прежде всего, объединяющий Локи, Лаэрта и лирического героя[5] В. Брюсова мотив *яда*.

Воображаемый монолог если не Лаэрта, то исполняющего эту незавидную роль лирического героя В. Брюсова, отмечен удивительно нервной, изломанной ритмикой и соответствующей ей фоникой. Стихотворение написано малоупотребительным 3-стопным хореем, с прихотливым чередованием мужских и дактилических рифм, исключающих акаталектическое слияние соседних стихов, которые, в результате, звучат не просто отрывисто, а поистине исступленно, почти с истерическим

[4] Перипетии этой фантастической и примечательной для нашей темы любовной истории во всех подробностях изложены в монографии: [Лавров, Гречишкин 2004:6-62].

[5] И без того вообще не склонный подчеркивать «разность между Онегиным и мной» – в нашем случае, между своим лирическим героем и собой, В. Брюсов меньше всего был озабочен этой проблемой в откровенно «жизнетворческих» поэтических разборках с А. Белым.

надрывом: «Ветр – верб – ломятся – милосерд – вверх – тронется – щедр – герб – в веселии – милосерд – Лаэрт – Офелии – серп – ущерб – залито – милосерд – поверг – Гамлета – нерв – недр – облики – милосерд – кедр – отклики».

aaBaaBaaCaaCaaDaaDaaEaaE

Все мужские рифмы, как на подбор ассонансные, сугубо закрыты, да не одним согласным, а двумя, с непременным характерным «надрывным» «р». С левой стороны с ними контрастно взаимодействуют анафорические и медиальные повторы «ве»: «в вет – ве…» и т.д., призванные усилить пластический ряд звуковым, а именно: *веяньем* и *завыванием ветра* и *взмывания вверх ветвей*, не удержавших от самоубийственного шага Офелию. В конце концов к действующим лицам шекспировской трагедии – людям – присоединяются символические явления природы: ветр (в характерной архаической огласовке), ветки вешних верб, щедрый на краски алый герб заката, бледный лунный серп и заочно, через сравнение, откликающийся на стоны ветвей вербы кедр. Четырежды тираду пронизывает рефренный стих «Ветр, будь милосерд!», осложненный на первой стопе спондеем, который, в сочетании с пиррихием, утяжеляет и без того немилосердную (употребим здесь любимое словечко И. Бродского) *дикцию*[6].

Мольба о милосердии, обращенная к ветру, – идейный лейтмотив стихотворения, 24 стиха которого отчетливо делятся на четыре 6-стишия. В первом из них «древний ветр» заламывает «*ве*тки *ве*шних *ве*рб», из-за чего они издают стоны, которые никого не трогают. Во втором шестистишии щедрый на краски вечерний час обозначен колоритным гербом заката, соединяющим небо с землей, с которым у лирического героя ассоциируется неуместное «веселие», поскольку он в это время, вообразив себя Лаэртом, оплакивает свою сестру Офелию. Третье шестистишие переносит нас еще выше: к бледному лунному серпу, обозначающему своим ущербом тоску и скорбь, по

[6] Заметим, что при атонировании первого слога 3-стопный хорей преображается в 2-стопный анапест.

контрасту с залитой светом землей. Лирический герой, похоже, проклинает себя за то, что не поверг во прах на кладбище, у могилы сестры, виновника ее гибели Гамлета.

Надо ли говорить о том, что брюсовская верба родственна шекспировской иве и, во всяком случае, тождественна ей по символике. У В. Брюсова, впрочем, это тождество осложняется сравнением вербы с кедром, который в христианстве ассоциируется с образом Христа и символизирует величие, достоинство и красоту.

Итак, в двух разобранных нами стихотворениях В. Брюсов откликается на гениальную трагедию У. Шекспира более чем оригинально. В отличие от своих предшественников и современников, В. Брюсов заставляет своего лирического героя самоотождествиться отнюдь не с главными ее персонажами: с Горацио, единственным свидетелем гибели Офелии, не предотвратившим ее, и с Лаэртом, обуянным жаждой кровной мести любыми средствами. В обоих случаях в сюжетных перипетиях шекспировского сюжета поэт искал аналогии для воспроизведения обстоятельств собственной жизни. И то, и другое отмечено незаурядным версификационным мастерством.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашукин Н.С. Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М., 1929.
2. Белинский В. Г. Собр. сочинений: В 9 т. Т.II. М., 1977.
3. Белый А. Воспоминания об А.А. Блоке // Записки мечтателей. Пб., 1922. №6.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973. Т.II. М., 1973.
5. Лавров А.В., Гречишкин С.С. Символисты вблизи. Очерки и публикации. СПб., 2004. Эл.ресурс: http://www.trediakovsky.ru/biograficheskie-istochniki-romana-bryusova-ognennyy-angel-1/str/0/18.
6. [ЛН] Литературное наследство. Т.85. М., 1976.

7. Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. М.,1954.
8. Федотов О.И. Гамлет и Офелия как лирические герои А. Блока. 2018. (В печати).
9. Федотов О.И. Диалог Гамлета с Совестью // Материалы VII Международных Цветаевских чтений в Елабуге. Елабуга, 2015.
10. Федотов О.И. Офелия как лирическая героиня в русской поэзии 1840-х голов (Н. Некрасов, А. Фет, Ап. Григорьев) // Острова любви БорФеда: сборник к 90-летию Б.Ф. Егорова. СПб., 2016.
11. Фет А.А. Полное собр. стихотворений. Л., 1959.
12. Ходасевич Вл.Ф. Собр. сочинений: В 4 т. Т.IV. М., 1997.
13. Шекспир У. Трагедия Гамлета, принца Датского (пер. А.Ю. Чернова). М.-Париж, 2003.

OLEG FEDOTOV – OPHELIA AND LAERTES AS V. BRUSOV'S LYRICAL HEROES

The paper deals with V. Brusov's poems inspired by «Hamlet», a tragedy by W. Shakespeare. V. Brusov's lyrical heroes impersonate Shakespearean characters. V. Brusov and A. Bely controversy over literature issues is also considered, since it can clear up V. Brusov's perception of the great tragedy, in particular, the reasons why he chose not worthy characters of the tragedy as his lyrical alter ego.

ТВОРЧЕСТВО В.Я. БРЮСОВА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

ГЕВОРКЯН А.В.
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

ЕВРЕЙСКАЯ АНТОЛОГИЯ В. БРЮСОВА (ПРОЕКТ, СОСТАВ, АВТОРЫ)

Ключевые слова: *В. Брюсов, Н. Венгеров, Д. Выготский, М. Горький, С. Дубнова-Эрлих, Т. Кладо, А. Тихонов, Л. Яффе, национальные сборники, еврейская антология, издательство «Парус».*

В январе 1916 г. журнал «Летопись», созданный годом раньше, в декабре, анонсирует выход в свет сборников армянской, латышской и финской литературы под редакцией М. Горького и В. Брюсова, а также сообщает о подготовке к изданию сборников еврейской, литовской, украинской и татарской литературы. Уже в июне того же года читатели смогли ознакомиться со «Сборником армянской литературы», представившим русскому читателю высокие образцы армянской поэзии, прозы и драматургии, ставшие к тому времени классикой национальной литературы. В числе переводчиков значились имена К. Бальмонта, И. Бунина, Ю. Верховского, М. Шагинян, С. Шервинского, самого В. Брюсова и многих других.

Позже вышел сборники латышской, а через год, в 1917 г., и финской литературы. Выход остальных антологий намечался в следующем году, о чем свидетельствует развернутая программа издательства на этот год, публикуемая в обстоятельной статье Е. Никитина «Горьковское издательство «Парус» (1915-1918)», в третьем разделе которого значились:

«Сборники литератур, под ред. В. Брюсова и М. Горького:
“Латышский” 3000 экз. (Ц. 3 р. 50 к.)
“Финляндский” 3000 ‘‘ (Ц. 3 р. 50 к.)
“Украинский” 2 тома по 3000 ‘‘ (Ц. 3 р. 50 к.)
“Литовский” 3000 ‘‘ (Ц. 3 р. 50 к.)
“Еврейский” 2 тома по 3000 ‘‘ (Ц. 3 р. 50 к.)
“Татарский” 3000 ‘‘ (Ц. 3 р. 50 к.)

Все сборники по 25 листов» [Никитин 2016:114].

Однако планы по изданию антологий, подготовка которых анонсировалась журналом «Летопись» почти в каждом номере вплоть до начала 1917 г., так и остались нереализованными.

Проект М. Горького по знакомству русского читателя с образцами литератур народов, населявших Российскую империю, и их положением в государстве, имел большое культурное и просветительское значение. Однако еще одной немаловажной причиной подобного общественно значимого начинания стало обострение во время Первой мировой войны межнациональных отношений в мире, приведшее, в частности, к известным трагическим событиям 1915 г. на территории Османской империи и России, где наблюдался рост антисемитизма. Именно в эти годы М. Горький, вместе с другими общественными деятелями, политиками, литераторами, становится инициатором создания «Русского общества для изучения еврейской жизни».

В упомянутой выше статье Е. Никитин так пишет об этом грандиозном общественном и культурном проекте писателя: «”Парус” разжиганию межнациональной розни в стране противопоставил выпуск сборников национальных литератур. ”Сборник армянской литературы” (редактор М. Горький) и ”Сборник латышской литературы” (редакторы В. Брюсов и М. Горький), вышедшие в 1916 г., стали первыми книгами издательства (в 1915 г. ”Парус” <имеется в виду первый год возникновения издательства> ни одной книги не издал)» [там же].

Одним из первых исследователей, обратившихся к данной теме, был А. Ильинский, который в своей работе «Горький и Брюсов. Из истории личных взаимоотношений», подробно анализируя связи поэта с издательством «Парус» (напомним, что в эти годы последнее взяло на себя обязательство издать десятитомное собрание сочинений В. Брюсова, которое, в силу многих причин, издательство не смогло выполнить), писал: «С конца 1915 г. между Горьким и Брюсовым возобновляется деятельное литературное общение на почве сотрудничества Брюсова в издательстве ”Парус”.

В октябре Брюсову было предложено издательством взять на себя общее редактирование стихов латышского сборника, на что Брюсов и дал свое согласие. Несколько раньше был затеян армянский сборник, а в декабре того же года издательство снова просит Брюсова о принятии на себя редактирования уже и финского сборника, а также просит разрешить в январской книге издаваемого им журнала ”Летопись” поместить переведенные Брюсовым стихи латышского поэта Рейниса» [ЛН. Т.27-28:647].

Исследователь цитирует, без ссылки на источник, письмо А. Тихонова (Сереброва), возглавлявшего издательство «Парус», от 25 февраля 1916 г. к В. Брюсову, по поводу участия последнего в проекте, «которому мы <издательство ”Парус” и лично М. Горький – А.Г.> придаем большое культурное значение и которому Ваше участие придаст необходимый авторитет» [там же:650]. Столь пристальный интерес к поэту был вполне объясним, поскольку его авторитет и литературная репутация, а также деловые, организаторские качества и способности могли стать залогом успешного выполнения поставленной перед изданием «Парус» задачи: за короткий срок создать антологии национальных литератур народов России. В доказательство этого тезиса приведем всего лишь несколько фактов: в 1915 году, не считая многочисленных публикаций, переводов, рецензий и статей, издававшихся в течение года в периодической печати, В. Брюсов издает собственный сборник «Избранные стихи. 1897-1915», а также редактирует двухтомное собрание сочинений К. Павловой, публикуя материалы для биографии поэтессы.

В 1916 году он публикует около сорока с лишним статей и рецензий, издает очередной поэтический сборник «Семь цветов радуги. Стихи 1912-1915 гг.»; выходят в свет сборники армянской и латышской литературы под его редакцией и с его переводами; одновременно в Москве за очень короткий срок издается «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней», где В. Брюсов, выполняя огромную организаторскую работу по привлечению к работе над сборником лучших поэтических сил начала XX века, выступает не только как редактор и переводчик, автор многочисленных комментариев, но

и как историк армянской литературы – в своем вступительном историко-литературном очерке «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков».

О важности участия В. Брюсова в работе над сборниками свидетельствует и другое письмо А. Тихонова, которое, со ссылкой на А. Ильинского, цитируют публикаторы и комментаторы писем М. Горького: «В октябре 1916 г. – в годовщину совместной работы с Брюсовым над национальными сборниками “Паруса” – Тихонов писал ему: “Я не могу Вам сказать, в какой степени для нас ценно и дорого Ваше участие в нашем деле и как мы благодарны Вам за Ваше товарищеское, доброе отношение к нашим затеям”» [Горький т.XII:403].

Они же приводят в своих комментариях сведения о подготовке сборника: «Подстрочными переводами материалов для еврейского сборника издательство “Парус” располагало уже в феврале 1916 г. Придавая изданию этого сборника “большое культурное значение”, издательство обратилось к Брюсову с просьбой “взять на себя редактирование поэтического отдела”, заверив поэта, что его участие придаст сборнику “необходимый авторитет” [НИОР РГБ. Ф.386. К.77. Ед. хр.42]. Сборник предполагался двухтомный и должен был выйти в свет зимой 1917 г. Издание не было осуществлено. Брюсов, приняв на себя обязанности редактора поэтического отдела, выполнил для него переводы стихотворений Х. Бялика, которые позже были опубликованы в других изданиях» [Горький т.XI:441].

В своей публикации «Лейб Яффе и “Еврейская антология”. К истории издания» А. Лавров также обращается к истории создания сборников издательства «Парус», в том числе и еврейского. Исследователь пишет: «Планировались также сборники литератур грузинской, литовской, эстонской, украинской, татарской и еврейской; последний было намечено издать в двух томах, обязанности редактора поэтического раздела принял на себя Брюсов, который выполнил тогда переводы нескольких стихотворений Х.Н. Бялика. “Сборник еврейской литературы”, подстрочные переводы для которого издательство “Парус” имело уже в феврале 1916 г., должен был выйти в свет

зимой 1916-1917 г., однако это издание так и не состоялось. Вместо него увидела свет книга, во многом сходная по своим задачам, хотя и более узкая по тематическому диапазону и достаточно скромная по объему (если сопоставлять с неосуществленным двухтомником), – “Еврейская Антология. Сборник молодой еврейской поэзии под редакцией В.Ф. Ходасевича и Л.Б. Яффе”» (М.: Сафрут, <1918>). [Лавров:эл. рес.].

Черновые результаты работы над еврейской антологией, предварительный состав сборника сохранились в рукописи в архиве В. Брюсова, что позволяет восстановить не только историю подготовки самого сборника, но и его содержание, имена авторов и переводчиков.

Основные принципы подготовки подобных сборников национальных литератур народов России, которые, исходя из аналогичных принципов работы над «Поэзией Армении», возможно, были выработаны самим В. Брюсовым, обозначены в предисловии к «Сборнику армянской поэзии» – одной из первых национальных антологий издательства «Парус». В редакционной статье составители его писали: «В ближайшем будущем книгоиздательство “Парус” выпустит сборники по литературам латышской, финской, татарской, еврейской, украинской и пр. Каждый из этих сборников включает статью по истории художественного творчества народности и очерк общих условий ее бытия. Редакционная работа по составлению каждого сборника находится в руках комитета из представителей той национальности литературе и жизни которого посвящен сборник» [САЛ 1916:3].

Каждый подобный сборник включал в себя переводы как прозаических произведений малой формы, так и поэзию лучших представителей национальной литературы XIX-начала XX веков, а также отрывки из драматургических произведений.

В помощь переводчикам редакция предоставляла транскрибированный оригинал произведения и его подстрочный перевод. Более того, на полях некоторых переводов еврейского

сборника был обозначен и метрический рисунок оригинального стихотворения.

Сохранившийся проспект сборника новой еврейской литературы позволяет определить состав и содержание сборника еврейской литературы, в который вошли произведения двадцати девяти еврейских авторов XIX-начала XX веков.

Из прозаических произведений в сборник должны были войти как ранее опубликованные переводы, в частности IV-V главы из произведения основоположника еврейского романа Абрама (Авраама) Мапу (1807-1867) «Любовь Сиона», неоднократно переводившегося на европейские языки и выдержавшего несколько переизданий. В России он выходил под заглавием «Сионская любовь: (Агавот Цион)» в переводе с древнееврейского А. Ивантера.

В антологию предполагалось включить произведения Менделе Мойхер-Сфорима (псевдоним Соломона Моисеевича Абрамовича (1936-1917): рассказ «Фишка-Хромой», повесть «Путешествия Вениамина Третьего», а также рассказ Переца Смоленского (наст. имя Перец Моисеевич Смоленскин (1842-1885)) «Завывание ветра» (опубликован на русском в журнале «Изящная литература» за 1883 г.), Буки бен-Иогли (настоящее имя Л. Кацнельсон), Йгуды Штейнберга, Д. Бергельсона, И. Бренера – переводчика «Преступления и наказания» на иврит. Предполагалось также включить в сборник произведения Шолома Алейхема: рассказ «Будь я Ротшильдом», «Тевье Молочник» и другие.

В поэтическую часть сборника должны были войти произведения М. Лебенсона; сотрудника журнала «Восход», заведующего научной и критической частью Йегуды Лейба (Льва Осиповича) Гордона в переводе С. Фруга, Л. Яффе; К. Шапиро, Давида Фишмана (поэма «Для мессии»); Х. Бялика; С. Черниховского, переводчика на иврит «Одиссеи», «Илиады» и «Слова о полку Игореве»; Д. Эйнгорна (Эйнхорн); Я. Фихмана; З. Шнеура; С. Фруга и других. А. Скабический в своей «Истории новейшей литературы (1870-1890)» так отозвался о С. Фруге: «Лира Фруга не громка. <…> Отсутствие всякой

претенциозности и вычурности, простота, ясность, определенность и звучность смелого и энергического стиха, богатая образность и задушевная теплота составляют неотъемлемые достоинства поэзии Фруга» [Скабичевский 1891:518].

Успех сборников национальных литератур в значительной степени зависел от мастерства переводчика, его умения средствами родного языка передать не только смысл произведения, но и его мелодику, ритмику. Как уже было сказано выше, авторитет В. Брюсова способствовал привлечению к работе над сборниками выдающихся представителей поэзии Серебряного века: А. Блока, Ф. Сологуба, И. Бунина и других. Иногда одно и то же произведение переводили два равнозначных или близких по литературному мастерству переводчика, давая возможность выбрать наиболее близкий к оригиналу и удачный перевод.

Часть рукописей переводов безымянные, и, возможно, их авторство сложно будет установить, поскольку, как и в случае с антологией армянской поэзии, над горьковским сборником и вышедшим позднее сборником издательства «Сафрут» работали одни и те же лица. Так, например, в своем предисловии к сборнику «Из еврейской поэзии» Вл. Ходасевич писал: «В 1916-1918 гг., по поручению различных издательств, мне случилось перевести довольно много стихов для так называемых “инородческих” сборников: еврейских, армянских, латышских, финских. Творчество поэтов, пишущих в настоящее время на древнееврейском языке, оказалось для меня наиболее ценным и близким. Переводам с древнееврейского я уделил наибольше времени и труда <…> Должен сказать, что предлагаемые переложения, по незнанию древнееврейского языка, сделаны не с подлинников, а с буквальных подстрочных переводов, исполненных преимущественно Л.Б. Яффе, которому, сверх того, я обязан признательностью за многие указания и разъяснения» [Ходасевич:эл.рес].

Однако ряд переводов антологии подписаны и принадлежат сотрудникам журнала «Летопись», авторам поэтических и критических работ в этом периодическом издании.

Стихотворение К. Шапиро «В полях Вифлеема» переводил Н. Венгеров (1894-1962) (настоящее имя Моисей Павлович Венгров). Первые его произведения и критические статьи появились в печати в 1913 году. В 1916-ом был арестован за хранение нелегальной большевистской литературы. В апреле–мае 1916 г. М. Горький хлопочет об освобождении его из тюрьмы [Летопись 1958:558], после чего Н. Венгеров становится одним из активных сотрудников журнала «Летопись».

Переводчиком, принимавшим участие в подготовке еврейского сборника, был и Д. Выгодский, автор критических статей и рецензий в журнале «Летопись». В частности, на его страницах он опубликовал рецензию на сборник В. Брюсова «Семь цветов радуги» и антологию «Поэзия Армении», ему же принадлежит рецензия на поэтический сборник К. Бальмонта «Ясень. Видение древа» («Летопись», №4 за 1916 г.), «Альманах Муз» («Летопись», №12 за 1916 г.), в 1923 г. в переводе Д. Выгодского выходят на русском рассказы Х. Бялика.

Для готовящегося сборника Д. Выгодский перевел стихотворения С. Черниховского, З. Шнеура, Д. Эйнгорна («Еврейские элегии», «Молитва» и др.).

Одним из переводчиков, работавших над сборником, была Софья Дубнова-Эрлих. Дочь историка, публициста и общественного деятеля Семена Марковича Дубнова, автора трехтомной «Новейшая история еврейского народа: От революции 1789 г. до мировой войны 1914 г.», она была слушательницей курсов Петербургского университета у И. Гревса, Л. Петражицкого, Н. Лосского, Ф. Зелинского. С. Дубнова-Эрлих посещала собрания Религиозно-философского общества, была знакома с видными представителями Серебряного века, в числе которых был и В. Брюсов. В своих воспоминаниях «Хлеб и маца» она так отзывалась о нем: «В Валерии Брюсове мы видели большого мастера, человека

высокой культуры, но его эрудиция дышала холодом…» [Дубнова-Эрлих 1994:128]

К моменту сотрудничества с издательством «Парус» С. Дубнова-Эрлих активно публиковалась в периодической печати, в том числе в «Летописи» М. Горького, в частности, в мартовском номере за 1916 г. напечатано стихотворение «Мать», рецензии на поэтический сборник «Посев Судьбы» Л. Стаффа. С. Дубнова-Эрлих была автором поэтического сборника «Свирель». Сотрудничество с этим изданием начинается в 1915 г. Как вспоминала С. Дубнова-Эрлих, М. Горький «предлагал систематически знакомить читателей “Летописи” с еврейской литературой – он увлекался рассказами Шолом-Алейхема и стихами Бялика, в ту пору он проявлял особенный интерес к проблемам русского еврейства: участвовал сообща <…> в организации, оказывавшей помощь евреям, выселенным из прифронтовой полосы, и одновременно был одним из инициаторов Лиги борьбы с антисемитизмом» [там же:161].

С. Дубнова-Эрлих перевела для сборника стихотворение З. Шнеура «Ejn re ejd merafreif» (Ни мглы дождевой, ни грядущего ливня), которое позже вошло в «Еврейскую антологию» издательства «Сафрут».

В работе над сборником еврейской литературы принимала участие дочь издательницы и редактора «Нового журнала для всех» Анны Карловны Боане (в замуж. Кладо, во втором браке Яворовская) Татьяна Николаевна Кладо (1899-1972), которая публиковалась в этом издании под псевдонимами Т.К. и О. Дальк. Рецензии ее публиковались и в горьковской «Летописи». В подготовительных материалах сборника сохранились ее перевод стихотворения З. Шнеура «Ovel» («Злодейство»), а также вариант перевода стихотворения Д. Эйнгорна «Vi vajf du solst nicht zájn, vel iĥ dir schi´ken gri´sen» («Как далеко бы ты…») (второй вариант перевода принадлежал Д. Выгодскому).

Большая работа, проделанная В. Брюсовым, осталась незавершенной. Причиной тому стали общественно-политические события 1917 года, кардинально изменившие

социальный строй России. Через год в издательстве «Сафрут» выходит «Еврейская антология: Сборник молодой еврейской поэзии», в которую, по указанию составителей, вошли также переводы, подготовленные для других изданий: «Большинство переводов исполнено специально для настоящего сборника. Лишь несколько стихотворений, с разрешения переводчиков, нами заимствовано из других изданий. Такие стихотворения отмечены в оглавлении звездочкой» [ЕА 1918:13]. Можно предположить, что вошедшие в антологию переводы В. Брюсова были подготовлены и могли войти в несостоявшуюся горьковскую антологию «Сборник еврейской литературы», на что указывают и сохранившиеся в архиве поэта переводы.

Попытка восстановить сборник в его сколь-нибудь полном объеме, на основе имеющихся в архиве В. Брюсова материалов, представляется нам интересной филологической и изыскательской задачей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. Полное собр. сочинений: Письма. В 24 т. Т.XI. М., 2004. Т.XII. М., 2006.
2. Дубнова-Эрлих С.С. Хлеб и маца: Воспоминания. Стихи разных лет. СПб., 1994.
3. [ЕА] Еврейская антология. Сборник молодой еврейской поэзии / Под ред. Вл.Ф. Ходасевича и Л.Б. Яффе. М., 1918.
4. [ЛН] Ильинский А.А. Горький и Брюсов. Из истории личных отношений // Литературное наследство. Т.27-28. М., 1937.
5. Лавров А.В. Лейб Яффе и «Еврейская антология». К истории издания // Лавров А.В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015. Эл. ресурс: https://librolife.ru/g4305299, 28.11.2018.
6. Летопись жизни и творчества А.М. Горького. Вып.2.: 1908-1916. М., 1958.
7. Мазовецкая Э.И. Поэзия на иврите в переводах русских писателей // Русская литература. №2. 2003.

8. Никитин Е.Н. А.Н. Тихонов – участник издательских начинаний М. Горького // Книга: исследования и материалы. Сб.102. М., 2015.
9. Никитин Е.Н. «Горьковское издательство «Парус» (1915-1918)» // Книга. Исследования и материалы. М., 2016.
10. Никитин Е.Н. Издательство «Парус» (1915-1918) // Библиография и книговедение. №4. 2015.
11. Никитин Е.Н. «Парус» – антивоенный и, по сути, антиреволюционный издательский проект Горького // Русская революция 1917 года в литературных источниках и документах. М., 2017.
12. НИОР РГБ. Ф.386. К.77. Ед. хр.42. Письмо А.Н. Тихонова В. Брюсову от 25 февраля 1916 г.
13. [САЛ] Сборник армянской литературы под ред. М. Горького Пг., 1916.
14. Скабичевский А.М. История новейшей русской литературы (1848-1890). СПб., 1891.
15. Сто одна поэтесса Серебряного века. Антология. СПб., 2000.
16. Ходасевич Вл.Ф. Из еврейских поэтов. Петербург-Берлин, 1923. Эл. ресурс: http://anticvarium.ru/lot/show/14859, 28.11.2018.

ARMEN GEVORGYAN – «THE JEWISH ANTHOLOGY» BY V. BRUSOV (THE PROJECT, COMPOSITION, AUTHORS)

The paper explores the history of creation of the book «The Jewish Anthology». V. Brusov edited and translated a number of works for the Anthology. Preparatory work had been finalized, however, as the social and political situation changed in Russia in the early XX century, the collection remained unpublished. The translations made for the Anthology were partially included in the «Safrut» edition published in 1918.

БЕДЖАНЯН К.Г.
Армянский гос. педагогический университет им. Х. Абовяна

ПО ПОВОДУ БРЮСОВСКОГО ПЕРЕВОДА «ДОН ЖУАНА» ДЖ. БАЙРОНА

Ключевые слова: *комичное повествование, поэтическая мысль, стансы, рифма, жанр, гласные, антимилитаристская тема*.

В. Брюсов, как известно, никогда не переводил тех поэтов и те произведения, которые не увлекали его, в которых он не чувствовал духовного или идейного родства с собственными поэтическими устремлениями, со своими взглядами на жизнь, на общественные проблемы, социальные и моральные вопросы.

Одним из таких поэтов, несомненно, являлся для В. Брюсова Дж.Г. Байрон, который, где бы ни находился, не переставал думать о своей родной стране. Малейшие политические, экономические или культурные изменения на Британских островах волновали его и заставляли браться за перо. Спустя много лет перебороть пессимизм в творчестве Дж. Байрону позволило его непосредственное участие в национально-освободительной борьбе народов Италии и Греции. Именно в Италии поэт создает крупнейшие свои произведения: драмы «Каин» и «Марино Фальери», сатирические поэмы «Беппо», «Видение суда», «Бронзовый век» и «Ирландская Аватара». Как отмечает А. Китлов в статье «Брюсов и кельтский мир», «Одна “Ирландская Аватара” Байрона, написанная им 16 сентября 1821 года под впечатлением напечатанных в газете “Morning Chronicl” <...> статьей о болезни и смерти королевы Каролины и о поездке Георга IV в Дублин, свидетельствует не только о том, что Байрон был пламенным защитником и другом Ирландии, но и дает такое богатство материала о политической жизни Ирландии, ее борьбе, ее голоде, ее трагедии, что, опираясь на “Ирландскую Аватару”, можно глубоко изучить “Ирландский вопрос” того времени» [Китлов БЧ 1973.352].

После приезда в Италию в течение пяти лет Дж. Байрон создавал свою поэму «Дон Жуан» (1818-1823). Однако внезапная смерть не позволила ему закончить эту величайшую поэму, с которой по объему в то время мог сравниться разве что «Потерянный рай» Дж. Мильтона. С самого первого дня после появления в печати большинство критиков заклеймили ее аморальной, полной богохульства и вызывающей возмущение сатиры. Но были и такие, которые посчитали это наполненное одновременно и юмором, и грустью повествование лучшим из творений поэта-бунтаря. Например, Перси Биши Шелли заявил: «Никогда ничего ещё подобного не писалось на английском языке <…> Каждое слово носит на себе печать бессмертия. Поэма приводит в исполнение мои давнишние мечты о таком произведении, которое было бы совершенно ново, тесно связано со своим веком и блистало бы красотою» [Аникст 1956:235]. Вальтер Скотт был глубоко убежден, что «Байрон в своей поэме не оставил незатронутым ни одного явления человеческой жизни и перебрал все струны своей божественной арфы, заставляя её издавать все звуки от самых энергичных и потрясающих. Он в ней так же разнообразен, как сам Шекспир. Ни “Чайльд Гарольд”, ни другие из лучших его поэм не заключают в себе столько изысканной поэзии, сколько её рассеяно по различным песням “Дон Жуана” в стихах, вылившихся с такой же лёгкостью, с какою дерево сбрасывает свои листья» [там же]. По мнению И.В. Гёте, Дон Жуан был «безгранично гениальным созданием, с ненавистью к людям, доходящей до самой суровой жестокости, с любовью к людям, доходящей до глубины самой нежной привязанности» [там же].

Уже в первом десятилетии XIX века поэт начал работать над нетрадиционной формой стансов, которые под пером Дж. Байрона стали новым жанром психологической лирики, передающей всю сложность движения поэтической мысли и чувства. Следует отметить, что итальянская форма, использованная в «Дон Жуане» (восемь десятистиший с рифмой ababab<u>c</u>), всегда ассоциировалась с переменой настроения – иногда комичная, иногда мрачная и часто разговорная по манере.

Строфа, завершающая каждый стих (а этого нет в Спенсеровской концовке – ababbcbcc), может сама естественно переходить в следующую строфу, а может и не переходить (это зависит от желания поэта). В английском языке не так много рифмующихся слов, как в итальянском. К тому же, мужская рифма не так распространена в английском языке, как в итальянском, где преобладают женские рифмы, так как достаточно много слов, заканчивающихся на безударные гласные. Большинство рифм в итальянском состоят из двух слогов, но даже трехсложные, дактилические, не выглядят необычными или навязанными. В английском, наоборот, могут быть двойные рифмы, да и тройные очень часты, создавая комичный эффект, в особенности, если они стоят в сравнении с односложным словом. Например, Дж. Байрон начал с того, что заставил своих читателей англифицировать произношение испанского имени своего героя, рифмуя его в самом начале произведения с «new one» или с «true one». Следует учесть, что с метрической точки зрения, очень трудно найти какую-либо другую английскую односложную рифму к слову «Juan». Таких откровенных и бесхитростных «капканов» для неискушенного читателя достаточно много в поэме. Некоторые из них становятся особенно заметны при чтении вслух. Кажется, поэт специально создал их для того, чтобы заставить читателя остановиться и поразмыслить над произношением рифмующихся слов. И если читателя может позабавить рифмовка «Indigestion» (несварение желудка) с «Question» (вопрос), то рифма в 3 строфе XI песни «rest eye on» в начале повергнет в уныние, а после произнесения неуверенность сдаст позиции радости, и строки, которые казались ужасными и неметрическими, блестяще падают на свои места, как только произносятся вслух. Рифмы Дж. Байрона – удивительны, местами даже возмутительны и оскорбительны, но зачастую оправданы. Дж. Байрон употребляет «неприличные» с точки зрения метрики сопоставления (например, ***«gunnery» / «nunnery» (артиллерия / монастырь***); ***«intellectual» / «henpeck'd you all» (интеллектуальный / все подкаблучники***), заставляя читателя по-новому взглянуть на знакомые слова, рифмуя разнородные по смыслу слова

(например, ***«adultery» / «sultry» (внебрачная связь / знойный, страстный***); ***«bottle» / «Aristottle» (бутылка / Аристотель) и т.п.).*** Это очень яркое средство контраста, позволяющее соединить слова с самыми различными и даже противоположными стилистическими ассоциациями, которое часто просто сбивает читателя с толку. Но именно они создают комизм. В некоторых случаях В. Брюсов попытался дать схожие рифмы (например, ***трепетало / зыбью алой; в Париже / поближе; слабея / Уэльслея; в восторге / в Георге; стояло / не стало; в стыд векам / гул и гам / вам; ревы / вдовы / суровый; немного/ и бога; бросьте / кости / погосте).***

Таким образом, Дж. Байрону удалось найти в самом языке оправдание своей насмешки над торжественностью и лживостью, в которых погрязло общество. Как уже отмечалось выше, даже самые умные современники и литературоведы испытывали шок при чтении «Дон Жуана», в котором подлинное желание рассказчика объять всю систему христианской идеалистической, моральной или эмпирической сторон жизни постоянно рушится, спотыкаясь о закоренелый скептицизм и здравый смысл самого автора.

Хотя Дж. Байрон и написал всю поэму в Италии, Дон Жуан не добрался до нее для того, чтобы стать (как сам Дж. Байрон себя называл) «cavalier servente» чужой жены. Кроме России (где сам автор никогда не был, но о которой поэт неоднократно упоминает на страницах своей поэмы), его герой побывал в Испании, Греции, Турции, Англии. И нам кажется, что В. Брюсов-патриот не мог не обратить внимания на эти упоминания о России в «Дон Жуане». Быть может, именно поэтому В. Брюсов выбрал для перевода эти строфы из восьмой песни, где трижды упоминается Россия (русские, А. Суворов). И следует отметить, что из писем В. Брюсова С. Венгерову становится ясно, что Валерий Яковлевич взялся за перевод «Дон Жуана» по собственной инициативе и сам выбрал этот небольшой отрывок. С точки зрения А. Китлова, в «Дон Жуане» переводчик «также мог встречать намеки на Ирландию, Шотландию, даже полемику Байрона с учеными того времени об

ирландском языке и его «загадочном» происхождении (XXIII, Песнь восьмая). <…> Внимание Брюсова привлекает не только взятие Суворовым Измаила, как оно дано Байроном в “Дон Жуане”, но также и ирландская тема, прозвучавшая в этом отрывке, где Байрон дает кровавый лик войны с позиции гуманизма <…>» [Китлов БЧ 1973:352].

If here and there some transient trait of pity
Was shown, and some more noble heart broke through
Its bloody bond, and saved, perhaps, some pretty
Child, or an aged, helpless man or two –
What’s this in one annihilated city,
Where thousand loves, and ties, and duties grew?
Cockneys of London! Muscadins of Paris!
Just ponder what a pious pastime War is.
Think how the joys of reading a Gazette
Are purchased by all agonies and crimes:
Or if these do not move you, don’t forget
Such doom may be your own in after-times.
Meantime the Taxes, Castlereagh, and Debt,
Are hints as good as sermons, or as rhymes.

Read your own hearts and Ireland’s present story,
Then feed her famine fat with

Пусть кое-где мерцало состраданье
И жалость цепь кровавую рвала
В иных сердцах, – одно иль два созданья,
Ребенка здесь, там старика спасла;
Что эти все случайные деянья
В том городе, разрушенном дотла!
Повесы Лондона, хлыщи в Париже,
На блеск войны взгляните-ка поближе.
Подумайте, за все, что есть в газете,
Расплата тысячам – их смертный час.
Иль вы спокойны, что невзгоды эти
Других коснутся и не тронут вас?
Но сборы, пошлины, налогов сети, –
Хоть в этом-то услышьте судный глас!

Взгляните на Ирландию: слабея,
Ей прокормиться ль славой

Wellesley's glory.
But still there is unto a patriot nation,
Which loves so well its country and its King,
A subject of sublimest exultation –
Bear it, ye Muses, on your brightest wing!
Howe'er the mighty locust, Desolation,
Strip your green fields, and to your harvests cling,
Gaunt famine never shall approach the throne –
Though Ireland starve, great George weighs twenty stone
[Byron 1856:170-171]

Уэльслея?
А все ж народ, патриотизмом славный,
Что любит родину и королей,
Энтузиазмом переполнен явно.
Эй, музы, мчите гимн страны моей!
Пусть саранча войны самодержавно
Грызет посевы, губит злак полей, –
Тот, кто на троне, смотрит вкруг в восторге:
Ирландцам, – мор, а пять пудов в Георге.
[ЗП 1994:603]

Как отмечает С. Гиндин, «Сохранилось три автографа. Первый <…> содержит строфы 122-137 и датирован 18 ноября 1920 г. Второй, неоконченный, – только строфы 122-125. Третий автограф, датированный 18/19 ноября, является окончательной обработкой редакции, представленной первым, карандашным автографом. По-видимому, переводчик намеревался представить в концентрированном виде лишь антимилитаристскую и антитираническую темы VIII песни, а исключенные строфы, заключая в себе тематическое отступление, игривым тоном ослабляли желаемое впечатление. Ввиду исключительного интереса брюсовской попытки передачи "Дон Жуана" для истории русского поэтического перевода в текст, печатаемый по последнему указанному автографу, введены четыре пропущенных строфы, печатаемых по первому автографу. В стихе 5 строфы 124 описка: "созданья" – исправлена в соответствии со вторым автографом. К ряду стихов в третьем автографе имеются параллельные варианты <…>» [ЗП 1994:853]. Сравним эти варианты:

Печатный текст строфа **Параллельный вариант:**

126, стих 4:

Эй, музы, мчите гимн страны моей!

Эй, музы, пойте гимны веселей.

Там же, стих 8; печатный текст:

Ирландцам, – мор,...

Параллельный вариант:

Ирландцы мрут.

В строфе 135, стих 8 печатный вариант:

До дней свободы как жилось на свете.

Параллельный вариант:

Как до свободы нам жилось на свете!

Известно, что Дж. Байрон, не принимавший политику Наполеона и его армию, с искренним воодушевлением следил за победой российских войск. Правда, исторически справедливо бы было писать Туртукай, а не Измаил, после взятия которого и были написаны знаменитые строки в письме А. Суворова к императрице; а крепость Измаил была взята русскими войсками 11 декабря 1790 года. Вот как описывает это событие Дж. Байрон:

But let me put an end unto my theme:
There was an end of Ismail – hapless town!
Far flashed her burning towers o'er Danube's
And redly ran his blushing waters down.
The horrid war-whoop and the shriller scream
Rose still; but fainter were the thunders grown:
Of forty thousand who had manned the wall
Some hundreds breathed – the rest were silent all!
In one thing ne'ertheless 't is fit to praise

Но здесь рассказ о битвах прерываем.
Пал Измаил, казнен земным судом.
Пылали башни над ночным Дунаем,
Катившим вдоль кровавый водоем;
Еще порой был дикий вопль внимаем
И крик побед, но пушек замер гром.
Здесь сорок тысяч на стенах стояло,
Осталось сотни две, – других не стало.
С одной лишь точки зрения возможно

The Russian army upon this occasion,
A virtue much in fashion now-a-days,
And therefore worthy of commemoration
The topic's tender, so shall be my phrase –
Perhaps the season's chill, and their long station
Winter's depth, or want of rest and victual,
Had made them chaste; – they ravished very little.

[Byron 1856:171]

Мне русских в этом случае хвалить.
Та доблесть ныне славиться не ложно,
И мне нельзя об ней не говорить
Предмет остер, но молвлю осторожно,
Быть может, то, что был мороз, что жить
В палатках долго им пришлось, что были
Все голодны... но – не было насилий.

[ЗП 1994:604]

Как настоящий борец за справедливость и патриот своей страны (хотя и живший в изгнании, но все же любивший свою родину) Дж. Байрон не мог не восхищаться великим русским полководцем, о котором он пишет:

Suwarrow now was conqueror – a match
For Timour or for Zinghis in his trade.
While mosques and streets, beneath his eyes, like thatch
Blazed, and the cannon's roar was scarce allayed,
With bloody hands he wrote his first despatch;
And here exactly follows what he said: –
"Glory to *God* and to the Empress!" (*Powers*
Eternal! such names mingled!)" Ismail's ours. "
Methinks these are the most tremendous words,

Суворов победил, сравнявшись славой
С Тимуром и Чингисом, в стыд векам.
Пока на улицах кипели лавой
Мечети и дома, под гул и гам.
Депешу он писал рукой кровавой
Царице: "Слава богу, слава вам,
Измаил взят и я там!" Слов не много,
Но – сочетать в одно царя и бога!
О, страшные слова! их не ужасней

Since “MENE, MENE, TEKEL,” and “UPHARSIN,”
Which hands or pens have ever traced of swords.
Heaven help me! I’m but little of a parson:
What Daniel read was short-hand of the Lord’s,
Severe, sublime; the prophet wrote no farce on
The fate of nations; – but this Russ so witty
Could rhyme, like Nero, o’er a burning city.
He wrote this Polar melody, and set it,
Duly accompanied by shrieks and groans,
Which few will sing, I trust, but none forget it –
For I will teach, if possible, the stones
To rise against Earth’s tyrants. Never let it
Be said that we still truckle unto thrones; –
But ye – our children’s children! think how we
Showed *what things were* before the World was free!
[Byron 1856:172-173]

“Мани, факел, фарес”, что кинул рок![1]
Кто говорил в столетьях громогласней?
Помилуй небо! пусть я не пророк,
Но Даниил читал, в библейской басне,
Речь Господа, смеяться он не мог,–
Остряк же русский, как Нерон, не даром
Смел рифмовать над смертью и пожаром!
Полярную мелодию он нудит
Под музыку из стонов бытия.
Ее не будут петь, но кто забудет!
Иначе научу и камни я

Клеймить тиранов! Сказано не будет,
Что ниц пред тронами лежит земля.
Узнайте вы, детей растущих дети,
До дней свободы как жилось на свете!
[ЗП 1994:607-609]

Из примеров видно, что В. Брюсов довольно близко передал дух оригинала: русский стих звучит не менее «по-байроновски», но говорить о переводческом мастерстве

[1] «Мани, факел, фарес...» – надпись, появившаяся на стене во время пира у вавилонского деспота Валтасара и предвещавшая его скорое свержение // Кн. Пророка Даниила. С.24-28.

В. Брюсова только на примере этого отрывка было бы не вполне корректно, так как по одному фрагменту невозможно создать целостную картину. Именно поэтому мы не раз обращались к вопросу о брюсовских переводах произведений Байрона: «“Элегия на Ньюстедское аббатство” Дж.Г. Байрона в переводе В.Я. Брюсова» [Беджанян 2013]; «Стихотворение Дж. Г. Байрона “Сердолик” в переводе В.Я.Брюсова» [Беджанян 2014]; «Стихотворение Дж.Г. Байрона “Лок-на-Гар” в переводе В.Я. Брюсова» [Беджанян 2015]. Есть много еще недостаточно раскрытых тем, не изученных тщательным образом вопросов, относящихся к брюсовским обращениям к творчеству Дж. Байрона. Это дело будущего.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аникст А.А. История английской литературы. М., 1956.
2. Байрон Дж.Г. Избранная лирика. На английском языке с параллельным русским текстом. М., 1988.
3. Беджанян К.Г. Стихотворение Дж.Г. Байрона «Лок-на-Гар» в переводе В.Я. Брюсова (в соавторстве с К.Г. Гуланян; И.В. Саркисян) // Сборник научных статей международной научно-практической конференции (26-27 июня 2015 г.: Мировая и национальная стратегия устойчивого развития, г. Санкт-Петербург). СПб, 2015.
4. Беджанян К.Г. Стихотворение Дж.Г. Байрона «Сердолик» в переводе В.Я. Брюсова // Ժողովածու: Խ. Արովյանի անվ. Հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի հիմնադրման 90-ամյակին նվիրված գիտաժողովի նյութեր: 2-րդ պրակ: Երևան, 2014.
5. Беджанян К.Г. «Элегия на Ньюстедское аббатство» Дж.Г. Байрона в переводе В.Я. Брюсова // Գիտական հոդվածների ժողովածու: Երևան, 2013.
6. [ЗП] Зарубежная поэзия в переводах В.Я. Брюсова. М., 1994.
7. Китлов А. А. Брюсов и кельтский мир // Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976.

8. The Poetical Works of Lord Byron. In Six Volumes. Volume VI. London, 1856.

KRISTINE BEJANYAN – ABOUT THE V. BRUSOV'S TRANSLATIONS OF GEORGE GORDON BYRON'S POEM «DON JUAN»

The paper deals with V. Brusov's translation of a fragment of «Don Juan», a poem by George Gordon Byron, into Russian. The analysis of the strophic and rhythmical constructions, as well as their expression in the Russian translation are presented in the paper. The author of the paper estimates the different variations of the translation discovered in the poet's manuscripts and their expression in the translation.

ВИТКОВСКАЯ Л.В.
ГОЛОВЧЕНКО И.Ф.
Пятигорский государственный университет

В. БРЮСОВ И О. МАНДЕЛЬШТАМ О ПОЭЗИИ АРМЕНИИ: ЛИНГВОКОГНИТИВНЫЙ АСПЕКТ

Ключевые слова: *когнитивная наука, лингвокогнитивный аспект, культуррегентская деятельность, В. Брюсов, О. Мандельштам.*

Развитие и становление во второй половине XX века когнитивных наук как магистрального направления исследований мыслительных процессов человека значительно расширяет представление о потенциале его познавательных способностей и вносит, как известно, кардинальные коррективы в интерпретацию многих лингвокогнитивных и семантико-стилистических концепций. В данном плане анализ трудов В. Брюсова по истории, культуре и поэзии Армении, созданных в начале XX столетия, весьма показателен, если их рассматривать в контексте эпохи автора и соотносить с современной научной парадигмой. Работы деятеля русской культуры о поэзии Армении, с одной стороны, являются подтверждением того, что «когниция организует в человеке смыслообразование и использование значений в рамках культуры, делая значение общим достоянием людей, принадлежащих к этой культуре» [Краткий словарь когнитивных терминов 1996:5], но, с другой стороны, «результаты когнитивной деятельности могут связываться с образованием системы смыслов (концептов), относящихся к информации относительно актуального или возможного положения вещей в мире – т.е. к тому, что индивид знает, предполагает, думает и/или воображает об объектах действительного и возможных миров и что входит в концептуальную систему человека» [там же:52]. Культуррегентский вклад В. Брюсова («Летопись исторических судеб армянского народа», очерк «Поэзия Армении и ее единство

на протяжении веков», антология «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней», переводческая, стихотворческая и стиховедческая деятельность) основателен, многогранен и актуален до настоящего времени. Его уникальность заключается в том, что данным изысканиям присущ, выражаясь современным научным языком, когнитивно-концептуальный характер – они, фактически, заложили основы многочисленных и разнонаправленных исследований феноменальных особенностей (в том числе, лингвистических, семантических, стилистических) культуры одного из древнейших народов Кавказа, глубокое изучение феномена которого позволило сделать поэтическое обобщение: «Да! Вы поставлены на грани / Двух разных спорящих миров, / И в глубине родных преданий / Вам слышны отзвуки веков» [Брюсов 1973:234]. В. Брюсов на основе глубинного историко-лингвистического анализа рассмотрел, начиная с древнейших эпох, становление армянского языка, на развитие которого влияли процессы эллинизации, романизации, слияния арабских, сирийских и других корней и различных элементов. В изучении Армении В. Брюсов нашел неиссякаемый источник, значение которого сам подчеркивал: «как историк, как человек науки, я увидел в истории Армении – целый, самобытный мир, в котором тысячи интереснейших, сложных вопросов будили научное любопытство, а как поэт, как художник, я увидел в поэзии Армении – такой же самобытный мир красоты, новую, раньше неизвестную мне, вселенную, в которой блистали и светились высокие создания подлинного художественного творчества» [Брюсов 1916:9-10]. Такой подход позволил ученому-филологу сделать вывод о том, что «армянские поэты шли своей дорогой». О поэте Петросе Дуряне он, например, говорит как о ярком метеоре, это «личность <…> поэта следующего поколения, <…> прорезавшего небосклон армянской литературы» [там же:72]; о творчестве «поэта всех армян» Ов. Туманяна пишет: «В целом, поэзия Туманьяна есть сама Армения, древняя и новая, воскрешенная и запечатленная в стихах большим мастером» [там же:83]. Многие брюсовские характеристики и оценки как общего

характера, так и творчества отдельных армянских поэтов, сохраняют свое литературно-критическое значение и играют огромную пропагандистскую роль.

Подлинным знатоком, ценителем и пропагандистом армянской поэзии, также увлекшимся «армянской» темой, оказался другой русский поэт Серебряного века – Осип Мандельштам. Хотя нет оснований или прямых упоминаний (тем более, от самого О. Мандельштама), что В. Брюсов повлиял на проявление у него интереса к Армении, следует отметить немало схожих направлений, тем, мотивов, нюансов и даже семантических перекличек в оценках истории армянского народа и в восприятии его поэтических творений. В определенной степени подобное положение вполне естественно, так как поэты принадлежат одной эпохе, знакомы с теоретическими позициями друг друга: идеи В. Брюсова относительно природы поэтического языка, обсуждавшиеся на заседаниях «Цеха поэтов», были известны О. Мандельштаму, чем объясняется генетическая связь их теоретико-литературных принципов [см. Калмыкова 2009]. Заслуга О. Мандельштама состоит в том, что он (как отмечает, к примеру, председатель Мандельштамовского общества при РГГУ П. Нерлер) сделал саму Армению частью русской культуры и более того – открыл ее в некоем ином историческом и культурном измерении.

Характерно, что впервые Армения упоминается О. Мандельштамом в 1922 г. в статье «Кое-что о грузинском искусстве». Незадолго до этого в Тифлисе он перевел стихотворение «Пляски на горах» армянского поэта-футуриста Каро-Дарвиша. Армения оказалась предметом «вожделения» поэта; он стремился туда, как в некую Землю Обетованную: «к 1930 году Мандельштам уже не просто тянулся к стране Арарата – нет, он отчетливо представлял себе ее историю и культуру, что недвусмысленно, хоть и косвенно, зафиксировано в “Четвертой прозе” и сполна воплощено в армянских стихах» [Кубатьян 2012:эл. рес]. Поездка в Армению, которой О. Мандельштам долго ждал и к которой готовился (пытаясь, к тому же, изучать армянский язык), обогатила впечатления поэта, легшие в основу

сборника стихотворений «Армения» (опубликованного в марте 1931 г. в «Новом мире) и цикла очерков «Путешествие в Армению». По мнению С. Аверинцева, «Встреча с древней армянской культурой становится для него одним из формирующих жизненных впечатлений», а Армения оказывается не столько объектом для созерцания, сколько поводом для эстетических и филологических обобщений.

Армения и русская поэзия – исключительно своеобразная тема исследования. Анализ тем «В. Брюсов и Армения» и «О. Мандельштам и Армения» показывает, что во многом это разные истории. Если В. Брюсов открыл русскому читателю понятие и понимание армянской поэзии (и не только самих поэтов, произведения которых позже были переведены), то у О. Мандельштама было особое отношение к Армении. Достаточно обратиться не только к тематике стихотворений, посвящённых этой стране, к прозаическим очеркам «Путешествие в Армению», но и к многократным упоминаниям в переписке и в воспоминаниях, чтобы убедиться, что это оригинальная поэтическая демонстрация, весьма разносторонне осветившая Армению как для читателей, так для многих русских поэтов, писателей и исследователей последующих поколений.

Содержание и значение очерков («Севан», «Ашот Ованесьян», «Москва», «Сухум», «Французы», «Вокруг натуралистов», «Аштарак», «Алагез»), объединенных общим заголовком «Путешествие в Армению», выявляет специфику избранного О. Мандельштамом жанра травелога, позволившую автору (как языковой личности и как поэту) вывести формулу «восприятие местности – восприятие языка». Здесь уместно провести сравнение с опытом В. Брюсова.

Как явствует из названий очерков, географически к Армении отношение имеют только три из восьми: «Севан», «Аштарак» и «Алагез». В большинстве текстов рассказывается не столько о путешествии в Армению, сколько о различных ассоциативных связях. «Путешествие в Армению» представляет собой сложное, полифонически организованное целое; иногда непросто уловить связь между фрагментами текста. По словам

автора, в своих зарисовках он выработал шестое – «аратское» – чувство: чувство притяжения горой. Но исследователи (в частности, Дагмар Буркхарт) вполне оправданно предостерегают от восприятия данного цикла очерков как типового травелога, тем более что сам О. Мандельштам определял жанр «Путешествия» как полуповесть. Связь между пространственными и временными пластами повествования приводит к формированию сложнейшей структуры текста, включающей в себя мотивы и идеи, далеко выходящие за пределы конкретной поездки: «В то время как Мандельштам в стихах об Армении попытался непосредственно уловить и передать именно “сплошной характер” действительности посредством поэтического языка, его записная книжка и проработанные путевые записки предстают в качестве сложных полифонических текстов, отдельные фрагменты которых соединены между собой только по принципу монтажа, а также мнениями и размышлениями рассказывающего Я… Речь все время идет о другом, о прерываемом субъективной рефлексией приближении к “сплошной действительности”, которая упорно противится любой непрерывной документированности и любой односторонней оценке» [Буркхарт 2010:65].

Кардинальный интерес для наблюдения представляют диалоги, в которых один из рассказчиков имеет некий заготовленный план повествования, построенный в соответствии с его пониманием вопроса и его концептосферой, другой же обладает иными ассоциативными связями и по-иному воспринимает действительность, в том числе и звучащую речь. Каждый из собеседников излагает свои когнитивно-концептуальные взгляды, формирующие осознание новых лингвосемантических явлений и познание соответствующих концептов. При этом весьма важным оказывается слуховое восприятие армянской речи, сливающееся и взаимодействующее с лингвистическим: О. Мандельштам не только описывает свои впечатления от армянского языка, но предпринимает в поэтических произведениях попытки лингвистических изысканий, описанные в прозе.

Как люб мне язык твой зловещий,
<…>
Где буквы – кузнечные клещи
И каждое слово – скоба. <…>
[Мандельштам 2009:эл. рес]

Колючая речь Араратской долины,
Дикая кошка – армянская речь,
Хищный язык городов глинобитных,
Речь голодающих кирпичей. <…>
[там же]

Дикая кошка – армянская речь
Мучит меня и царапает ухо. <…>
[там же]

В мандельштамовском «Путешествии» описания ощущений от армянского языка играют существенную сюжетно-мотивную роль: «Армянский язык – неизнашиваемый – каменные сапоги. Ну, конечно, толстостенное слово, прослойки воздуха в полугласных. Но разве все очарованье в этом? Нет! Откуда же тяга? Как объяснить? Осмыслить?

Я испытал радость произносить звуки, запрещенные для русских уст, тайные, отверженные и, может, даже – на какой-то глубине постыдные.

Был пресный кипяток в жестяном чайнике, и вдруг в него бросили щепоточку чудного черного чая.

Так было у меня с армянским языком» [Мандельштам 1994:эл. рес.]. Примечательно, что автор, как человек, не владеющий в совершенстве армянским языком, слышит, воспринимая его звучание, в основном «железные» звуки, ассоциирующиеся с ключами, клещами, скобами, с крежетом когтей кошки и пр.

Применительно к «Путешествию в Армению», необходимо говорить об общности поэтических и прозаических мотивов, в которых проявляется «тождественность природного и культурного кодов», а главное – феноменологическое слияние

свойств объективного бытия и сенсорного восприятия. Причем, О. Мандельштам, чтобы доказать их нерасчленимость, показывает сам процесс метафорического стяжения явления и его чувственного восприятия, в связи с чем отмечается: «теория “знакомства слов” О. Мандельштама не просто ставит своей целью наращивание смыслов за счет столкновения слов из разных стилистических и семантических контекстов, а имеет под собой глубокую философскую основу, истоки которой восходят к акмеистическим представлениям о мире, как некоем изоморфном единстве, и в то же время – к феноменологическим представлениям, не расчленяющим бытие и его восприятие» [Кихней, Меркель 2013:116].

Анализ мандельштамовских впечатлений от поездки по Армении дает возможность выделить такие векторы когнитивно-концептуальных связей, как «визуальный», соединяющий цикл «армянских» стихотворений в единый монолит, и «слуховой», способствующий восприятию незнакомого языка. Следует обратить внимание на сделанное О. Мандельштамом признание: «“С тех пор, как друзья мои – хотя это слишком громко, я лучше скажу приятели – вовлекли меня в круг естественно-научных интересов, в жизни моей образовалась широкая прогалина. Передо мною раскрылся выход в светлое поле деятельности”.

Это началось летом 1930 года, когда он нежданно-негаданно познакомился в Эривани с биологом Борисом Сергеевичем Кузиным» [Данин 1999:эл. рес]. В посвящениях ему поэт приходит к философским выводам:

<…> Чужая речь мне будет оболочкой,
И много прежде, чем я смел родиться,
Я буквой был, был виноградной строчкой,
Я книгой был, которая вам снится. <…>

[Мандельштам 2009:эл рес.]

Получается, что «биологическая тема» в произведениях об Армении неожиданно смыкается с лингвистической, позволяющей О. Мандельштаму продолжать размышления о природе слова и языка, о чем свидетельствуют очерки «Сухум» и «Аштарак», в которых речь идет о познании местности через

язык, причем язык, который воспринимается только визуально или только на слух, иногда без подлинно глубокого понимания смысла. В «Аштараке» «каменность» и «толстостенность» армянского языка ассоциируется с архитектурой армянской церкви. В черновых набросках к «Путешествию в Армению» упоминается о «таинственной прелести» языка [Мандельштам 2010:эл. рес.], в «Ашоте Ованесьяне» армянский язык сравнивается с сокровищами, в «Севане» подчеркивается его титаническая мощь – образ чего-то совершенного и сильного, заключенного в простой и скромной оболочке, – это не только о церкви в Аштараке, это и обо всем армянском языке, то есть формула путешествий О. Мандельштама подразумевает, что, не владея языком, можно воспринимать местность через призму внешнего облика языка – его букв и звуков. Таким образом, в основе «Путешествия в Армению» лежат визуальный, слуховой и лингвистический принципы наблюдения за языком, через призму звучания и написания которого воспринимается специфика всей местности.

В стихотворениях и прозе О. Мандельштам соединяет и «зашифровывает» различные измерения: путешествие по реальному пространству становится неким литературным «учительным» странствием и, одновременно, погружением в «лингвистическое армянское» пространство, благодаря чему оно превращается в ассоциативный лингвосемантический комплекс, включивший в свою орбиту самые разные смыслы и жанры, позволившие в особых категориях осмыслить впечатления от Армении и сформировать ее целостный образ.

В то время как О. Мандельштам воплощает свой метод соотношения местности с языком и пытается с помощью художественной прозы и стихотворений анализировать впечатления от языка, его современник и исследователь Р. Якобсон закладывает научные основы метода изучения языка, который он не знает и не планирует изучать. В 1930-е годы ученый разрабатывает основные положения фонологии, которые впоследствии легли в основу дескриптивной лингвистики. Он анализирует стихотворения разных поэтов, в том числе и

О. Мандельштама, с точки зрения грамматических форм и указывает: «непредвзятое, внимательное, подробное, целостное описание вскрывает грамматическую структуру отдельного стихотворения, картина отбора, распределения и соотношения различных морфологических классов и синтаксических конструкций способна изумить наблюдателя нежданными, разительно симметричными расположениями, соразмерными построениями, искусными скоплениями эквивалентных форм и броскими контрастами» [Якобсон:эл. рес]. О. Мандельштам, в свою очередь, оформляет поэтическую теорию, параллельную лингвистической теории Р. Якобсона. Вероятнее всего, поэт был поверхностно знаком со структуралистскими идеями Р. Якобсона, в силу общей погруженности в научный и лингвистический контекст того времени. Он не упоминает о лингвистических построениях Р. Якобсона, зато часто ссылается на акад. Н. Марра, труды которого по истории армянского языка он изучал. Н. Марр, как известно, настаивал на приоритете семантики и семасиологии перед грамматикой. Обобщение лингвистических соображений О. Мандельштама заставляет обратить внимание на «азы той всеобъемлющей “поэтической ностратики”, на которую опирался в позднем творчестве О. Мандельштам. Он делает ставку на те имманентные силовые потоки, которые проходят по вертикали и по горизонтали – от праязыка к современности и от одних живых языков к другим» [Успенский 2014:42]. Подобные наблюдения высказаны В. Брюсовым, идут от него и влияют на характер литературоведческих исследований XXI века [см.: Страшкова 2004, Чулян 2017].

Анализ проявления философско-лингвистической основы слова и его поэтической семантики в работах В. Брюсова и О. Мандельштама предоставляет возможность выявить в их текстах об Армении существенно значимые для армянской культуры лингвокогнитивные аспекты, давшие в свое время основание О. Мандельштаму заявить: «Армения – книга, по которой учились первые люди», а В. Брюсову – подчеркнуть:

«Армения представляет собой один из центров духовной жизни всего человечества».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. Судьба и весть Осипа Мандельштама. Эл. ресурс: https://rvb.ru/mandelstam/dvuhtomnik/03article/article.htm, 28.11.2018.
2. Брюсов В.Я. От редактора к читателям // Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней, в переводе русских поэтов. М., 1916.
3. Брюсов В.Я. Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков // Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней, в переводе русских поэтов. М., 1916.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.II. М.,1973.
5. Буркхарт Д. Глаз как «орудие мышления»: соотношение чувственного познания и поэтической рефлексии в «Путешествии в Армению» Осипа Мандельштама // Беглые взгляды: Новое прочтение русских травелогов первой трети XX века. М., 2010.
6. Данин Д.С. Нечаянное счастье Осипа Мандельштама // Наука и жизнь. №7. 1999. Эл. ресурс: https://www.nkj.ru/archive/articles/9488/, 26.07.2018.
7. Калмыкова В.В. Эстетика Осипа Мандельштама // Вопросы философии. 2009. №9.
8. Кихней Л.Г., Меркель Е.В. Философия слова и поэтическая семантика Осипа Мандельштама. Монография. М., 2013.
9. Краткий словарь когнитивных терминов / Е.С. Кубрякова, В.З. Демьянков, Ю.Г. Панкрац, Л.Г. Лузина; Под общ. ред. Е.С. Кубряковой. М., 1996.
10. Кубатьян Г.И. Бегство в Армению и другие этюды о Мандельштаме // Вопросы литературы. №3. 2012. // Эл. ресурс: http://magazines.russ.ru/voplit/2012/3/kk2.html, 14.07.2018.

11. Мандельштам О.Э. Вокруг «Путешествия в Армению» 2010 // Эл. ресурс: https://rvb.ru/mandelstam/dvuhtomnik/01text/vol_2/03annex/0679.htm, 26.06.2018.
12. Мандельштам О.Э. Полное собр. сочинений и писем: В 3 т. Т.I. М., 2009. Эл. ресурс: https://imwerden.de/pdf/mandelstam_pss_tom1_2009_text.pdf, 26.07.2018.
13. Мандельштам О.Э. Путешествие в Армению // Мандельштам О.Э. Собр. сочинений: в 4 т. Т.III. М., 1994. Эл. ресурс: http://lib.ru/POEZIQ/MANDELSHTAM/armenia.txt,21.07.2018.
14. Страшкова О.К. «Магический кристалл» в рецепции Валерия Брюсова // Русский символизм и мировая культура. Сб. научных трудов. Вып.2. М., 2004.
15. Успенский Ф.Б. Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама. «Соподчиненность порыва и текста». М., 2014.
16. Чулян А.Г. Брюсов-футуролог (драматургический опыт. «Пироэнт») // Брюсовские чтения 2016 года. Ереван, 2017.
17. Якобсон Р.О. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. М.,1983. Эл. ресурс: http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-poetgr.htm, 29.11.2018.

LEOKADIYA VITKOVSKAYA, IGOR GOLOVCHENKO – V. BRUSOV AND O. MANDELSTAM ABOUT THE POETRY OF ARMENIA: LINGUO-COGNITIVE ASPECT

The paper focuses on historical and literary issues referring to the development of Russian-Armenian relations, related to creative activities of V. Brusov and O. Mandelstam, and to their research of Armenian poetry's linguo-cognitive peculiarities.

ЗУЛУМЯН Б.С.
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

БРЮСОВСКИЙ ТЕКСТ В СБОРНИКЕ «ПЕРВЫЕ ВСТРЕЧИ» МАРИЭТТЫ ШАГИНЯН

Ключевые слова: *М. Шагинян, «Первые встречи», В. Брюсов, З. Гиппиус, реминисценции, «Urbi et Orbi».*

Мариэтта Шагинян (1888-1982) формировалась как мыслитель и художник в атмосфере Серебряного века, когда гуманитарная культура, достигшая особой изысканности и рафинированности, ознаменовалась множеством дарований – гениев и просто талантливых людей: всегда тонких и своеобычных художников и интеллектуалов. Жизнь М. Шагинян в интереснейших пересечениях судеб, событий составила одну из ярких страниц сложнейшей духовно-культурной мозаики этого времени.

К периоду жизни в Москве, а затем и в Петербурге, относятся многообразные знакомства М. Шагинян с литературной богемой и художественной интеллигенцией. Раз за разом возникают удивительные отношения с выдающимися людьми эпохи: дружба с Вл. Ходасевичем; дружба-влюбленность с А. Белым; дружба-поклонение с З. Гиппиус, Д. Мережковским, С. Булгаковым, П. Флоренским; чуть позже – с композиторами С. Рахманиновым, Н. Метнером и его братом Эмилем, с которым связана драматическая история любви молодой М. Шагинян, а также знакомство и переписка с А. Блоком.

В советской критике утвердилось мнение о подражательности ее дореволюционного творчества, и сегодня слава у М. Шагинян скорее одиозная, ее творчество вытеснено на периферию исследовательского и читательского внимания. «Советскость» ее облика заслонила предшествующие заслуги (хотя ее сборник «Orientalie» переиздавался пять раз и удостоился широкого и положительного отклика критиков), либо время – строгий судия – расставило свои акценты, и она стала фигурой

третьеразрядной, не упоминаемой в солидных академических изданиях.

Однако такое отношение исследователь русского стиха М. Гаспаров считает не совсем правильным: «Ранние произведения Мариэтты Шагинян – как в стихах, так и в прозе – мало привлекают внимание современных исследователей. Конечно, это объясняется их неприязнью к *поздней ее литературной продукции*, крайне обильной и крайне неравноценной. Тем не менее, *это несправедливо. В них возможны самые неожиданные открытия*» *(курсив мой – Б.З.)* [Гаспаров:эл. рес.]. К 30-ым гг. XX века она почти уже перестала писать художественные, в том числе и поэтические произведения. Дореволюционный же этап своего творчества считала этапом пройденным, но не вычеркнутым из своей биографии. Думается, именно этот, первый этап был, так же, как и последующие, периодом высоких художественных достижений в долгой творческой биографии М. Шагинян. Творения М. Шагинян, получив жизнь, независимо от отношения их создателя, вошли в литературный процесс, не только заняли в нем свое историческое место, но и живы сегодня своими поэтическими обретениями.

1905-1908 гг. для М. Шагинян были периодом активной работы в области поэтической, профессиональной. Анализируя начальный этап своего писательского становления, М. Шагинян подчеркивает, что, как ни мало влияли на нее эти поиски «чистой формы», они все же сыграли существенную роль в ее писательской практике: «наступило время расцвета декаденства, символизма, расцвета литературы, которая в поисках новой формы, в бунте против старых форм искала пассивного удовлетворения своему недовольству окружающим» [Шагинян 1971:18].

Годы жизни в Москве и учебы на высших курсах Герье стали настоящими университетами жизни для М. Шагинян. Невольно задаешься вопросом: как совсем еще юная, вчерашняя гимназистка, можно сказать, провинциалка (хотя она родилась и до тринадцати лет росла в Москве, в интеллигентной семье, получила хорошее домашнее образование), становится корреспондентом – собеседником, сомыслителем! – выдающихся

личностей, художников, творивших эпоху? В силу таланта ли, прорывающегося уже не тонким ручейком, а бурным потоком, изливающимся на бумагу в самых различных жанрах (стихов, прозы, очерков, эпистолярном, в том числе в форме писем, которые они с сестрой назвали «регламентациями»), страстной натуры ли, спешащей жить и чувствовать, природной неуемной потребности познавать, понять, осмыслить, либо еще каким-то, присущим ей, чертам характера? Она сдружилась со многими представителями тогдашней московской интеллигенции, причем все они становились не просто официальными знакомыми, но душевно близкими, заинтересованными в ее судьбе и в общении с ней людьми. Она же писала об этом: «Кто только сюда не захаживал! Дом Феррари и вправду стоил бы почетной доски с надписью» [Шагинян 1982:195].

Именно поэтому начальный период жизни и творчества М. Шагинян представляется не менее интересным и ценным, чем последующий советский, которому она служила со всей страстностью и искренностью своей ищущей натуры, как с точки зрения художественных обретений, так и в качестве фигуранта историко-культурного процесса того времени.

М. Шагинян выделяет шесть эпизодов своей личной жизни того периода (1907-1909 гг.), которые происходили почти одновременно, и, по «катастрофичности» вызванных ими переживаний, один не уступал другому: 1. учеба (лекции и семинары М. Виноградова, Г. Шпета, Н. Радцига), 2. репетиторство, написание статей в газету «Приазовский край», «Новое слово»; 3. кружок Новосельцева, 4. «вторники» Литературно-художественного кружка, знакомство с В. Брюсовым, 5. переписка и знакомство с З. Гиппиус, 6. переписка и встречи с А. Белым [там же:224].

Время создания первого поэтического сборника было временем и бурного личностного роста, и обретения опыта, и серьезных душевных и мировоззренческих потрясений. Как всегда, пути переплавки жизненных впечатлений и поэзии причудливы и не поддаются однозначному истолкованию, но

очевидно то, что в это время М. Шагинян уже прошла суровую жизненную и профессиональную школу.

Это был период возникновения тех явлений, которые впоследствии оформились в направления, течения, а то и вовсе в коренные сломы художественной практики, как это имело место начиная со второй декады XX века. Но до эпохи авангарда, символизм решил задачу обновления литературного арсенала, более того – сыграл культурообразующую роль, охватив почти все виды искусства.

Любопытны рассуждения М. Шагинян, оказавшейся в центре литературной жизни. Впоследствии она подробно напишет об этом в своей книге «Человек и время». Приведем ее высказывание, чрезвычайно важное для понимания художественной атмосферы времени, почти целиком: «Сегодня трудно представить, какой безвкусной, какой нетребовательной, какой убийственно банальной была “поэтическая форма” у начинающих. Эстетическим идеалом считался Надсон. Его эстетическая красивость, однообразие его ритма и эпитета, казались молодежи необыкновенно музыкальными и “звучными”, – самое слово “звучный” было тогда в моде у нас. И вот наперекор этой красивости новое течение в поэзии, назвавшее себя символизмом, поставило перед нами *проблему формы как максимальной выразительности*. “Декаденты” научили смотреть на стихотворение – ритм, эпитет, метрику, язык, образ, инструментовку во всей уже накопленной их культуре – как на серьезнейшее и труднейшее дело, над которым надо крепко поломать голову, честно и кропотливо потрудиться, подобно тому, как просиживает над своими чертежами изобретатель. Они познакомили нас с культурой стиха, с пониманием красоты как противоположности красивости, они раскрыли пред нами все богатства французской школы, и мы словно впервые глаза протерли, словно впервые поэтами стали, когда перед нами начал “линять” наш любимец, Сюлли-Прюдом, поставленный рядом с Верленом. В жизни художника, минута, когда он начинает постигать *серьезность* технологии своего ремесла, когда он видит преемственное ее развитие в веках, <…> – это очень большая

минута. Я ее пережила не менее сильно и остро, нежели мои собратья. <…> Философия, извлеченная мною из формальной работы над стихом, не могла, разумеется, удовлетворить меня всерьез… Да и сами символисты смотрели на свое течение глубже, они искали слова не ради слова, а ради наибольшей выразительности скрытого в нем смысла, и очень скоро углубились в этот смысл настолько, что сильнейшие представители теченья – Брюсов, Белый, Блок, Вяч. Иванов – провозгласили символизм – мировоззрением» [Шагинян 1971:19].

В это время М. Шагинян уже опытный корреспондент нескольких газет: «Приазовский край», «Бакинский рабочий». Одним из первых, с кем она знакомится в Москве, был издатель «Русского слова» Сергей Яблоновский – дружба и сотрудничество с ним продлятся многие годы. Супруги Яблоновские опекают ее, вводят в литературные круги. Они дарят ей абонемент на заседания Литературно-художественного кружка, и посещение «вторников» становится для нее обязательным.

Неоднократно на заседаниях кружка М. Шагинян слушала выступления мэтра символистского течения и, как многие, была под впечатлением его неординарной личности и поэзии. «Мы все в те годы поклонялись Валерию Брюсову», – напишет она впоследствии [там же:203]. Атмосфера эпохи, когда художники не только творили в соответствии со своими эстетическими представлениями, но и жили, создавая особую атмосферу, отрешенную от пошлости существования, замечательно переданы в эпизодах, рассказанных М. Шагинян: «Брюсов как никто другой подходил под титул “мэтра”. Мастер, мэтр – недосягаемый в поэзии, в прозе, в критических оценках. Недоступный. Окруженный легендами. Тот, из-за кого молоденькая поэтесса, полная жизни, – словно в книге – застрелилась. Тот, кто сказал, что все в этой жизни – лишь средство для “певучих стихов”. И в том, как он выглядел, некрасивый и чопорный, жесткий и требовательный, было особое обаяние для молодежи» [Шагинян 1982:203].

М. Шагинян особо подчеркивает эпизод его посещения М. Врубеля как характеризующий натуру В. Брюсова-поэта и

человека: «<…> к умирающему, душевнобольному Врубелю Брюсов пришел в больницу и убедил его – написать с него портрет. Он позировал перед больным. И Врубель написал гениальный портрет» [Шагинян 1982:203].

Творческое восприятие поэзии В. Брюсова и символистов в целом, несомненно, отразилось на первом сборнике стихов М. Шагинян «Первые встречи».

История знакомства с Вл. Ходасевичем также показательна для понимания ее страстной и неравнодушной натуры. Прослышав о невероятных отношениях Вл. Ходасевича с супругой: якобы он ее истязает и тиранит (а такие небылицы были в ходу в тогдашней поэтической среде), она вызывает его на дуэль. Все заканчивается миром, и на долгие годы они становятся друзьями. Несмотря на несколько ироничные воспоминания Вл. Ходасевича впоследствии, он в то время был частым гостем в доме Феррари. Во время долгих посиделок читал стихи – а читал он, вспоминает М. Шагинян, неподражаемо. Ритмический рисунок чтения Вл. Ходасевича стихотворения А. Пушкина «К музе» позже она воспроизведет в своем анализе для С. Рахманинова, когда в 1910 г., по его просьбе, будет подбирать композитору стихи для цикла романсов. Из рекомендованных ею тридцати С. Рахманинов взял «К музе», который посвятил М. Шагинян. Ей же посвятил свой романс «К музе», написанный на те же слова А. Пушкина, Н. Метнер, с семьей которого был связан значительный и важный период жизни М. Шагинян.

Вл. Ходасевич в один из своих приходов не застал сестер дома и забыл у них книжку. Это была первая книга стихов З. Гиппиус, ее прочитала М. Шагинян, и ее поэзия «совершенно потрясает и определяет дальнейший путь моего развития, – по признанию писательницы, – на ближайшие три года развития» [Шагинян 1971:20].

Анализируя начальный этап своего писательского становления, М. Шагинян подчеркивает, что, как ни мало влияли на нее эти поиски «чистой формы», все же они сыграли существенную роль в ее писательской практике: «наступило время расцвета декаденства, символизма, расцвета литературы, которая в

поисках новой формы, в бунте против старых форм искала пассивного удовлетворения своему недовольству окружающим» [там же:18].

В это время шла активная работа в области поэтической, профессиональной, и очевидно, что М. Шагинян долго, кропотливо и целенаправленно работала над своими произведениями, осваивая культурное поле, ее окружающее. Именно в эти годы писались стихи, составившие ее поэтический сборник «Первые встречи», вышедший 1909 году. В него вошли стихотворения 1906-1908 гг.

Попробуем понять, какова же в действительности картина литературного дебюта М. Шагинян.

В отличие от более поздних оценок советского времени, интересны и существенны оценки современников, и все они положительно отзываются о ее творчестве.

В атмосфере конца 1900-начала 1910 гг., когда поэтический небосклон был полон звезд, малых и больших, ее скромная книжка могла и вовсе пройти незамеченной. На сборник откликнулась газета «Приазовский край» (1909 г., 19 января). Тогда же на него обратил внимание такой крупный критик того времени, как И. Аненнский. Еще до выхода рецензии З. Гиппиус писала М. Шагинян: «Вас даже, говорят, сам Иннокентий Анненский будет разбирать в “Аполлоне” рядом со мною» («Регламентации». Архив Елены Цигаль).

В широкой панораме современной поэзии И. Анненский, обращаясь к первому сборнику молодой поэтессы, подмечает основную черту ее поэтического мира: «Здесь в монотонности третьих пеонов, заслонивших резвые хореи, встают перед вами два мира – исконно враждебных друг другу, а за ними мерцают две тайны, все же и вопреки всему магнитно влекущихся одна к другой: “И своей предвечной тайне, / Ночь раздвинула скрижали”». Далее, обращая внимание на составляющие сборник циклы, он добавляет: «Но все же истинный элемент лирики г-жи Шагинян, по-моему, не беспредметные просторы, а жизнь, загроможденная вещами, где вместо того, чтобы парить в лучах и грезах, должно пробираться среди существ комических и

мучительных (рецензент имеет в виду цикл сборника “Детские портреты” – *З.Б.*)» [Анненский 1909:12-14].

Уже много позже, в 1915 г., известный критик Борис Гусман в №19 «Журнала журналов» дает высокую оценку поэзии М. Шагинян, представленной в первом ее сборнике. Он пишет: «Женская поэзия или совершенно сливается с мужской (З. Гиппиус) или, при всей своей искренности, отличается известной нарочитостью позы, искренним изломом (А. Ахматова, М. Моравская). Шагинян сумела уберечь свои нежные стихи от изломанности. <…> Она сумела соединить в своих стихах мужскую четкость ритма с обаятельной мягкостью женского рисунка. Она привнесла в нашу поэзию ясную и светлую радость утра. Наша поэзия проникнута отрицанием мира, “унылостью” и тоской одиночества. Тем ценнее для нас каждая улыбка, каждый ясный и бодрый звук. В каждой строчке Мариэтты Шагинян полнейшее приятие мира во всей его сложной простоте. Все ее творчество – одна радостная, благодарственная молитва своему Богу. Ее Бог, “Светлый Бог”, в которого она бесконечно верит, которого славословит и благодарит “от утра до утра”. Изредка, правда, и ея “сладкий покой” бывает “изранен мечтой”. Но это не мечта Лилит – Соллогуба, приходящая в темные ночи, смежить очи страдальцу. Нет, это радостная греза, – мечта, слетающая к ней в трепетаньи лунного луча. И с этой сладкой мечтой еще радостнее, еще бодрее ее путь. Стихи Мариэтты Шагинян – это “золотые кружева”, сотканные из улыбок рожденного дня, мягких лунных лучей и ее светлой примиренности с бытием» [Гусман 1915:11].

Автор заметки приводит примеры из стихотворений «Я без конца благодарю…», «Мой светлый Бог», причем это стихи не из нашумевшего второго сборника «Orientalia» 1913 г, а из сборника «Первые встречи».

Очевидно, что большинство стихов М. Шагинян, начиная с 1906 гг., написаны в эстетике символизма, уже получившего широкое распространение в творчестве русских поэтов этого направления и уходящего корнями во французскую художественную действительность. Однако крупнейшие из

поэтов, следовавшие символизму, оказывались не эпигонами, а создателями своего мира, который всегда индивидуален и не вмещается в те рамки школы, которую они сами декларировали.

М. Шагинян, в силу своей восприимчивости, впитывала веяния времени. Творения М. Шагинян, получив жизнь, независимо от отношения их создателя, вошли в литературный процесс, не только заняли в нем свое историческое место, но и живы сегодня своими поэтическими обретениями.

Несмотря на то, что М. Шагинян в пору создания своих поэтических сборников, «Первые встречи» и «Orientalia», не декларировала свои взгляды, а затем пыталась отрицать свою приверженность к направлениям (что, впрочем, свойственно многим художникам), в лекциях по эстетике, прочитанных в консерватории Нахичевана-на-Дону в 1918-1919 гг., она сформулировала теоретические положения, основанные на «философии неокантианства, повлиявшего на эстетику русского символизма» [Русская литература 2016:205].

Хотя М. Шагинян пишет, что она «испытала влияние Гиппиус, и только Гиппиус», однако первая часть стихов сборника написана задолго до знакомства в 1908 г. с поэзией З. Гиппиус.

Сборник «Первые встречи» состоит из циклов: «Небо», «Картинки», «Детские портреты», «Огоньки одинокие». Все стихотворения датированы 1906-1908 гг., то есть до времени знакомства М. Шагинян с поэзией З. Гиппиус, и, естественно, они не могли быть написаны под влиянием ее творчества. Заключают сборник циклы «Interieurs» и «Заколдованный замок» – эти циклы написаны после знакомства с З. Гиппиус.

Что касается первых циклов, их подражательности, ученичества или оригинальности, то внимательное прочтение выявляет следующие особенности. Очевидно, что весь сборник несет на себе эхо-след поэзии мэтра символизма В. Брюсова. Причем, со стороны молодой поэтессы это *сознательное* обращение к его поэзии. Говоря современным языком, брюсовский текст присутствует не имплицитно, а маркировано уже в названии сборника: оно навеяно его стихотворением, которое так и называется – «Первые встречи» – из цикла «Вечеровые песни»

сборника «Венок» (1906 г., стихи 1903-1905 гг.). И сама идея сборника, отображенная в названии «Первые встречи», говорит о едином плане и целостности, отсылающей к «Urbi et Orbi», и о стремлении автора охватить и сиюминутное, и вечное, и земное, и небесное. Более того, эпиграф, предваряющий цикл – «Великий праздник первых встреч» (строка из стихотворения «В полдень» из цикла «Из ада изведенные» того же сборника), выбранный автором, отражает идею и интенции сборника.

Структура и композиция сборника М. Шагинян отражает замысел автора, и он также навеян брюсовским сборником и перекликается с ним. Главенствующее место отдано первому, открывающему сборник, циклу «Небо» и теме Неба, Бога, Возвышенного. Сходным мотивам посвящен третий цикл – «Одинокие огоньки». Между ними автор расположил циклы «Картинки» и «Детские портреты», дух, тематика, поэтика произведений которых, казалось бы, выпадают из содержания этих двух циклов.

Однако, если попробовать понять авторский замысел и найти давший импульс первоисточник, то ближайшим окажется поэтический сборник «Urbi et Orbi» В. Брюсова, где есть раздел «Картины. На улице»: в этот цикл вошли стихотворения, имеющие характер зарисовок, картин различных сторон городской жизни, рельефно и образно даны различные портреты обитателей улиц. Обращение к теме города как воплощения обыденного, повседневного также вписывается в символистскую эстетику, которая зиждется на оппозиции иного (совершенного) мира и этой, реальной, порой пошлой, действительности.

Учитывая программный характер названия сборника и эпиграфов, отсылающих к поэзии В. Брюсова, очевидно, что раздел в сборнике М. Шагинян «Картинки. На улице» также навеян именно этим циклом, и его название корреспондирует с брюсовскими «Картинами». Произведения шагиняновского цикла также носят характер портретов и жизненных зарисовок. Циклическое разделение сборника продумано, его тематическое расположение раскрывает идею автора о встречах, о радости узнавания и первых переживаниях.

Заключающие циклы созданы уже после знакомства с поэзией, а также после личной встречи и дружбы со знаменитой поэтессой в период увлечения М. Шагинян образом старшей наставницы: это «Interieurs» и «Заколдованный замок», с посвящением – З.Н. Г. К этому циклу предпослан эпиграф из З. Гиппиус: «Мое одиночество – бездонное, безграничное, но такое душное, такое тесное»[1]. Эпиграф взят из Петрарки.

«Заколдованный замок» явно создан под впечатлением художнической манеры поэтессы. По стилистике цикл отличается от предыдущих произведений: появляются неестественные сюжеты в духе городских романсов о королевне и шуте, образы рыцаря, замка, спутника с бледным и строгим лицом, странника, одинокого инока. Антураж стихов изобилует такими штампами как железная перчатка, надушенный шарф, сад, заунывный плач арфы, такими мистическими атрибутами средневековой

[1] По поводу сборника Зинаида Николаевна высказалась однозначно: «Излишний трагизм ваш излечит мудрость жизни. Вернее – она покажет вам другой, более трагичный облик мира, – но другой… сбросьте этот кошмар поучений, кастрированных мыслей о православии и русских идеях etc. Ведь над нами простое небо, ведь сначала жизнь, а уж после – смысл ее (письмо от 1909) <…> скажу несколько слов о вашей книге. Она меня ничем не удивила. Такая именно, как я и думала. Это значит, что я вас уже немного знаю; по письмам только могу знать – и вот, знаю. Она, конечно, хорошая, а не дурная, но издавать ее все же не следовало. Вам легко далась отличная форма, – ну, и это вас соблазнило. Впрочем, – зачем я буду вам писать “рецензию” о вашей книге? Вы сама знаете, что там есть подражательность, есть и в форме (которая, повторяю, хороша) неудачности. Молодое, нежное, слабое, с невыявленной глубиной, подчас красивое, никогда не пошлое, с большими “возможностями” и с такой же большой опасностью, что эти возможности возможностями и останутся. Вы понимаете, я не обидное что-нибудь говорю, а только точное. От вашей свободной *воли* (с сознанием) зависит, двинуть ли данное по пути к должному, или к недолжному, или никуда не двинуть. (05.02.1909)». Это мнение, высказанное в частном письме к М. Шагинян, не было опубликовано и не повлияло на мнение литературной среды (Регламентации. Архив Елены Цигаль).

тематики, как гроб, смерть. Сюжеты разворачиваются также в параметрах условной реальности и времени, неопределенности – «все-таки это было где-то» – событий, которые не вспомнить.

Именно цикл «Заколдованный замок» отличается искусственностью, театральной надуманностью, что дало, видимо, повод говорить о подражательности, распространяя его на весь сборник.

Второй сборник М. Шагинян – «Orientalia» – получил несравненно больший резонанс, чем первый сборник стихов. Читатель был подготовлен, имя было уже знакомо. Многие открытия «Первых встреч» – живописность, импрессионистичность образов, особая ритмика и музыкальность стиха, нашли развитие во втором, хотя уже совсем другом по тематике и колориту, поэтическом сборнике.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И.О. О современном лиризме // «Аполлон». 1909. №3.
2. Арешян С.Г. Армянская печать и царская цензура. Ереван, 1957.
3. Богданян А.М. Из прошлого. О переселении армян из Крыма на Дон. Краткий исторический очерк. Ростов-на-Дону, 1989.
4. Кобринский А.А. Дуэльные истории Серебряного века. Поединки поэтов как факт литературной жизни. СПб., 2007.
5. Воспоминания о Егише Чаренце. Ереван, 1986.
6. Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.
7. Гаспаров М.Л. Стихотворение Пушкина и «стихотворение» М. Шагинян. Эл. рес.: http://www.ruthenia.ru/document/528994.html, 30.11.2018.
8. Гиппиус З.Н. Письма к М.С. Шагинян // Зинаида Николаевна Гиппиус: сб. М., 2001.
9. Гусман Б. «Журнал журналов», 1915. №15.
10. Русская литература рубежа веков (1890-е–начало 1920-х гг.). М., 2001.

11. Русская литература 1920-1930 годов. Портреты прозаиков: В 3 т. Т.1. Кн.2. М., 2016.
12. Русская литература XX века. Прозаики, поэты, драматурги: биобиблиографический словарь: В 3 т. Т.3. М., 2005.
13. Серебряков К.Б. Приближение прошлого: Очерки. Встречи. Воспоминания. М., 1988.
14. Серебряков К.Б. Уроки жизни. Штрихи к портрету и беседы с ней. М., 1971 г.
15. Скорино Л.И. Мариэтта Шагинян – художник: Жизнь и творчество. 2-е изд. М., 1981.
16. Творчество М. Шагинян. Сборник статей. Л., 1980.
17. Шагинян М.С. Вместо предисловия. Собр. сочинений: В 9 т. Т.I. М., 1971.
18. Шагинян М.С. Мировоззрение и мастерство. Собр. сочинений: В 9 т. Т.I. М., 1971.
19. Шагинян М.С. Человек и время. М., 1982.
20. Фрезинский Б.Я. Судьбы Серапионов (Портреты и сюжеты). СПб., 2003.

BURASTAN ZULUMYAN – THE BRUSOV TEXT IN THE POETRY COLLECTION «FIRST MEETINGS» BY MARIETTA SHAGINYAN

The paper analyzes the initial period of Marietta Shaginyan's life and literary activities, the issues referring to the poetic course of «The First Meetings» poetry collection (1909), its originality and imitativeness, the influence of works by Valery Bryusov and Zinaida Gippius. The reminiscences from «Urbi et Orbi» by V. Brusov, the composition of the collection «The First Meetings» have also been considered.

ОРЛОВА М.В.
Музей Серебряного века (Дом В.Я. Брюсова) ГЛМ
ЛЕ ГУИ К.
Маунт-Холиок Колледж

«ЭРА АЭРО». В. БРЮСОВ И М. ПРУСТ В КОНТЕКСТЕ ТВОРЧЕСТВА РУССКИХ И ФРАНЦУЗСКИХ МОДЕРНИСТОВ: ОБРАЗЫ И ИДЕИ ПОЛЁТОВ И СКОРОСТИ

Ключевые слова: *В. Брюсов, М. Пруст, модернизм, авиация, скорость, полёт.*

Начало эры авиации отмечено в творчестве многих русских и французских поэтов. О полётах писали символисты, затем – футуристы: эгофутурист И. Северянин («Авиатор»), поэт-авиатор В. Каменский, В. Маяковский, акмеист М. Зенкевич, Вл. Ходасевич («Авиатору») и другие. Наряду с приветствиями дерзновенных поступков, пафосом победы над воздушной стихией («Победен мой аэроплан» – у И. Северянина) неотступна тема смерти, гибели смельчаков, падающих с высот на землю, от которой они посмели оторваться.

В. Каменский, пилот-авиатор Императорского Всероссийского аэроклуба, сдавший международный экзамен, чудом выживший после падения под польским Ченстоховом в 1912 г., позже в компании единомышленников как кубофутурист выступал перед зрителями с рисунком аэроплана на лбу – «знаком всемирной динамики». Он придумал новые слова с корнем лет-(лёт): «улетан», «летимность», использовал появившееся ещё в XIX веке слово «самолёт», стал новатором формы: его стихотворение «Полёт Васи Каменского на аэроплане в Варшаве» читалось снизу вверх, передавая взлёт аэроплана, и напоминало пирамиду, вершина которой – самолёт. В. Каменский первым из русских модернистов смотрел на аэропланы не только снизу вверх, но и из самолёта на землю сверху вниз, и позже нюансы этого ракурса глубоко психологично выразит авиатор и

писатель А. де Сент-Экзюпери. Во время Первой мировой войны В. Каменский ужаснулся бомбардировкам:

Господи
Меня помилуй
И прости.
Я летал на аэроплане.
Теперь в канаве
Хочу крапивой
Расти.<…>

[Каменский:эл.ресурс]

Недавно в научный оборот введены ранее не публиковавшиеся тексты В. Каменского, среди которых – «Аэропророчество». Этот текст написан, вероятно, в 1911-1912 гг. и представляет собой утопию. Автор считает, например, что через 200 лет у каждого человека со дня рождения будет свой аэроплан как «органическая необходимость», а через 500 лет люди переродятся в человеко-птиц. При этом В. Каменскому свойственен не только оптимизм, но и незаурядное чувство юмора при описании этапов эволюции от человека, человека-птицы до обезьяны и затем – до нового Адама, потомок которого через 2000 лет снова изобретёт аэроплан [Каменский 2017].

М. Зенкевич в сборнике «Дикая порфира» (1912) писал об авиаторе, укротившем «вольную стихию» воздуха, но отмечал, что за «хищным взлётом смельчака» следила «земная сила» («На аэродроме») [Зенкевич 1994:82]. В конце мая 1914 г. в Москву приезжал виртуозный авиатор А. Пегу, чтобы продемонстрировать зрителям свои «трюки»: «мёртвую петлю» и прыжок с парашютом. Позже А. Пегу признал, что первооткрывателем «мёртвой петли» стал русский авиатор и конструктор П. Нестеров, совершивший её несколькими днями ранее. Восхищённый поэт-акмеист приветствовал трюки А. Пегу в стихотворении «Мёртвая петля» (1915) [Зенкевич 1994:130].

26 августа (8 сентября н.ст.) 1914 г. 27-летний П. Нестеров, к тому времени известный не только как создатель «мёртвой петли», но и как военный лётчик, совершивший 28 вылетов с начала Первой мировой войны, впервые применил таран, нанеся

шасси своего «Морана» удар по краю несущей плоскости австрийского «Альбатроса». П. Нестеров теоретически допускал возможность благополучного исхода для таранившего лётчика, что позже применили другие авиаторы, но сам погиб, рухнув на землю вместе с поверженным противником. В поэзии М. Зенкевича тема гибели с годами звучит всё отчётливей, детальнее, предметнее, что присуще поэтике акмеистов:

После скорости молнии в недвижном покое
Он лежал в воронке в обломках мотора, –
Человеческого мяса дымящееся жаркое,
Лазурью обугленный стержень метеора. <…>

[Зенкевич 1994:137]

В стихотворении «Авиареквием» (1918) воспеваются подвиги погибших авиаторов. Упоминается француз Ю. Латам, совершивший рекорд по высоте полёта, говорится о его загадочной смерти в Конго; рассказывается о героическом полёте Г. Шавеза над Альпами и гибели авиатора в горах и об ещё одном рекордсмене по высоте – снова французском лётчике Ж. Леганье, рухнувшем в Луару. Реквием посвящён и А. Пегу, и П. Нестерову, к тому времени погибшим на войне: «Спите, испившие / В смерти бессмертие!» [Зенкевич 1994:151-152].

В «Независимой газете» в 2015 году появилась серия статей кандидата технических наук Е. Желтовой на тему авиации в русской литературе – об А. Блоке, В. Каменском, В. Брюсове как «певце аэропланов» [Независимая газета 2015:13]. Возникла идея создания выставки «В. Брюсов и авиация» в Музее Серебряного века (Москва); выставка прошла в 2016 году.

В. Брюсов не был на первых в мире полётах братьев Райт в 1903 г. и А. Сантос-Дюмона в октябре 1906-го, но присутствовал на демонстрационном полёте аэроплана в 1906 г. под Парижем. В то время аэроплан пролетел всего 60 метров, но прорыв был совершён: на смену воздухоплаванию пришли машины тяжелее воздуха. В 1908 г. В. Брюсов воспевал начало грандиозной грядущей эпохи «аэро» и приветствовал полёты А. Фармана и братьев Райт в стихотворении «К кому-то» – это его первое стихотворение, посвящённое авиации, приветствующее новые

свершения человека (Впервые: «Весы». 1908. №10. С.17-18); затем опубликовано под названием «Кому-то» в сборнике: В. Брюсов. Кругозор. Избранные стихи. М., 1922:

Фарман, иль Райт, иль кто б ты ни был!
Спеши! настал последний час!
Корабль исканий в гавань прибыл,
Просторы неба манят нас! <…>

[Брюсов т.I:537]

Поэт побывал на авиашоу в местечке Жювизи в 1909 г., о чём позже рассказал в газете «Новая жизнь» (1918. 1 июня, №1) [Ашукин, Щербаков 2006:326]. Можно предположить, что там же мог оказаться и М. Пруст, но знакомство не состоялось… Полёты авиаторов в разных частях Земли тревожили воображение поэта.

25 декабря 1916 г. в газете «Приазовский край» было напечатано стихотворение В. Брюсова «К стальным птицам», с примечанием В. Брюсова: «Автор вспоминает свои стихи по поводу первых полётов Райта в Париже. Как известно, аэроплан Райта поднимался только после разбега по рельсу. <…> Леонардо да Винчи один из первых разрабатывал теорию воздухоплавания» [Брюсов 1928:22-23, 143]. Это стихотворение было написано для выпущенного на английском языке сборника «The Soul of Russia» (Лондон, 1915), а в 1928 г. его напечатала И. Брюсова в книге «Неизданные стихи».

В другом стихотворении 1915 г., опубликованном в книге «Неизданные стихи», звучит гимн человеку, ныне летающему подобно птице:

Летайте, птицы, –
И мы за вами!
Нам нет границы,
И над громами,

Над чернью туч,
Челн Человека
Победу века
Гласит, летуч!

Прорезал небо
Руль моноплана.
Соперник Феба!
Глубь океана,

И волны рек,
И воздух горный
Тебе покорны,
О Человек!

[Брюсов 1928:38]

Собственно, В. Брюсов с 1908 г. в течение нескольких лет, до энергичного наступления футуристов, привлекших в свои ряды авиатора В. Каменского, восхищённых идеями полётов и скорости, оставался почти единственным в России поэтом, который ощутил восторг, победу человека над стихией воздуха. Пока русские поэты и писатели недоверчиво присматривались к новым техническим средствам как наблюдатели или туристы, В. Брюсову лично до этого было дело, полёты авиаторов волновали его так, как будто он сам был причастен к событиям. Это отметил в 1911 г. критик К. Чуковский, анализируя творчество М. Арцыбашева, Л. Андреева, Е. Чирикова, З. Гиппиус и некоторых других в статье «Летучие листки. Авиация и поэзия» в газете «Речь» (№124, 8 мая). Анализируя стихотворение В. Брюсова «Кому-то», К.Чуковский заключил: «Брюсов ощутил одоление воздуха как свою, как личную победу, как приобщение к общечеловеческой славе:

Так! Мы исполним завещанье
Великих предков. Шар земной
Мы полно примем в обладанье,
Гордясь короной четверной.»

[Речь 1911:3]

В. Брюсов был на упомянутом выступлении французского лётчика А. Пегу в Москве в 1914-м и выразил свои впечатления в стихотворении «На полётах» (1914). Здесь всё происходящее на авиашоу для лирического героя – только фон, потому что стихи – не столько о происходящем на очередном шоу авиаторов,

сколько о новом любовном переживании, с приметами новых реалий времени:

<…> В живой толпе кафешантанной
Я уловил случайно вновь
Давно знакомый взгляд... Как странно!
Твой взгляд, бессмертная любовь!
И, пёстрой суеты свидетель,
Я веру в тайну берегу,
Не видя в сини «мёртвых петель», –
Воздушных вымыслов Пегу.

[Брюсов т.II:166].

Возможно, после возвращения из Риги, где поэт провёл время с юной возлюбленной М. Вульфарт, он переживал недавние впечатления [Лавров 2015:182-183].

В начале Первой мировой войны мало кто предполагал, что авиация станет серьёзной силой. Авиаторы занимались преимущественно военной разведкой. Встречаясь в воздухе, противники ограничивались приветствиями, но спустя некоторое время стали брать оружие, устраивать воздушные бои и бомбить мирное население. В декабре 1914 г. В. Брюсов, работавший корреспондентом газеты «Русские ведомости» на Западном фронте, стал свидетелем бомбардировок мирного населения Варшавы. Поэт одним из первых корреспондентов писал о буднях военных авиаторов, брал многочисленные интервью, дружил с лётчиками, собирал и отправлял в Москву их портреты для коллекции Московского Литературно-художественного кружка. Поэт писал жене с фронта 10 февраля 1915 г., что мечтал совершить полёт с французским авиатором, полным Георгиевским кавалером А. Пуаре, служившим по контракту в русской армии и совершавшим боевые вылеты на личном самолёте Farman HF-20: «Есть план – полететь на аэроплане с Пуаре» [Брюсов 2015:143]. К сожалению, этот план не осуществился, возможно, из-за соображений безопасности.

После окончания войны авиация стала служить мирным целям. Новая индустрия в 1920-е гг. требовала отклика на прогрессивные достижения, нуждалась в новой рекламе.

В. Маяковский сочинял стихи для рекламы бисквитов и конфет кондитерской фабрики «Красный Октябрь» (предприятие получило название после национализации московского «Товарищества Эйнем». В фондах ГЛМ хранятся конфетные обёртки 1920-х гг., не раз экспонировавшиеся на разнообразных выставках). На обёртке печенья «Авиатор» с рисунком авангардиста А. Родченко напечатаны строки В. Маяковского:

Рассыпайся по кустам,
Вражеская конница.
За тобою здесь и там
«Авиатор» гонится. <…>

[Маяковский:эл.ресурс]

Несмотря на упрёки в том, что он растрачивал себя на рекламу, В. Маяковский считал свою работу «поэзией самой высокой квалификации»: внедрение в сознание населения представления о новом быте требовало высокохудожественных средств. В. Маяковский стал рупором нового времени, отодвинув В. Каменского благодаря поэме «Летающий пролетарий», авиастихам и авиачастушкам. В. Брюсов в это время решал другие задачи – административные, педагогические и творческие.

В 1920 г. В. Брюсов представлял нашу планету среди других подобных, вращающихся вокруг своих солнц, приветствуя индустриализацию в стихотворении «Дворец центромашин» [Брюсов 1928:86-89].

17 марта 1923 г. для организации внутренних и международных авиаперевозок и развития отечественной авиационной промышленности было создано Акционерное общество российского добровольного воздушного флота «Добролёт». Основной целью «Добролёта» стала организация воздушных почтово-пассажирских и грузовых линий, решение задач народного хозяйства, связанных с авиацией (например, аэрофотосъёмка местности), развитие советской авиационной промышленности. В 1923-м, когда в стране развернулась широкомасштабная агитационно-пропагандистская кампания по строительству Красного воздушного флота, В. Брюсов писал в стихотворении «Штурм неба»:

<…> Границы стёрты, – с досок мел!
Ввысь взвив, незримыми лианами
Наш век связать сумел, посмел
Круг стран за всеми океанами.
<…>
Вслед за фарманом меть с земли
В зыбь звёзд, междупланетный аэро!

[Брюсов т.III:168]

Поэт оказался провидцем в отношении будущих межпланетных полётов, мечтая о строительстве космических кораблей в драме «Пироэнт» ещё в 1915 году, а затем – в пьесе «Диктатор», написанной в 1921-м. В пьесах научная фантастика – а в разработке этого жанра В. Брюсову принадлежит приоритет – сопряжена с философскими вопросами. Обе пьесы, злободневные при жизни В. Брюсова, опубликованы только через несколько десятилетий после смерти автора (См.: Страшкова О.К. В. Брюсов – драматург-экспериментатор. Ставрополь, 2002; Брюсов В.Я. Пироэнт. Современная драма в 4 действиях // Современная драматургия, 2014, №1. М., 2016). В. Брюсов познакомился с А. Чижевским, учеником К. Циолковского, интересовался идеями «калужского мечтателя». Герой «Пироэнта» ошибается в расчётах, его корабль вряд ли взлетит, но тяга к космосу связана с введением автором образа неземной девушки Ады, возлюбленной инженера Стожарова. Как известно, стоявшие у власти не приняли трагедию «Диктатор» из жизни землян будущих времён, опасаясь определённого истолкования публикой. Трагедия диктатора развивается в тех реалиях, когда для землян стали обыденны межпланетные экспедиции, где за короткое время преодолеваются огромные расстояния.

Как и В. Брюсов, М. Пруст увлекался авиацией. Он интересовался путешествиями по разным измерениям пространства, а также временам и был восхищён потенциалом новых технологий, в котором видел метафоры гения и свободы.

С самого начала цикла «В поисках утраченного времени» («À la recherche du temps perdu» 1913-1927; далее в тексте – «Recherche»), в первом же романе: «По направлению к Свану»

(1913), появляется интерес к скорости, путешествиям и полётам. Человек, дремавший после обеда, обнаруживает, что мир будет выброшен с орбиты: «волшебное кресло с невероятной быстротой понесёт его через время, через пространство» [Пруст 2005:41].

М. Пруст очень чувствителен к выбору транспортного средства, которое люди используют для путешествий. Хотя новые автомобили предлагали преимущества скорости и автономности, позволяя своим пассажирам останавливаться там, где они хотели, М. Пруст считал, что что-то было потеряно с появлением автомобилей: ощущение триумфального отъезда и прибытия с железнодорожного вокзала на вокзал. В романе «Под сенью девушек в цвету» (1919) М. Пруст писал о путешествии поездом: «Воображение переносило нас оттуда, где мы живём постоянно <…> переносило одним прыжком, который представлялся нам колдовским не столько потому, что он преодолевал расстояние, сколько потому, что соединял две ярко выраженные индивидуальности земли <…> схема же этого прыжка даёт <…> нечто загадочное, что совершается в особых местах, на вокзалах» [Пруст 2013:238].

В первый раз, когда рассказчик видит самолёт, в романе «Содом и Гоморра» (1921-22), это большое событие в «Recherche». Это мини-драма, которая разворачивает откровение поэтапно, сигнализируя глубокую значимость события. Читатель переходит от восприятия лошади рассказчика, которое начинается с услышанного звука летящего самолёта, до момента, когда рассказчик слышит, а затем видит, как авиатор летит на удивительно низкой высоте – достаточно близко, чтобы его лицо было видимым. Нечёткость изображения добавляет ещё одну стадию события. Ключевой момент сцены: «Неожиданно моя лошадь взвилась на дыбы: она услышала странный шум; я чуть было не вылетел из седла, затем, с трудом укротив лошадь, поднял мокрые от слёз глаза ввысь, откуда доносился шум, и увидел в пятидесяти метрах над собой, в лучах солнца, два громадных блестящих стальных крыла, уносивших живое существо с человеческим, как мне показалось, лицом, хотя

разглядеть его было трудно. Я был потрясён не меньше, чем грек, впервые увидевший полубога» [Пруст 2016:508-509].

В этом отрывке есть ещё одна тонкость, которая состоит в том, что рассказчик плачет не тогда, когда видит самолёт и его слабо различимого пилота, а ещё раньше. Тщательное построение последовательности описания этого события подчеркивает его глубокое значение и объясняет, как эмоциональная реакция слёз предшествует рациональному восприятию события, которое вызывает слёзы. Это великий прустовский момент; это суть того, что делает М. Пруст: последовательность игнорирует логику, но эмоциональный смысл передаётся.

Полёт становится всё более обыденным, но не теряет своей магии или своего соединения с гением. В романе «Пленница» (1923) рассказчик на прогулках с Альбертиной (героиня трех романов в «Recherche») часто посещает аэродромы близ Парижа. Это одна из форм развлечения парижан, в котором М. Пруст принимает участие. Прототипом Альбертины был шофёр и секретарь М. Пруста А. Агостинелли, с которым писатель познакомился в Кабуре в 1907 году и в которого без памяти влюбился. Любовь М. Пруста была безответной: А. Агостинелли бежал в свою семью; но М. Пруст заманил его тем, что предложил ему уроки обучения лётному делу и даже купил самолёт. На этом самолёте М. Пруст велел написать строки из сонета Малларме «Лебедь»: «Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui...» («Девственный, вечный, и прекрасный сегодняшний день» – перевод К. Ле Гуи) [Mallarmé 1945:67-68]. Любопытно отметить, что А. Агостинелли поступил в лётную школу под псевдонимом «Марсель Сван». В своём втором независимом полёте, в мае 1914 г., А. Агостинелли разбился. М. Пруст был безутешен. Параллельно в романе Альбертина погибнет в автомобильной аварии.

Далее рассказчик и Альбертина видят самолёт на земле «как бы стоявши[й] на якоре» [Пруст 2016:120]. Удивительное изобретение теперь теряет свое великолепие: «Мы видели, как один из них с трудом тащили несколько механиков» [там же]. Этот образ напоминает бодлеровское стихотворение «Альбатрос»

(1857), в котором величественное существо смотрится поверженным и опозоренным, когда моряки низвергают его на палубу корабля:

<…> И вот, когда царя любимого лазури
На палубе кладут, он снежных два крыла,
Умевших так легко парить навстречу бури,
Застенчиво влачит, как два больших весла <…>

[Бодлер 1970:18]

Ш. Бодлер завершает стихотворение сравнением между собой и птицей, представляющей сбитого гения, над которым издеваются, но в сцене М. Пруста всё иначе: птица сможет взлететь: «Потом заводили мотор, аэроплан разбегался и, наконец, под прямым углом, начинал медленно набирать высоту, напрягшийся, словно замерший от восторга, и вдруг его горизонтальная скорость превращалась в величественный вертикальный взлет. Альбертина не могла сдержать свою радость» [Пруст 2016:120]. В этот момент рассказчик вспоминает свою первую «почти мифологическ[ую] встреч[у] с авиатором… встреч[у] которая явилась для меня как бы образом свободы» [там же:119-120].

Один из смыслов, ассоциирующихся с полётами в романах, касается дара, который, согласно М. Прусту, заключается не в выборе исключительного материала, а в интерпретации обыденных явлений исключительным образом. Например, состоятельные образованные владельцы Rolls-Royce-ов презирают молодого Берготта из-за пошлости его семьи. Однако его гений позволяет ему в переносном смысле подняться над ними намного выше, превращая горизонтальное движение автомобиля в вертикальный подъём, предоставляемый метафорическим носителем его гения. Изображение, взятое из недавно достигнутой способности человека к полётам. Эта связь полёта и гения показывает, насколько глубоко укоренился смысл полёта у М. Пруста [Пруст 2013:142].

Также значение самолётов связано с темой свободы. Позже в «Пленнице» рассказчик замечает: «Внезапно, услышав звук, который я сначала не узнал... я вновь затосковал по моей

утраченной свободе. Он напоминал жужжанье осы» [Пруст 2016:481]. Как в сцене с лошадью, он реагирует на эмоциональном уровне, прежде чем рационально воспринять источник звука. Не трудно догадаться, что это самолёт: «Теперь я мог увязать гуденье с его причиной, с этим маленьким насекомым, чьи крылышки трепетали на двухтысячеметровой высоте, не ниже; я видел, как оно гудит» [там же]. Рассказчик снова размышляет о натуре относительности между расстоянием и движением. Так же, как он сравнивал путешествия на машине и на поезде, здесь он сравнивает железную дорогу со самолётом; «аэроплан, летящий на двухтысячеметровой высоте, не дальше от нас, чем поезд, идущий в двух километрах, даже ближе, но только совершает он одинаковый путь в более чистой воздушной среде» [там же:481-482]. И снова, как и в эпизоде о юном Берготте, вертикальность превосходит повседневную горизонтальность, она связана с гением посредством чистоты.

Один из способов, которым М. Пруст дает понять возможное символическое значение полёта, – использование термина, которым обозначается пилот. Собственно, слова, обозначающие пилота, взаимодействуют с категориями пространства и конкретных координат. Особая роль и функция людей, летающих на воздушных аппаратах, становится определяющей для них и в этом смысле очерчивает их границы. Они больше не полубоги, или полубогами становятся не только они; они трансформируются из свободных индивидуумов и становятся лишь частью экипажа. Ранее в «Содоме и Гоморре» использовался термин «авиатор» [Пруст 2016:509]. Здесь же Пруст отходит от термина «пассажир» [La Prisonnière:1681], вместо которого появляется метафорический «променёр» [там же], отсылающий к определению «фланёра» В. Беньямина (оба раза используется слово «турист» в переводе Н. Любимова) [Пруст 2016:120]) – человека-эстета, и поэтому акцент замысла смещается с улиц в небеса.

Когда вышел в свет последний роман серии, «Обретённое время» (1927), тема авиации проявилась более всего в контексте войны. Это заметный сдвиг от романтического взгляда на

одинокого мифического пилота. Разобщение между романтическим взглядом на воздушные прогулки и тяжёлой реальностью войны является ключевой частью восприятия полётов в этом томе. В этот момент, в Париже, налёт может казаться «прелестно красивым с балкона» [Пруст 2016:87].

Когда тишина ночи нарушена спектаклем, который на самом деле является больше, чем просто спектакль, Р. де Сен-Луп, друг рассказчика, замечает: то «что кажется тебе прекрасным спектаклем, – повинующаяся приказу эскадрилья истребителей <…> Но разве не кажется тебе ещё прекрасней тот миг, когда, неразличимо слившись со звёздами, они отделяются от созвездия и отправляются на охоту или возвращаются после сигнала “отбой”» [там же].

Немного далее по тексту рассказчик всё ещё удивляется тому, что на войне самолёт может нести смерть: «Впрочем, сами по себе эти мысли о сброшенных бомбах, о возможной смерти не добавляли трагических красок к той картине, что я мысленно нарисовал, наблюдая полёт германских воздушных аппаратов, пока однажды вечером мне не показалось, будто от одного такого аэроплана <...> который казался мне лишь звёздным и небесным, и лишь каким-то уголком разума смертоносным, отделяется бомба, сброшенная на нас» [там же:145].

Три темы в связи с войной в воздухе в «Обретённом времени» могут по-разному шокировать читателя. Во-первых, эстетизация рассказчиком рейдов самолётов: он восхищается предметом, который может его убить в любое время. Во-вторых, продолжая эстетическую тему, есть возмутительные комментарии Шарлю, в которых он сравнивает немецкие цеппелины с валькириями и ликует: «Черт возьми, звук этих сирен – просто настоящий “Полёт валькирий”! Чтобы услышать Вагнера в Париже, нужно было дождаться прихода немцев» [там же:87]. Как будто бы для рассказчика налет цеппелинов – театр, а для Шарлю – прекрасный концерт, который становится ещё лучше из-за того, что воплощает высокую немецкую культуру. Парадоксально, но шокирующая ирония М. Пруста по отношению к высшему парижскому обществу выражается в

эпизоде, когда герцог и герцогиня вынуждены показаться на улице в ночном белье во время воздушного налёта: «герцогиня Германтская, восхитительная в своей ночной рубашке, герцог Германтский, весьма уморительный в розовой пижаме и купальном халате» [Пруст 2016:88]. Они описываются так, как будто промелькнули на опере. Пижама поражает больше, чем бомба.

Ко времени выхода романа авиация была преобразована. Если в «Пленнице» мы видели самолёты как обычные предметы, все более вплетённые в жизнь парижан, здесь самолёты приобрели тёмную функцию. Самолёт, за которым наблюдают во время летного послеобеденного чая, теперь пилотируется экипажем, следящим за Парижем [там же:54]. Рассказчик восклицает: «И я также был потрясен тем, что эта коричневая точка в летнем небе была не птицей, не облаком мошкары, но аэропланом, поднятым в воздух людьми, которые наблюдали сверху за Парижем» [там же]. Авиация во время войны приобрела другую красоту. Р. де Сен-Луп предполагает, что некоторым нужен хороший вид на налёт цепеллинов, как на некое зрелище, отражающее определённую красоту: «Еще на фронте понимаешь, как это изысканно и изящно произнести: “Как чудесно, какой розовый цвет! А этот бледно-зеленый!” именно тогда, когда тебя в любой момент могут убить» [там же:87].

Интересно заметить, что, хотя самолёты в «Recherche» являются символами современности, они также парадоксально являются для М. Пруста средством доступа к глубокой ностальгии по прошлому, например, во взаимодействии между красотой и угрозой, как в этом ключевом замечании из «Обретённого времени»: «Ночь была так же красива, как тогда, в 1914 году, когда так же, как и теперь, над Парижем нависла угроза» [там же:146].

Эта тема продолжена поздними французскими модернистами, например, писателем П. Мораном, поклонником М. Пруста, которому он посвятил оду, и чья карьера успешно началась благодаря М. Прусту, написавшему предисловие к сборнику рассказов Морана в 1921 году [Моран 1921]. В романе Морана

«Человек в спешке» (1941) речь идет о безумном ускоренном и механизированном образе жизни героя. [Моран 1941].

Безусловно, среди французских авторов, более других, с самолётами связан биографически и творчески А. де Сент-Экзюпери; но в отличие от М. Пруста, для которого зрелище пилота в небесах пробуждает вдохновение рассказчика и стремление к гению, А. де Сент-Экзюпери в конечном итоге принимает противоположную точку зрения, как будто бы пилот, смотрящий вниз на человечество, видит только его недостатки. Лис в «Маленьком принце» говорит: «У людей уже не хватает времени что-либо узнавать. Они покупают вещи готовыми в магазинах. Но ведь нет таких магазинов, где торговали бы друзьями, и потому люди больше не имеют друзей» [Сент Экзюпери 2016:76].

Ближе к М. Прусту, прорыв в исследовании этой темы пришёл от Ф. Маринетти и его «Футуристического манифеста» (1909), с его неограниченным восхищением автомобилями и самолётами. Это повлияло на молодого франко-швейцарского поэта Б. Сандрара, более всего в его поэме «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской» (1913), с иллюстрациями С. Делоне.

Оформление 150 экземпляров первого издания уникально: как у М. Пруста, где простое жужжание жука приводит к видению необъятности небосвода с крошечным парящим самолетом, из маленького ящика (размером 10 х 18 см.) вытекает двухметровая лента (размером 200 х 36 см.) японской бумаги, состоящей из четырех листов, соединенных и сложенных на 42 панели. Получившаяся страница разделяется пополам на две колонки, справа – стихотворение Б. Сандрара и слева – сопровождающий, в основном абстрактный, «одновременный», акварельный трафарет С. Делоне.

Текст также замечателен. Представленный как описание длительной поездки по просторам России, он объединяет ритмические ощущения езды на поезде с закрученными мыслями и эмоциями, вызваны проходящими пейзажами. Эти ощущения представлены в виде лейтмотивов; первая повторяющаяся тема

является отсутствием самоуверенности молодого поэта: «Я был тогда дурным поэтом / И до конца идти не смел» [Сандрар:эл.ресурс]. Как и у М. Пруста, изображения показывают глубокую связь между путешествиями и обучением писателей. Небольшие детали фиксируются с фотографической точностью, например, анекдот о потерянной пуговице: «Торговец подарил мне новую одежку и пуговицу потерял я поднимаясь в поезд / Я помню это помню сам не знаю почему» [там же], перекликаясь с подходом М. Пруста о запоминании крупных событий через мелкие детали. Удивительные описания, ритмы и звукоподражания, описывающие и воспроизводящие звук поезда, очень характерны: «Экспресс подпрыгнул и упал на все колеса / На все колеса сразу / Всегда на все колеса падает экспресс <…> Железный лязг / Фальшивого аккорда / “Та-та-та-та” колес / Рывки / Удары / Мы словно буря в черепе глухого…» [там же]. Ритмы и эмоции усиливаются иллюстрациями С. Делоне, которые сопровождают весь текст поэмы. Тем не менее, Б. Сандрар, несмотря на его увлечение экзотикой и мистикой России, не разделяет обходительности, которая привела других французских писателей к тому, что они замалчивали или игнорировали происходившие там катастрофы. В серии удивительно пророческих описаний, связанных с текущими событиями и с предыдущими ужасами, про которые он услышал, он рассказывает: «В Сибири шла война гремели пушки / Холера голод холод и чума / Стремнина мутного Амура уносила падаль» [там же]. Точно так же М. Пруст, несмотря на все его увлечение эстетикой воздушных боев над Парижем, не игнорирует ужасы траншей.

«Маленькая Жанна Французская», упомянутая в заглавии, по-видимому, хрупкая и любимая девушка, проститутка, оставленная в Париже, душевно близкая поэту и его альтер-эго, на которого он проецирует свою тоску по родине, утешая её и, тем самым, себя. Хотя её нет в поезде с ним, она настолько глубоко в его сердце, что тоже является определенного рода пленницей. Поэт так же одержим ею, как Марсель – Альбертиной: «И вот из сердца моего накатывают слезы, / Когда, Любовь, я вспоминаю о любимой; / Она еще дитя, и я нашел ее в борделе, /

Невинную и белокурую, как ангел <…> Прошу тебя прошу прижмись ко мне я расскажу тебе какую-нибудь сказку» [Сандрар:эл.ресурс]. Ясно, что Б. Сандрар и Жанна глубоко связаны в прошлом, а также смотрят в будущее; используется та же аналептическая (оглядываясь назад) и пролептическая (смотрящая вперед, перспективная) структура, как в «Recherche». К концу поэмы Б. Сандрар, как и М. Пруст, намекает на путешествие на самолёте в качестве еще более захватывающего способа передвижения: он предлагает увезти Жанну в Патагонию, потому что эта страна еще более отдалена от Франции, чем Россия и (по крайней мере, в его воображении) еще более обширна – возможно, достаточная по размеру, чтобы там поместилась бы вся его печаль.

Мучительный и ставший лейтмотивным плач начинается в первой трети поэмы. Он объединяет темы огромных расстояний в связи со всеохватывающими эмоциями в одну из самых глубоко ностальгических работ во французской литературе, с её жалобным лейтмотивом: «Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre?» («Блез, далеко ли до Монмартра?») [там же].

Антиутопические идеи В. Брюсова и М. Пруста актуальны: к чему приведёт научно-технический прогресс? Как мы, земляне, должны поступить с инопланетными цивилизациями? ……

Эти вопросы волновали писателей более ста лет назад и волнуют художников наших дней.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ашукин Н.С., Щербаков Р.Л. В. Брюсов. М., 2006.
2. Бодлер Ш. «Цветы зла» М., 1970.
3. Брюсов В.Я. Неизданные стихи. М.-Л, 1928.
4. Брюсов В.Я. Письма неофициального корреспондента: Письма к жене (август 1914-май 1915) / Общая редакция, составление, подготовка текста и комментарии М.В. Орловой. М., 2015.
5. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973. Т.II. М., 1973. Т.III. М., 1974.
6. Желтова Е.Л. В. Брюсов – певец аэропланов // Независимая газета. 2015. 25 марта.

1. Зенкевич М.А. Сказочная эра: Стихотворения. Повесть. Беллетристические мемуары. М., 1994.
2. Каменский. Поэт. Авиатор. Циркач. Гений фуруризма. СПб.,2017.
3. Каменский В.В. Эл.рес.:http://stih.pro/moya-molitva/ot/kamenskiy, 27.10.2018.
4. Лавров А.В. «Санаторная встреча» (Мария Вульфарт в жизни и стихах В. Брюсова // Лавров А.В. Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015.
5. Маяковский В.В. Эл.рес.:https://article.unipack.ru/54384,27.10.2018
6. Пруст М. Обретённое время. Пер. Любимов Н.М. СПб., 2016.
7. Пруст М. Пленница. Пер. Любимов Н.М. СПб., 2016.
8. Пруст М. Под сенью девушек в цвету. Пер. Н.М. Любимов. СПб., 2013.
9. Пруст М. По направлению к Свану. Пер. Любимов Н.М. СПб., 2005.
10. Пруст М. Содом и Гоморра. Пер. Н.М. Любимов. СПб., 2016.
11. Сандрар Б. «Проза о транссибирском экспрессе и маленькой Жанне Французской». Эл.рес.:http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2015/6/9sandr.html, 06.01.2015.
12. Сент-Экзюпери А. де. Маленький принц. М., 2016.
13. Чуковский К.И. Летучие листки. Авиация и поэзия // Речь. 1911. №124. 8 мая.
14. Benjamin Walter. Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften. T. V-1. Сост. Rolf Tiedemann. Берлин, 1984.
15. Cendrars Blaise. Delaunay-Terk, Sonia. La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France. Les Hommes nouveaux. Paris, 1913.
16. Mallarmé, Stéphane. Œuvres complètes. Париж, 1945.
17. Marinetti, Filippo Tommaso. Le Manifeste du futurisme. «Le Figaro». Париж, 1909.
18. Morand, Paul. Tendres Stocks. Париж, 1921.
19. Morand, Paul. L'Homme pressé. Париж, 1945.
20. Proust Marcel. La Prisonnière. Париж, 1923.

MONIKA ORLOVA, CATHERINE LE GOUIS – «AERO ERA». V. BRUSOV AND M. PROUST IN THE CONTEXT OF RUSSIAN AND FRENCH MODERNISTS' CREATIVITY: THE IMAGES AND IDEAS OF FLIGHTS AND SPEED

The paper reveals the creative perception of flight and speed at the beginning of a new era in the history of humanity – the era of aviation – as reflected in the works by Russian and French modernists, the most remarkable of whom is V. Brusov, in his poetry and drama, and M. Proust, in his epic «In Search of Lost Time».

ПОГРЕБНАЯ Я.В.
Ставропольский государственный педагогический институт

СОНЕТ В. БРЮСОВА «ДОН ЖУАН» В КОНТЕКСТЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ «ВЕЧНОГО ОБРАЗА» В СОНЕТАХ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Ключевые слова: *вечный образ, миф, мифема, интерпретация, парадигма, сонет, Дон Жуан*.

Период «серебряного века» был в истории русской культуры мифотворческой эпохой. Осваивая как отечественные, так и европейские мифы, поэты и писатели мифологизировали собственную судьбу. Освоение «чужого» через личный опыт своего творческого «я» шло в канонических формах и жанрах, тоже воспринимающихся как миф о поэзии. Триолет, рондо, риторнель, альба – все эти и многие другие канонические жанры и формы стиха, актуализированные лирикой Серебряного века, имели особую ценность в силу своих традиционности, цитатности, диахроничности восприятия. Инвариантность традиционных жанров и форм, их готовность к трансформации, обновлению осознается только на фоне существования глубинного варианта – строгого канона. Канонический жанр и твердая форма стиха наделены памятью о поэтах, художественных направлениях и культурных эпохах, в которых функционировали прежде. Твердая форма цитатна, ее выбор отсылает к предшествующим контекстам, при всей требовательности и строгости она представляет собою открытый текст в каждом своем новом воплощении. Этот текст един в своем синхроническом и диахроническом восприятиях. Цитатность формы удваивается цитатностью образа, канонизированного мифом или легендой.

Мифотворчество, таким образом, развивалось в трех направлениях: интерпретации мифологического образа через соотношение «герой – я сам», интерпретации канонических

жанра или формы через соотносимость варианта с инвариатом, новой художественной манифестации с традицией, а также путем возведения в статус мифа собственного «я» автора. Для лирических интерпретаций средневековой легенды о Дон Жуане выбираются отработанные традицией формы – баллада у А. Блока («Шаги Командора», 1910), сонет у К. Бальмонта (цикл из четырех сонетов «Дон Жуан», 1897), сонет у В. Брюсова («Дон Жуан», 1900), сонет у Н. Гумилева («Дон Жуан», 1910), сонет у И. Северянина («Дон Жуан», 1929).

Только А. Блок полностью воспроизводит персонажный состав легенды. К. Бальмонт, В. Брюсов, Н. Гумилев, И. Северянин сворачивают сюжет легенды в имя одного персонажа, героя-архетипа – Дон Жуана. Как сюжетопорождающий персонаж Дон Жуан несет память контекстов, в которых функционировал ранее, сохраняя при этом связь с прототекстом – легендой о севильском обольстителе (как медиатор противоположностей Дон Жуан выступает уже в легенде, в двойной редакции финала: Дон Жуан – раскаявшийся грешник, удалившийся в монастырь, Дон Жуан – грешник, погибший от каменного пожатия статуи Командора и низвергнутый в ад). Вместе с тем, поэты Серебряного века отказываются от романтической реабилитации Дон Жуана, за исключением З. Гиппиус, которая в ответе Г. Адамовичу буквально воспроизводит романтическую концепцию Дон Жуана – искателя небесного идеала – и провозглашает устами героя:

<…> Мне – иначе открывалась вечность:
Дон Жуан любил всегда Одну. <…>

[Гиппиус т.II:136]

Редукция отправителя наказания – Командора – на фоне отказа от традиции романтической реабилитации Дон Жуана ведет к ассимиляции героем функции Командора: он и нарушитель запретов, и отправитель наказания для самого себя. Герой наказан одиночеством и осознанием своей ненужности (Н. Гумилев), бесцелием бытия (К. Бальмонт), старостью и одиночеством (И. Северянин).

Новую форму реабилитации Дон Жуана, в соответствии со своей концепцией многовариантности, глубины человеческого «я», предлагает В. Брюсов в сонете «Дон Жуан» [Брюсов т.I:158]. Ключевая фраза сонета: «пью жизни, как вампир!» [там же]. Так герой расширяет пределы своего «я», а, следовательно, и проживает несколько жизней в течение одной. В стихотворении «Молодость мира» Дон Жуан и Фауст стоят у истоков бытия, будущее человечества – сумма их метаморфоз во времени [там же:т.III:191]. Такой же взгляд на человеческое «я» как на парадигму, цепь модификаций одного глубинного архетипа предлагает Н. Гумилев в стихотворении «Сон Адама» [Гумилев 1988:156], а в сонете «Дон Жуан» герой движим желанием «обмануть медлительное время» [там же:143]. Жажда мести миру, в котором нет ничего постоянного, ставит Дон Жуана в интерпретации К. Бальмонта вне мира людей. Он мертв для обычной человеческой жизни еще при жизни («Жар души испытанной исчез» [Бальмонт 1992:148]), поэтому и неуязвим для обычного человеческого оружия: «Безрассудный! / Забыл, что Дон Жуан неуязвим!» – говорит Дон Жуан поверженному Дону Люису [там же:149]. Перед Дон Жуаном в сонете И. Северянина жизнь проходит ретроспективно, в воспоминании, как подтверждение нынешнего безрадостного итога: «Я всех людей на свете одиноче» [Северянин 1990:148].

Во всех сонетах о Дон Жуане создается особый хронотоп: время течет не вперед, а назад (И. Северянин); время не меняет героя, протекая вне его жизни (К Бальмонт); будущие время – это спроецированная из прошлого судьба героя, которую он преодолеть не в силах (Н. Гумилев); время подтверждает правильность выбранного жизненного кредо, будущее подтверждает прошлое (В. Брюсов). Время бытия Дон Жуана получает двойное освещение: фатальным временем легенды и нетрадиционным, заданным авторской концепцией, временем. Предсказуемость сюжета борется с принципиальной непредсказуемостью искусства.

Непредсказуемость новой интерпретации образа Дон Жуана и предсказуемость финала легенды и характера сонетной

формы – исходные противоположности, амбивалентность которых становится несущей конструкцией в сонете о Дон Жуане периода Серебряного века. Лирические версии легенды о Дон Жуане, в силу смысловой концентрированности лирики и ограниченности в ней текстового пространства (в данном случае – 14 строк), идут по пути воспроизведения только финала легенды или же итога жизни героя. Но итог жизни уже у легендарного Дон Жуана амбивалентен: Дон Жуан – распутник и раскаявшийся грешник. Так открывается новый аспект амбивалентности: несовпадение героя с самим собой, его потенциальная непредсказуемость. Третий аспект амбивалентности связан с проецированием амплуа Дон Жуана на индивидуальность автора. Донжуанство В. Брюсова принимало формы вампиризма: известна фактически не подтвержденная легенда о том, что возлюбленная В. Брюсова – Н. Львова, застрелилась в 1913 г. из пистолета, подаренного ей В. Брюсовым, а ранее этот пистолет был разряжен Н. Петровской в А. Белого – соперника В. Брюсова. Донжуанизм К. Бальмонта принимал форму изящного флирта. Н. Гумилев, творивший образ бесстрашного конквистадора, находил в Дон Жуане близкую себе ипостась победителя. По воспоминаниям И. Одоевцевой, тему Дон Жуана Н. Гумилев определял как победоносную [Одоевцева 1988:176]. И. Северянин, переживающий после громкой славы годы забвения и одиночества, переносит и героя во время старости, горестного подведения итогов.

Сонет о Дон Жуане возникает из взаимодействия трех типов амбивалентности: герой – я сам, традиционная форма стиха – ее инвариант, герой-грешник – герой-праведник. Преодоление этих амбивалентностей, их синтез порождают в сонете новое качество времени. Внутреннее время сонета не совпадает с внешним, горизонтальным временем. Отождествление двух ипостасей героя, героя и автора, осуществленное, как момент на оси бесконечной временной парадигмы, образует внутри сонета область мифологического, вертикального времени. Чтобы создать поэтическое мгновение, «соединив в ней бесчисленные одновременности, поэт уничтожает простую непрерывность

связного времени», – так специфика лирики описана Г. Башляром [Башляр 1987:347]. Вертикальность времени сонета определяется цитатным просвечиванием традиции в сюжетопорождающем персонаже – Дон Жуане, стремлением автора раздвинуть горизонтальные пределы собственной жизни, приобщившись к герою-архетипу. «События», протекающие внутри сонета о Дон Жуане, автоматически переносятся в вечность. Необходимо вернуться в горизонтальное время, чтобы вернуть себе и герою человеческое «я», с его неизбежной конечностью. Именно такое движение от вечности к истории и судьбе предлагает хронотоп сонетов о Дон Жуане, рассмотренных парадигматически.

Избранная сонетная форма реализуется в ряде модификаций: у К. Бальмонта первый сонет цикла воспроизводит французскую схему, второй – схему А. Дельвига, третий и четвертый – итальянский тип сонета; В. Брюсов и И. Северянин воспроизводят схему русского сонета А. Дельвига, а Н. Гумилев – итальянский тип сонета. Фактором, дестабилизирующим систему, выступают не отступления от твердой формы, а полемика с традиционным Дон Жуаном (просветительски осужденным или романтически оправданным); непредсказуемость определяется возможностью выбора того или другого варианта финала, заявленного в легенде о Дон Жуане. При своем начале литературное произведение «открыто для многочисленных линий развития сюжета», – утверждает И. Пригожин, считающий всякую литературную деятельность выражением непредсказуемости в отношении будущего [Пригожин 1991:51]. Это не единственный аттрактор внутри системы, образованной сонетами о Дон Жуане.

Роль фактора нестабильности в сонетном цикле К. Бальмонта играет цитатная связь с традицией: 1 и 3 сонеты цитируют драму Ж.-Б. Мольера «Дон Жуан»; 2 – романтическую традицию мести Дон Жуана обманувшему его надежды миру (новелла Э.Т. Гофмана «Дон Жуан», драматическая поэма А. Толстого «Дон Жуан»); 4 – заключительные главы поэмы Дж. Байрона «Дон Жуан». Но, цитируя лишь внешние по отношению к герою сюжетные ситуации (поединок с Доном Люисом, ночное

свидание с княгиней), К. Бальмонт ставит в традиционные обстоятельства нового Дон Жуана. Смысловым ореолом мести окружен идущий из романтической традиции Дон Жуан, тот же ореол окружает у К. Бальмонта и саму сонетную форму, которая таит в себе одновременно изысканную гармонию и опасность:

<…> И не однажды в сердце поражал
Сонет, несущий смерть, горящий гневом,
Холодный, острый, меткий, как кинжал.

[Бальмонт 1992:75]

Красота и совершенство сонета оттеняет несовершенство мира, лишенного этой красоты, объясняя причины мести героя этому миру. Герой сонета живет в собственной системе времени, ему принадлежит все пространство мира. Плавание, бешеная скачка по степи – таковы способы бытия Дон Жуана. Но избранным путем мести миру предопределяется судьба героя:

<…> Быть может, самым Адом я храним,
Чтоб стать для всех примером лютой казни? <…>

[там же:149]

Тот же способ бытия – путешествие – исходная ситуация в сонете В. Брюсова. Дон Жуан дает себе такую характеристику:

Да, я – моряк! искатель островов,
Скиталец дерзкий в неоглядном море. <…>

[Брюсов т.I:158]

Остров в море – метафора чужой судьбы, иного «я», которое может поглотить вампир Дон Жуан. Этот принцип бытия провозглашен в стихотворении «Александр Великий»: «Неустанное стремленье от судьбы к иной судьбе» [там же:149]. Оба стихотворения входят в цикл «Любимцы веков», таким образом входя в обобщенное единство, представляющее те человеческие судьбы, которые принадлежат вечности и вызывают стремление к осмыслению и переосмыслению в новые исторические эпохи. Дон Жуан сам выбирает свою судьбу, стремясь преодолеть изначальную замкнутость своего «я», охватить собою все судьбы мира. Тем самым герой преодолевает и естественную ограниченность времени своей жизни. Дон Жуану К. Бальмонта принадлежит материальное пространство, в

котором он никак не локализован, а Дон Жуану В. Брюсова – пространство духовное; причем в обоих случаях незакрепленность героя в пространстве принципиальна, являясь результатом его способа бытия. Дон Жуан К. Бальмонта стоит вне времени обычной человеческой жизни; цитатный ореол, окружающий героя, выносит его в вечность, определяемую развитием традиции интерпретаций образа. Бесконечность бытия Дон Жуана В. Брюсова определяется самой бесконечностью форм духовного бытия, которые Дон Жуан готов поглотить. Сонеты К. Бальмонта и В. Брюсова ставят Дон Жуана вне пределов горизонтального, перенося его из линейного времени во время вертикальное, в вечность. Обращение к мотиву плавания Дон Жуана в обоих сонетах может быть вызвано реминисценциями из поэмы Дж. Байрона «Дон Жуан», в которой плавание Дон Жуана лежит в основе сюжета поэмы.

Дон Жуан в сонете Н. Гумилева подчинен не им выбранной роли. В катренах сонета за героя действует «надменная мечта», не сам Дон Жуан. Герою принадлежит все материальное пространство («Схватить весло, поставить ногу в стремя» [Гумилев 1988:143]), все многообразие вариантов бытия от грешника («Всегда лобзая новые уста» [там же:143]) до праведника («А в старости принять завет Христа» [там же]). Не принадлежит себе только сам Дон Жуан. Мечта героя рецитирует сюжет легенды, воспроизводя и двойную редакцию финала. В терцетной части сонета действует собственное «я» героя, не заданное легендой. Дон Жуан будто бы пробуждается от сна или гипноза («Я вдруг опомнюсь, как лунатик бледный, / Испуганный в тиши своих путей» [там же:143]). Когда отступает запрограммированное легендой амплуа, обнаруживается испуганное «я» одинокого человека, который уже ничего не может поправить в своей судьбе. В начале сонета судьбе героя еще только предстоит состояться, но отступить от ее заданности Дон Жуан уже не может. Причины несвободы героя обосновываются в стихотворении «Театр»:

<…> «Гамлет? Он должен быть бледным.
Каин? Тот должен быть грубым. . .» <…>

[там же:351]

Распределяет качества персонажей, заглядывая в божественное либретто, Дева Мария. Человек осуществляет в жизни не свое «я», а заданное извне амплуа. Дон Жуану подчинены внешнее пространство и время, недоступны лишь внутреннее пространство его «я» и время его собственной жизни.

Ту же ситуацию одиночества и оставленности воспроизводит, но уже в инициальной части сонета, И. Северянин:

Чем в юности слепительнее ночи,
Тем беспросветней старческие дни.
Я в женщине не отыскал родни:
Я всех людей на свете одиноче. <…>

[Северянин 1990:148]

Поражение героя мотивируется не его человеческими качествами, а несовершенством человеческих чувств: никто не любил Дон Жуана истинной любовью:

<…> Но что в отдар я получал от каждой?
Лишь кактус ревности, чертополох
Привычки, да забвенья трухлый мох.
Никто меня не жаждал смертной жаждой.

[там же]

Дон Жуану принадлежит несовершенный человеческий мир; высшее бытие ему, как человеку же, недоступно, он как человек стареет и умирает. Дон Жуан в сонете И. Северянина возвращен в поток линейного времени, конечного человеческого бытия.

Каждый новый сонет о Дон Жуане подхватывает тему предыдущего и предлагает ее развитие. Сонеты о Дон Жуане выстраиваются в диахроническую парадигму: цикл К. Бальмонта, носящий подзаголовок «Отрывки из ненаписанной поэмы», вводит архиперсонаж, но не разворачивает сюжета; В. Брюсов строит образ героя в соответствии со своей концепцией человека как множественности разных «я», традиционный финал легенды о Дон Жуане, таким образом, становится невозможным; Н. Гумилев и И. Северянин показывают этический результат следования концепции мести миру (К. Бальмонт) или поглощения

мира (В. Брюсов). Дон Жуан у К. Бальмонта и у В. Брюсова живет вне пределов земного бытия, ему подчинено пространство, над ним не властно время; Н. Гумилев возвращает герою конечность земного бытия, а И. Северянин показывает результат этой конечности – старость и разочарование.

Сонеты, интерпретирующие персонаж-архетип, программируют судьбу Дон Жуана. Пленником традиции, уже состоявшегося литературного амплуа (бесприютный скиталец, неуязвимый для земной смерти, романтический мститель миру) предстает Дон Жуан в сонетном цикле К. Бальмонта. Жизненное кредо, направленное на расширение духовных пределов человеческого «я», подчиняет Дон Жуана в сонете В. Брюсова. Заданная извне роль руководит земным путем Дон Жуана в сонете Н. Гумилева; человеческое «я» героя освобождается лишь в конце сонета. Трагедия Дон Жуана у И. Северянина состоит в познании неполноты и преходящности земных чувств, она повторяет общую трагедию старости – так Дон Жуан возвращается окончательно в лоно человеческого. Сохраняя одно имя героя, но не воспроизводя сюжет легенды, сонеты Серебряного века выдвигают иные причины поражения Дон Жуана. Герой перестает быть пленником традиции в сонете В. Брюсова, но подчиняется общечеловеческому закону течения времени сначала в сонете Н. Гумилева, а окончательно – в сонете И. Северянина. Это очеловечивание героя, его перемещение из вечности в реальную жизнь завершается уже в неканонических жанрах: лирическом цикле М. Цветаевой «Дон Жуан» (1917), драматической трилогии в стихах С. Рафаловича «Отвергнутый Дон Жуан» (1907), цикле стихотворений «Новоселье» (1943) и «Поэме без героя» А. Ахматовой (1962). В более поздних лирических версиях Дон Жуан ставится в нетрадиционные обстоятельства и окружен нетрадиционными героями. Этот прием окончательно отделяет Дон Жуана от статуса театрального амплуа, выявляя истинную человеческую суть героя. Лирика Серебряного века, очеловечивая Дон Жуана, дистанцирует героя от традиционного легендарного сюжета, тем самым возвращая герою свободу, непредсказуемость будущего, находя новые

причины, объясняющие поражение или торжество Дон Жуана. В сборнике статей «Культура и взрыв», давая определение феномену искусства, Ю. Лотман пишет следующее: «Искусство воссоздает принципиально новый уровень действительности, который отличается от нее резким увеличением свободы» [Лотман 1992:233]. Лирика Серебряного века возвращает Дон Жуану свободу, отнимая у героя вечность и изначальную предрешенность судьбы. Из архетипа Дон Жуан снова превращается в человека.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бальмонт К.Д. Светлый час: стихотворения и переводы из 50 книг. М, 1992.
2. Башляр Г. Новый рационализм. М., 1987.
3. Блок А.А. Лирика. М., 1970.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973. Т.III. М., 1974.
5. Гиппиус З.Н. Стихотворения и поэмы: В 2 т. Мюнхен, 1972.
6. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. Л., 1988.
7. Лотман Ю.М. Культура и взрыв. М., 1992.
8. Одоевцева И.В. На берегах Невы. М., 1988.
9. Пригожин И.Р. Философия нестабильности // Вопросы философии. 1991. №6.
10. Северянин И. Стихотворения. М., 1990.

YANA POGREBNAYA – A SONNET BY V. BRUSOV «DON JUAN» IN THE CONTEXT OF SILVER AGE SONNETS «ETERNAL IMAGE» PERCEPTION

The paper is based on the comparative historical research of the four sonnets – interpretations of Don Juan as a literary character by the Silver age poets K. Balmont, V. Brusov, N. Gumilyov, and I. Severyanin. The interpretations of Don Juan as a literary character in the Silver Age sonnets are considered in the context of paradigm of interpretations of the «eternal image» in the world culture, regarding the literary character's typology and the ways of its artistic expression adopted in the world literature.

ПОПОВА-РОГОВА Н.А.
Римский государственный университет «Тор Вергата»

К ИСТОРИИ РУССКОЙ «ДАНТЕАНЫ» ЭПОХИ МОДЕРНИЗМА: ПЕРЕВОД «БОЖЕСТВЕННОЙ КОМЕДИИ» В. БРЮСОВА

Ключевые слова: *В. Брюсов, Данте, стихотворный перевод, модернизм, метрика.*

Новая веха в истории русской «дантеаны» связана с таким сложным, неоднозначным и поистине глобальным явлением русской культуры, как русский символизм, зародившийся на рубеже XIX и XX веков и в течение двух с лишним десятилетий владевший умами и судьбами крупнейших философов и представителей искусства этой эпохи.

В начале XX века «среду, породившую символизм, охватила подлинная эпидемия всемирности» [Нива 1995:80]. Основанный В. Брюсовым и Ю. Балтрушайтисом в 1904 году журнал «Весы» стал центральной трибуной русского символизма. Благодаря деятельности выпускавшего его издательства «Скорпион», а затем, с 1909 года, издательства «Мусагет», на русский язык был переведен целый ряд классиков мировой литературы: Так В. Брюсов переводил Вергилия, Эллис – Ш. Бодлера[1], К. Бальмонт – П.Б. Шелли, Ф. Сологуб – П. Верлена, Вяч. Иванов – Петрарку и Новалиса. По замечанию Ж. Нива, в этом «проявлялась одна из характернейших черт русского символизма – его “европеянство”» [там же] – стремление осмыслить пути России в контексте европейской культуры. Естественно, что символистов, с их тоской по мировой

[1] Переводу Ш. Бодлера и прочих классиков западной литературы (П. Верлена, М. Метерлинка, Дж. Леопарди, Ф. Ницше и др.) были посвящены два выпуска книги Эллиса «Иммортели» [Эллис 1904]. По справедливому замечанию П. Дэвидсон, «this work clearly reflected the Symbolist’s desire to appropriate other cultures through translation» [Davidson 1989:231].

цивилизации и желанием рассматривать русскую культуру сквозь призму европейской, не могла не интересовать фигура Данте[2].

В истории русских переводов «Божественной комедии» отдельное место занимает опыт В. Брюсова. Не случайно из всей поэмы Данте именно «Ад» привлекал большее внимание бесспорного лидера «декадентов» старшего поколения символистов, известного своим пристрастием к «демонической» тематике. В конце 1904 года В. Брюсов получил от издателя С. Венгерова предложение принять участие в переводе «Божественной комедии» для издательства «Брокгауз и Ефрон». В. Брюсов отвечает С. Венгерову: «Почти не сумею объяснить Вам, до какой степени меня увлекло и взволновало Ваше предложение. <…> Данте! Данте! Да ведь это один из самых моих любимых, если не самый любимый поэт – среди всех. <…> ради перевода Данте я готов отказаться от всех других дел, даже от “Весов” <…> если бы это оказалось нужным. <…> Затем я довольно хорошо знаю итальянский язык, – гораздо лучше, чем английский, на котором только что читаю, а по-итальянски говорю или по крайней мере говорил [цит. по: Соколов 1959:384][3].

В ответ на предложение разделить свой труд над поэмой Данте с другими переводчиками, В. Брюсов незамедлительно отвечает: «Если выбор зависит от меня, я решительно и окончательно беру на себя перевод Ада, который и обязуюсь доставить приблизительно через год, к весне 1906 года» [цит. по: там же].

---

[2] «Интертекстуальные узлы связывали это сообщество с творцами прошлого: его полноправными членами были Данте и И. Гете, а также некоторые русские писатели, заново прочтенные, по-новому интерпретированные и взятые в союзники символистами» [Нива 1995:103]. О проблеме восприятия Данте у русских символистов см. Potthoff 1991 (ср. рецензию на эту монографию [Bonola 1997]), [Strogolo 2005], [Strogolo 2006].

[3] Письмо С. Венгерову от 17 дек. 1904 г. Переписка В. Брюсова с С. Венгеровым была опубликована Н. Соколовым [Соколов 1959:383-388].

Последующие письма к издателю свидетельствуют о том, насколько серьезно В. Брюсов подошел ко взятой на себя задаче: «При переводе “Ада” все-таки, я уверен, возникнет не мало недоразумений, которые в свое время я представлю на Ваше решение. Пока указываю одно: я считаю необходимым (как то делали и все другие русские переводчики) чередовать мужские и женские рифмы, хотя по-итальянски рифмы только женские» [цит. по: Соколов 1959:384] (из письма от 5-го мая 1905 г.).

«Над Данте уже работаю. Впрочем, больше читаю о Данте, чем перевожу его стихи. И чем глубже вхожу в изучение Данте, тем безмерней кажется мне этот мир. А между тем это изучение переводчику безусловно необходимо [цит. по: там же] (из письма от 23 июля 1905 г.).

Однако планам издателя и переводчика не удалось осуществиться: в конце 1905 года издательство «Брокгауз и Ефрон» отказалось от своего намерения опубликовать новый перевод «Божественной комедии». Приостановка издательской деятельности весьма огорчила В. Брюсова, который, тем не менее, не оставляет работы над переводом, о чем и сообщает С. Венгерову в письме от 29 декабря 1905 года: «<…> работу над Данте я ни в коем случае не оставлю. Я уже сжился с ней» [цит. по: там же:388]. К сожалению, В. Брюсову не удалось полностью завершить перевод первой части «Комедии». Первая песнь «Ада» в его переводе была впервые представлена на суд читателей лишь в 1955 году в составе собрания сочинений В. Брюсова, с несколькими примечаниями переводчика [Брюсов 1955], а затем снова опубликована (с полным текстом «от переводчика») Игорем Бэлзой в 1965 году [Бэлза 1965], вместе с найденным им в архивах В. Брюсова переводом начала третьей песни [Брюсов 1965-1965а] и двух небольших отрывков из пятой [Брюсов 1965].

К вопросу перевода Данте В. Брюсов подходил не столько с точки зрения практического эксперимента, но, прежде всего, с точки зрения теоретических размышлений о развитии русского стиха, как в свое время подходили к вопросам перевода А. Пушкин, П. Катенин и С. Шевырев. Как отмечает М. Гаспаров, возрождение культуры понималось поэтами-символистами

начала XX века одновременно как возрождение и как преодоление классических стихотворных форм. «Вместе с русской классикой в такой поэтический обиход вернулась и мировая классика – имитации античных и средневековых европейских метров, и строф теперь стали в переводах обязательными». При этом «поэтические эксперименты велись в то время так же сознательно и систематично, как при Кантемире и Тредиаковском» [Гаспаров 2000:215]. Из всех символистов В. Брюсов принимал, пожалуй, самое активное участие в исследованиях в области теории стиха. Так, он издал отдельной книгой «Опыты по метрике и ритмике, по эвфонии и созвучиям, по строфике и формам» (1918), а также учебник «Основы стиховедения» (1919, 1924).

Как мы видели, одним из главных недостатков перевода Д. Мина В. Брюсов считал отсутствие в нем «художественности». Приведем отрывок из предисловия к переводу, где поэт ставит следующие задачи перед русским переводчиком Данте: «В переводе Мина вся звукопись оригинала, все его аллитерации, анафоры, внутренние созвучия, вся словесная инструментовка пропала <…>. Русский стихотворный перевод “Божественной Комедии”, раньше всего другого, должен быть художественным произведением. Вряд ли можно мечтать об том, чтобы дать на русском языке нечто равное поэме Данте, ее эквивалент: перевод неизбежно слабее подлинника, и вопрос только, в какой мере слабее. Но непременным условием перевода “Комедии” должно быть одно: чтобы чтение его вводило в круг тех же чувствований и переживаний, так называемых “художественных эмоций”, какие испытываем мы при чтении оригинальных созданий наших поэтов, – стихов Пушкина, романов Л. Толстого, лучших драм нашего театра <…>. Читатель русской “Божественной Комедии” должен выносить, говоря терцинами, “эстетическое наслаждение”, и это требование важнее, чем другие: правильность толкования отдельных мест, точность в передаче технических выражений, даже – близость к букве текста. Не-художественный перевод стихами не имеет права на существование» [Бэлза 1965:82-83].

Итак, мы видим, что одним из главных требований к переводчику, с точки зрения В. Брюсова, является необходимость сообщить читателю «художественную эмоцию» оригинала с тем, чтобы он получил «эстетическое наслаждение». И все это – даже в ущерб близости с подлинником. При этом, В. Брюсов считает не только возможным, но и непременным условием соблюдение в русском переводе строфики Данте. В этом высказывании В. Брюсов демонстрирует совершенно иное отношение к проблемам перевода, нежели то, которое было у его предшественников в конце XIX века. Так, если Зарудный, Горбов, Каншин, Чуйко в прозе, а Саламон и Вейнберг, обратившиеся к форме белого пятистопного ямба, обосновывают свой отказ от стихотворной формы подлинника стремлением как можно точнее передать содержание и все оттенки мысли автора оригинала, то В. Брюсов преследует совершенно иные цели: сохранение формы, пусть даже в ущерб «букве текста». Более того, если вышеупомянутые предшественники поэта-символиста заявляли о решительной невозможности передачи формы оригинала на русский язык, то В. Брюсов декларирует обратное: «Терцины Данте неотделимы от содержания его поэмы: полнота впечатления может быть достигнута лишь в той форме, какую сам поэт придал своему произведению. И русская литература *может* иметь своего Данте: русский язык свободно подчиняется форме терцин, русский язык достаточно разнообразен и богат, чтобы передать стиль великого флорентийца, русские слова настолько “укладисты”, что каждый стих “Комедии” может вместиться в один русский стих. Есть произведения почти непереводимые и по разным причинам <…>. “Божественная Комедия” *переводима* – в этом пишущий эти строки убедился на опыте» [Бэлза 1965:84-85].

Эта мысль В. Брюсова весьма наглядно иллюстрирует смену культурных ориентаций русской поэзии начала XX века, в отличие от эпохи конца XIX века. Приведем, на наш взгляд, очень верное и емкое высказывание М. Гаспарова, который так характеризует коренное отличие русского модернизма от предшествующей эпохи: «Во второй половине XIX века поэзия

подчинялась прозе и ориентировалась на прозу – теперь поэзия отчетливо противопоставляет себя прозе и сосредотачивается на тех художественных заданиях, которые прозе недоступны. Вместо унифицирующей простоты поэзия стремится к дифференцирующей сложности, вместо мнимой естественности – к сознательной сложности» [Гаспаров 2000:214][4].

Итак, обратимся к переводу В. Брюсова и посмотрим, как ему удалось реализовать на практике поставленные перед собой задачи. В предисловии он заявляет, что перевод «исполнен по классическому изданию G.A. Scartazzini, в 4-м издании, пересмотренном G. Vandelli (Milano 1903)[5]» [Бэлза 1965:87]. При этом переводчик «избегал обращаться» к поэтическим переводам и пользовался русскими прозаическими переложениями Данте, а также французскими переводами, особенно изданием Méliot [Méliot 1908]. Приведем начало первой песни «Ада» в версии В. Брюсова:

На пол-дороге странствия земного
Себя увидел я в лесу глухом,
Затем что сбился я с пути прямого.
О, как же трудно описать *стихом*
Тот мрачный лес, столь дикий и *глубокий*,
Что я дрожу при мысли лишь об нем!
Едва ль страшней миг смерти *недалекой*.
Но, так как благо я в лесу обрел,
Скажу, что̀ раньше видело там *око*.[6] <...>
Inf I, 1-9
[Брюсов 1965:87-88]

[4] В стремлении обновить систему поэтических средств, присущем поэтам начала XX века, М. Гаспаров усматривает близость этого периода эпохе романтизма в России.

[5] [Scartazzini 1903]. Комментариями Скартаццини в первом издании пользовались также Зарудный и Горбов.

[6] Курсив наш (*Н. П*).

Перевод выполнен пятистопным ямбом. Примечательно здесь отсутствие цезуры, что было весьма характерно для начала XX века. М. Гаспаров усматривает в этом желание воскресить опыт предшественников (цезуру защищал П. Катенин, первый переводчик Данте на русский язык[7], и в пушкинскую эпоху еще только намечалась тенденция к ее исчезновению)[8]. На уровне лексики обращает на себя внимание явное отступление от «буквы текста»: те слова, которые мы выделили курсивом, либо добавлены В. Брюсовым, либо являются вольной интерпретацией оригинала. Подобных «вставок» на протяжении всего перевода можно обнаружить довольно много. И все это можно было бы простить переводчику, если бы не его заявление о необходимости передать «художественное впечатление» оригинала. На наш взгляд, труд В. Брюсова вряд ли можно назвать высокохудожественным или, по крайней мере, более «художественным», нежели перевод Д. Мина. Не очень удачна тавтология *свет светила* при переводе *raggi del pianeta* (*Inf* I, 17) Как отмечает переводчик в предисловии, он «пользовался современным литературным языком, только несколько уклонив его от обычного, ибо язык

[7] П. Катенин, первым из русских переводчиков, сформулировал принцип «эквиметрического» перевода. В полемике с Сомовым на страницах журнала «Сын Отечества» в 1822 году, он полагал, что октава «должна состоять из осми пятистопных ямбов <…>, цезуру на четвертом слоге полагаю я в сем размере необходимою; без нее стих делается вялым и сбивается на прозу» [Катенин 1822:307].

[8] «Тенденция развития к естественности языкового ритма и разнообразию ритмических и синтаксических вариаций, наметившаяся в пушкинскую эпоху и задержанная потом реставрацией цезуры (строгой или ослабленной) во второй половине XIX в., одерживает теперь решительную победу» [Гаспаров 2000:239]. Как отмечает М. Гаспаров, бесцезурный ямб почти полностью вытесняет цезуру после 1910 года, а пока «расшатывание цезуры» выражается преобладанием «нисходящих» ритмов (где вторая стопа равносильна или сильнее третьей). Эксперименты с подобного рода ритмами на рубеже веков принадлежат именно В. Брюсову. Эту же тенденцию мы можем обнаружить и в данном отрывке, где слабой оказывается не третья, а преимущественно четвертая стопа.

Данте *никогда* не был обычным, даже для его современников» [Бэлза 1965:86]. И действительно, весьма необычно звучит строка *Ногой опорной – низшая была* (у Данте: *sì che 'l piè fermo sempre era 'l più basso – Inf* I, 30)[9], или же выражение *алчбой томим* (у Данте: *con rabbiosa fame – Inf* I, 47). Еще менее удачен, на наш взгляд, перевод начала третьей песни «Ада»:

Здесь, чрез меня, вход в области мучений.
Здесь, чрез меня, вход к скорби без конца,
Здесь, чрез меня, вход к павшим, в царство теней.
<…>
Лишь Правосудье двигало Творца;
Три силы Божества меня взводили:
Мощь, Мудрость и Любовь, что жжет сердца.
<…>
Творений нет, чтоб в мире раньше были:
Лишь вечное, – но мне исхода нет.
Оставьте все надежды, кто вступили!
Inf III, 1-9
[Брюсов 1965а:93]

В этом отрывке цезура сохраняется (после 4-ого слога в 1-3-й и 7-8-й строках, после 5-ого в 4-ой строке, после 6-ого в 5-6-й строках и в последней после 7-ого). Примечательно, что такая схема расположения стихоразделов практически полностью совпадает с расположением обязательных ударений в оригинале (кроме 5-й строки, где у Данте цезура после 5-ого слога). Однако, при всей схожести ритмического рисунка, на наш взгляд, В. Брюсову здесь все же не удалось передать «художественное впечатление подлинника». Поскольку этот отрывок был обнаружен И. Бэлзой в архивах поэта, мы можем предположить, что он был лишь черновым вариантом перевода.

Немногочисленные переводы В. Брюсова «Божественной комедии», безусловно, имеют важное значение в истории знакомства с Данте русских читателей. И если в них и имеется ряд недостатков и неточностей, то мы не беремся строго судить

[9] Ср. более удачное решение М. Лозинского: <…> *и мне была опора / В стопе, давившей на земную грудь*. <…>

за них переводчика, а только согласимся с его словами, что «в борьбе с Данте уже честь остаться хромым, как Иаков» [Брюсов 1987:293].

Поиск новых поэтических форм, через возрождение и, одновременно, преодоление классических образцов мировой литературы, были характерной чертой эпохи русского модернизма начала XX века. Обращение к переводу Данте было интересно В. Брюсову прежде всего в качестве практического доказательства теоретических взглядов на развитие русского стихосложения. Первоочередной задачей признается сохранение всех основных аспектов структуры оригинала (метра, ритма, строфики, звукописи) как необходимого залога «художественности» перевода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Первая песнь Дантова «Ада» // Брюсов В.Я. Избранные соч.: В 2 т. Т.II. М., 1955.
2. Брюсов В.Я. Первая песнь Дантова «Ада». Опыт нового перевода. От переводчика // Данте и славяне, М., 1965.
3. «Она ко мне: Нет большего мученья...» // Данте и славяне. М., 1965. (Брюсов 1965 б).
4. Брюсов В.Я. Фиалки в тигеле // Клышко А.А. Перевод – средство взаимного сближения народов. М., 1987.
5. «Здесь, чрез меня, вход в области мучений»… // Данте и славяне, М., 1965. [публ. И. Бэлзы]. (Брюсов 1965 а).
6. Бэлза И.Ф. Брюсов и Данте // Данте и славяне. М., 1965.
7. Гаспаров М.Л. Очерк истории русского стиха, М., 2000.
8. Катенин П.А. Письмо к издателю // Сын Отечества, 1822, ч. LXXVI. №14.
9. Нива Ж. Русский символизм // История русской литературы. XX век. Серебряный век. М., 1995. (Том является частью семитомного изд. Histoire de la littérature russe. Le XXe siècle. L'age d'argent. Ouvrage dirigé par Efim Etkind, Georgres Nivat, Ilia Serman et Vittorio Strada, Librairie Arthème Fayard, 1987).

10. Соколов Н.В. В. Брюсов как переводчик (Из писем поэта) // Мастерство перевода. М., 1959.
11. Эллис. Из «Божественной Комедии». Песнь I. Данте и Вергилий. Пер. Эллиса // Эллис. Иммортели. Вып.II. М., 1904.
12. Bonola A.E. Dante andò in Russia // L'Analisi Linguistica e Letteraria, V (1997), 2.
13. Davidson P. The poetic imagination of Vyacheslav Ivanov. A Russia Symbolist's Perception of Dante. Cambridge University Press, 1989.
14. La Divine Comédie traduite et commentéé par A. Méliot et ornéé de portraits d'apres Giotto et Masaccio. Parigi Carnier fréres (Tours, tip. E. Arrault et C.) 1908.
15. Potthoff W. Dante in Russland. Zur italienrezeption der russischen Literatur von der Romantik zum Symbolismus, carl Winter Utiversitätsverlag, Heidelberg 1991.
16. La Divina Commedia [1. Inferno]: Riveduta nel Testo e Commentata da G.A. Scartazzini. Quarta edizione nuovamente riveduta da G. Vandelli col rimario perfezionato di L. Polacco e indice dei nomi proprii e di cose notabili. Milano, 1903. (Scartazzini 1903).
17. Strologo F. Appunti sulla fortuna di Dante nel simbolismo russo (Solov'ev, Bal'mont, Brjusov) // L'Alighieri. Rassegna dantesca, 46, XXV (2005).
18. Strologo F., I doppi danteschi. Nuovi appunti sulla fortuna di Dante nel simbolismo russo (da Blok a Merezkovskij) // L'Alighieri. Rassegna dantesca», 47, XXVII (2006).

NATALIA POPOVGA-ROGOVA – ON THE HISTORY OF DANTE'S TRANSLATIONS INTO RUSSIAN IN THE EPOCH OF MODERNISM: TRANSLATION OF «THE DIVINE COMEDY» BY V. BRUSOV

The author examines a few excerpts from Inferno (Cantos III and V) translated into Russian by V. Brusov, both in the context of perception of «The Divine Comedy» by Dante in Russia, and from the viewpoint of verse translation methods' evolution. The text's analysis on the

metric level gives evidence of V. Brusov's search for new poetic forms, both through renewing and overriding the world literature classical examples, which is typical for Russian modernism of early XX century.

ТВОРЧЕСТВО В.Я. БРЮСОВА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

ГИК А.В.
Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ЯЗЫКОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕКСТОВ М. КУЗМИНА О В. БРЮСОВЕ

Ключевые слова: *лингвистическая поэтика, идиостиль М. Кузмина, риторические приемы, сравнения, эпистолярный жанр.*

О взаимоотношениях М. Кузмина и В. Брюсова можно судить по их переписке, по дневниковым записям, поэтическим произведениям, критическим работам. Такой анализ воссоздает механизм интерпретации событий в рамках разных жанровых и стилистических образований, делает кузминский взгляд на В. Брюсова стереоскопичным. В задачи данной статьи также входят идеи сравнить языковую структуру текстов, описывающих этапы взаимодействия поэтов Серебряного века; выявить особенности режимов повествования в дневниковом, эпистолярном, поэтическом и критическом дискурсах. Материалом исследования стали дневниковые записи М. Кузмина; переписка В. Брюсова и М. Кузмина; поэтические послания-акростихи; некролог В. Брюсову.

Творческие судьбы М. Кузмина и В. Брюсова сложно назвать похожими. В начале XX века В. Брюсов уже был признанным мэтром, а М. Кузмин только вступал на поприще поэта, музыканта, критика и переводчика.

Оба автора вели дневники[1]. Заметки о В. Брюсове в «Дневнике М. Кузмина» появляются в январе 1906 года, последние упоминания – в дневниковых записях 1934 года. Развитие отношений инициирует В. Брюсов, который ищет новых авторов для журнала «Весы». 19 января 1906 года В. Брюсов

[1] О пограничной функции дневникового текста см.: Н. Богомолов. Дневники в русской культуре начала XX века // Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С.201-212.

сообщает С. Полякову: «Поиски “молодых” и “новых” идут очень успешно. <…> нашел весь состав Зеленого сборника[2], из которых Верховский и Кузмин могут быть полезны как работники в разных отношениях» [Кузмин 2000:461].

М. Кузмин свое впечатление о В. Брюсове записывает в ряду других событий, произошедших на «Башне» Вяч. Иванова. Всех гостей М. Кузмин максималистски делит на две категории: «знакомые и так». В. Брюсов попадает во вторую группу: «Из **знакомых**[3] мне были <…> Аничков, Сомов, Сенилов, Каратыгин и Нувель, а **так** – Брюсов, Сологуб, Блок, Ремизов <…>» (18.01.1906) [там же:102]. Первый эпитет, которым наградил М. Кузмин своего будущего учителя – «суровый»: «Габрилович читал длиннейший и скучнейший реферат о “религии и мистике”, профессора возражали, а поэты и дамы куда-то исчезали, даже **суровый** Брюсов пошагал через всю комнату» [там же].

Следующая запись от 20 января содержит пересказ разговора с В. Брюсовым. Диалог с В. Брюсовым передается телеграфным стилем, в форме косвенной речи. М. Кузмин выделяет основные идеи, как бы опуская все лишнее; перед читателем возникает образ ситуации, включающей в себя одновременно и ее описание, и анализ, и оценку: «После обеда отправился к Каратыг <иным>, там были Нувель <…> Брюсов, он **очень приличен и не без charmes, только не знаю, насколько искрен**. <…> он <…> заявил, что думает, что журнальная деятельность мне менее по душе. Но “Алекс <андрийские> песни” будут в “Весах” не ранее апреля, положим, и если что вздумаю написать, чтобы прислал, и что “Весы” будут мне высылаться. <...> Потом без него еще сидели с Ал<ександрой>рой Николавной. Полина спрашивала Ольгу Никандровну, что, буду ли я петь, и заявила: “Сто сот стоит этот Мих<аил> Ал<ексеевич>, прямо я в него влюбилась”. Дай Бог, чтобы вышло с “Руном” и “Весами”!» [там же:102-103].

Дневник поэта носит фиксирующий характер (во многом похож на записи вахтенного журнала). Язык записей М. Кузмина

[2] В. Брюсов рецензировал данный сборник [Брюсов 1990:133-134].

[3] Здесь и далее выделения полужирным сделаны автором статьи – *А.Г.*

характеризуется синтаксическим «минимализмом». Автор редко выходит за рамки простых предложений, при передаче чужой речи – сложноподчиненных. М. Кузмин останавливается на описании всей ситуации, без стилистического маркирования особо значимых или малозначимых событий. Все факты дня становятся равнозначными, облекаются в форму однородных членов предложения. На упреки друзей, что дневник Антиноя (имя М. Кузмина в обществе «гафизитов») становится «все более однообразным и неинтересным», М. Кузмин отвечает: «Разве я должен жить так, чтобы дневник был интересен? Какой вздор!» [Кузмин 2000:186].

М. Кузмину интересно не только думать о своей жизни, не только говорить, но и записывать свои мысли в «автоматическом» режиме, в режиме фиксации подсознательно всплываемых событий дня. В этом смысле структура дневниковой записи резко отличается от структуры писем, прозаических или поэтических высказываний (над техникой стихотворной речи М. Кузмин целенаправленно и долго работал).

М. Кузмин иногда варьирует способы передачи чужой речи: от прямой до косвенной и несобственно прямой. В косвенной речи личные и притяжательные местоимения и лица глагола выражают точку зрения автора, а не говорящего лица; особенности речи говорящего не сохраняются.

Интересно, что слова В. Брюсова собеседник передает косвенной речью, переходящей в несобственно прямую, а вот слова некоей дамы, вещающей о высоких дарованиях автора дневника, – прямой речью. Из такого произвольного выбора типа передачи чужого высказывания можно сделать следующий вывод: М. Кузмин менее дорожит, менее доверяет В. Брюсову и пока не очень на него рассчитывает.

Постепенно М. Кузмин смещает фокус внимания на описание особенностей идиостиля В. Брюсова; уходит М. Кузмин и от прямолинейности в интерпретации его личности. В записях появляется оценка художественных произведений нового знакомого. Так, он сравнивает рассказ В. Брюсова «Республика Южного Креста» с рассказами Э. По: «Мне прислали “Весы”,

меня это очень приободрило. Бальмонт не лучше и не хуже, чем обычно, но рассказ Брюсова не уступает рассказам По, на которые он похож» [Кузмин 2000:110]; «Пришли при мне “Весы”, я читал **рецензии Брюсова на Городецкого, Блока, Иванова**, болтал всякий вздор, пил чай; <…> Ах, я так расстроен! Роман[4] Брюсова **отличен**» [там же:336-337]; «<…> **читали Брюсова и письма Пушкина**. Когда-нибудь и наши письма и дневники будут иметь такую же незабываемую свежесть и жизненность, как все живое» (12.06.1907) [там же:370].

24 мая 1906 г. М. Кузмин пишет о чрезмерном «пушкинианстве и парнасстве» автора книги стихов «Στεφανοζ» («Венок»): «Мы читали в ожидании (Иванова – А.Г.) “Στεφανοζ”, которого я целиком не читал; там есть чудные вещи, но мне **несколько мешает слишком большое пушкинианство**[5] и **парнасство**» [там же:155].

Из дневника М. Кузмина мы узнаем, что поэт так глубоко проник в творческую мастерскую В. Брюсова, что решил написать на его слова романс. Вот так приходишь на концерт, а тебе говорят: «Музыка М. Кузмина, слова В. Брюсова». «Написал романс на слова Брюсова и кончил цикл стихов XVIII века» (16.07.1907 г.) [там же:381].

М. Кузмина интересует практическая значимость знакомства с В. Брюсовым, в частности гонорар: «Юраша <…> показывал мне письмо от Брюсова, уклончивое и не внушающее доверия, всего ценнее там подробное указание на гонорар: за лист стихов 80 р., за лист прозы 75. Но ведь авансу нельзя попросить» (20.05.1906 г.) [там же:151].

---

[4] Роман В. Брюсова «Огненный ангел».

[5] Любовь к новообразованиям от имен собственных является характерной чертой идиостиля М. Кузмина, ср. например, «сомовщина»: «Любовь к радугам и фейерверкам, к мелочам техники милых вещей, причесок, мод, камней, “сомовщина” мною овладела» [Кузмин 2000:378]. Лексема «пушкинианство» два раза встречается в «Дневнике 1934 г».

Анализ дневниковых записей позволяет сказать, что у М. Кузмина появляется психологическая зависимость от В. Брюсова. Начинающего автора угнетает гордость и отдаленность В. Брюсова или, напротив, ободряет похвала: «от Брюсова письмо с **похвалой** “Эме”, оно меня очень ободрило» (30.05.1907 г.) [Кузмин 2000:366]. М. Кузмин записывает встречу с В. Брюсовым: «Встал поздно. Ходил в Сев<ерную>гостиницу к Брюсову, но он остановился не там; проехал к Ивановым, идущим от которых Брюсова встретил на Таврической. <…> **Читал стихи Брюсов, отличные и очень хорошо прочтенные**. Со мной был **очень холоден, горд и уклончив**, просил прислать прозу <…> Домой ехал под дождем; несмотря на Судейкина, что-то меня угнетает: безнадежное безденежье, какая-то холодность Сомова, persiflages de Renouveau, погода, гордость и отдаленность Брюсова – не знаю что. **Спал тревожно, ворочаясь и просыпаясь»** 28.10.1906 г. [там же:250-251]. М. Кузмин все-таки сомневается в искренности отношений с В. Брюсовым: «Зашел к Иванову, тот рассказывал про Москву, что “Крылья” займут весь № “Весов”, что Брюсов относится будто бы ко мне **с энтузиазмом**, вот чего я не думаю почему-то, хотя письма и поступки Вал<ерия> Яковл<евича> и доказывают это» (6 декабря) [там же:281]. М. Кузмин как будто боится своего счастья, ему не верится, что он стал вхож в литературные круги Петербурга и Москвы (ср. запись в дневнике: «Полагаться ли мне на Брюсова, и на Полякова, и на Москву?» [там же:315]). Теперь М. Кузмин ждет и собирает каждое слово, произнесенное В. Брюсовым в его адрес: «Феофилактов говорил, что <…> Поляков и Брюсов **мои наиболее верные и искренние поклонники**, что “Крылья”, вероятно, возможны отдельной книжкой, что там очень расположены ко мне и т. п.» (2.11.1906 г.) [там же:254]; «Мейерхольд говорит, будто Брюсов приписывает подписку большую на “Весы” в некоторой мере “Крыльям”. Tant mieux» (16.04.1907) [там же:348]; «Самое важное было то, что Фил<иппов> вынес впечатление от Брюсова **как благоволящего ко мне**» (13.07.1907 г.) [там же:380].

В. Брюсов не только печатал тексты М. Кузмина, но и охотно защищал его произведения от нападок – 28.06.1907 г.: «в “Утре” Брюсов <…> **защищал меня** и Гиппиус, не знаю, для чего, но важно то, что он считает себе выгодным роль защитника» [Кузмин 2000:375].

Тональность записей «Дневника 1934 года» резко отличается от предыдущих. Оценка событий более чем двадцатилетней давности оказалась отрезвляющей, отнюдь не восторженной… В памяти остались «легкость» Г. Иванова, так свойственная и М. Кузмину, и «дубоватость» В. Брюсова, у которого М. Кузмин, тем не менее, многому научился, критические замечания от которого помогли в становлении его как поэта. «С первого же моего прихода на Башню во время Сомовского сеанса вопрос о дружбе моей с Вяч.Ив. был решен. И его филологические восторги, и его творчество, его Гетеанство, его всегда блестящие спекулятивные построения, даже его капризность, обидчивость, вспышки гнева, где было немало наигранного, все мне нравилось. <…> **У Брюсова все это выходило более дубовато, да и на практике он стеснялся таких эксцессов»** (25-27 августа) [Кузмин 1998:92].

Обратимся к анализу другим типов текстов, которые позволяют дорисовать характер и описать развитие отношений В. Брюсова и М. Кузмина [Кузмин 2006:159-234]. Письма во многом формируют политически корректные отношения корреспондентов. М. Кузмин однозначно занимает позицию преданного ученика. Активно сомневающегося в своих успехах, ищущего поддержки, ждущего наставлений и даже «шпоры и узды». Конечно, особенность режима повествования переписки накладывает особые ограничения на проявления чувств.

Переписку я бы назвала «гламурной». Письма М. Кузмина балансируют на грани между искренностью, ролевой маской, литературным и риторическим мастерством, а также позволяют проявиться «политическому чутью» поэта. Не будем забывать, что письма В. Брюсова и М. Кузмина носят не только межличностный характер, но являются официальными документами редакции журнала и его автора; соответственно,

имеют и правоустанавливающий компонент. Часто в письмах цитируются отправления других участников редакции и сподвижников В. Брюсова (например, М. Ликиардопуло).

В переписке с В. Брюсовым М. Кузмин придерживается строгих правил эпистолярного этикета (выдерживается композиция письма, присутствуют формульные и стереотипные высказывания). Приветствие и заключение – важные элементы организации этого вида текста. Чем меньше личностного компонента между адресатом и адресантом, тем более высоких и формальных обращений в вежливых приветствиях, которые разбавляются десемантезированными словами, такими как, например, «дорогой». Обращения – важный элемент оформления письма. Март 1906 г.: «Многоуважаемый Валерий Яковлевич…; многоуважаемый и дорогой; глубокоуважаемый…; многоуважаемый и бесценный; дорогой и многоуважаемый; дорогой и бесценный…; дорогой и глубокоуважаемый…».

Заключительные формулы не менее показательны: «с истинным уважением Михаил Кузмин; душевно Ваш Мих. Кузмин; преданный сердечно М. Кузмин; с полной преданностью и любовью; благодарный и сердечно преданный; преданный и любящий Вас; любящий Вас очень; неизменно и нежно преданный Вам; искренне и всецело преданный; с полной преданностью и любовью; с искренней преданностью и любовью». М. Кузмин выдерживает дистанцию, выбирая форму обращения и форму подписи. У адресата называет полное имя отчество, а себя – только по имени.

Характер обращений с течением времени меняется на более непринужденный и дружественный: «Дорогой Валерий Яковлевич» (1909 г.). В. Брюсову хватило одного года, чтобы поменять тип приветствия: «Многоуважаемый Михаил Александрович» – октябрь 1906 (с ошибкой в отчестве) – на «Дорогой Михаил Алексеевич!» – март 1907 г.

Отдельно остановимся на стилистических и риторических приемах письма М. Кузмина В. Брюсову от 17 июля 1907 г.: «Дорогой и многоуважаемый Валерий Яковлевич, беру смелость написать Вам не только искренне, но и откровенно, не только

откровенно, но и дружески. О, дружески, конечно, как Борганьоне к Винчи и даже более снизу вверх, но с нежностью, будто на минуту писанья заполняющею пропасть. Я осенью или зимой хотел бы написать “Путешествие” в стиле рассказов баснословных или adventureux, род, но другой, “Эме Лебефа”. Не позволите ли Вы мне думать при писании его, что я могу его Вам посвятить? Это была бы лучшая шпора и лучшая узда мне, и было бы, хотя неполное, бедное и слабое, выражение моей безусловной преданности к Вам. Посылаю Вам “Ракеты”, новые 9 стихотворений, Ваше мнение о которых мне бы крайне важно было знать. Если Вы найдете их достаточно удачными и если в “Весах” 1908 г. найдется место для моих стихов, то, м<ожет> б<ыть>, это и могут быть “Ракеты”? С полной преданностью М. Кузмин» [Кузмин 2006:173-174]. Каждое предложение в теле данного письма – пример для учебника риторики, причем, не всегда положительный. А) «Беру смелость…» – уничижительное начало, умаляющее способности и возможности адресанта, автоматически повышает статус адресата. Б) «написать Вам не только искренне…» – использует стилистический прием градации. М. Кузмин выстраивает цепочку: *искренне* – *откровенно* – *дружески*. Т.е. все-таки поднимает себя до адресата. Но этого недостаточно! М. Кузмин убаюкивает своего корреспондента на волнах риторики. Градус сравнений возрастает. М. Кузмин уточняет свои положение, ссылаясь на авторитет Леонардо да Винчи, открыто не называя себя учеником, но сравнивая себя с возможным учеником Винчи – Борганьоне. И этот намек доставляет отношения на гребень художественного влияния гения Возрождения, одного из крупнейших представителей искусства, яркого примера «универсального человека» – Винчи (читай – В. Брюсова). В) «О, дружески, конечно, как Борганьоне к Винчи…» – и опять градация, как будто основанная на современных знаниях социолингвистики. И тут фантастически пластичная метафора: «нежность, в минуту писанья заполняющая пропасть»! Нежность становится невидимым мостом, закрывающим пропасть отношений. Уникальная для М. Кузмина метафора *нежность* –

мост. То есть, он говорит, что, вообще-то, как ученик не имеет права стоять рядом, но только в данную минуту написания: чувство нежности заполняет пропасть, разделяющую корреспондентов. М. Кузмин проявляет чудеса риторической эквилибристики, которые должен был оценить В. Брюсов. Г) «Не позволите ли Вы мне думать…» – опять в манере умаления своих возможностей, просьба, все-таки несколько странная – посвятить еще ненаписанный текст. Д) «Это была бы лучшая шпора и лучшая узда мне…» – градация, однородные определения, содержащие противопоставление: *бедное выражение – безусловная преданность*. Обогащает канцелярскую лексику метафорами *шпора, узда* – относящимися к сфере иппологии.

Анализ риторической и семантической структуры письма позволяет сказать, что М. Кузмин хорошо понимал и учитывал основные психологические особенности адресата, а также хорошо разбирался в политической обстановке внутри литературной журнальной среды. В. Брюсов ждал безусловного подчинения и преданности от своих авторов, не позволяя печататься в других изданиях.

Обратимся к следующему варианту творческого взаимодействия В. Брюсова и М. Кузмина: обмену акростихами. Акростих В. Брюсова «М.А. Кузмину» (1908) стал ответным подарком на акростих М. Кузмина. В. Брюсов трезво оценивал творческое разнообразие поэта и в другом четверостишии (1913 г.) иронично отмечал «двойственность» его личности:

Что в легкомыслии есть мудрость,
В поверхностности – глубина,
Доказывает чернокудрость
Нам Михаила Кузмина.

[Кузмин 2007:40]

Обмен акростихами вызвал критическую реплику некоего Л. Мовича [Образование. 1909. №5], осуждавшего обмен сонетами как вид «рекламы». В. Брюсов ответил Л. Мовичу заметкой «О дикарях», в которой писал: «М. Кузмин сделал мне драгоценный подарок: посвятил мне свою повесть “Подвиги Александра” <…>» [Брюсов 1909:87]. Параллель между

В. Брюсовым и Александром Македонским (подразумевающая, что В. Брюсов является признанным вождем русского символизма) подкрепляется тем, что В. Брюсовым написано стихотворение «Александр Великий» (1899) [Кузмин 1990:556].

М. Кузмин не просчитался, выбрав «фоном» для посвящения В. Брюсову фигуру Александра Македонского. Организатор, завоеватель, победитель – это все можно отнести и к жизни и творчеству В. Брюсова. Сравним цитату из автобиографической повести последнего: «Кажется, родители мои еще до моего рождения порешили, что их первенец будет необыкновенным человеком. По крайней мере, у меня самого было почему-то такое убеждение. Я с самых первых лет привык смотреть на сверстников свысока» [Брюсов 2002:187].

Без сомнения, фигура Александра подходит для описания В. Брюсова больше, чем уже используемый образ Леонардо да Винчи (см. выше анализ письма). Как заметили комментаторы сборника М. Кузмина 1990 г., у В. Брюсова было стихотворение, посвященное Александру, но навряд ли М. Кузмин ориентировался на это произведение поэта. Просто фигура, выбранная для своего романа, удачно совпала с образом В. Брюсова, а желание поставить в верхнем левом углу фразу «посвящено такому-то» было преобразовано в стихотворную форму акростиха-сонета:

Валы стремят свой яростный прибой,
А скалы все стоят неколебимо.
Летит орел, прицелов жалких мимо,
Едва ли кто ему прикажет: «Стой!» <…>

[Кузмин 1990:126]

Сонет-акростих В. Брюсова не имеет исторических ассоциаций, а построен на прекрасном знании поэтического творчества М. Кузмина. Основная проблема, поднимаемая В. Брюсовым, это проблема поэта: отразить мир, объяснить задачи и предмет искусства, найти главные смыслы в жизни и творчестве посвящаемого. Одновременно В. Брюсов использует характерные для М. Кузмина фонетические и грамматические формулы – звукопись: *пламенный и пленный*; *мелькают лики*;

мгновенья льются; обилие однородных членов, употребление глаголов в настоящем времени (за небольшим исключением).

В. Брюсов тонко подметил «ключевые» темы и характерную для последующего творчества лексику М. Кузмина: «Искусство – радугой висит» [Брюсов 1973:541]: ср. у М. Кузмина: «И радугой расходятся слова» [Кузмин 1990:293]; «Любовь и негу славит» [Брюсов 1973:541] – у М. Кузмина: «Ты радость мне несешь и свет» [Кузмин 2006:45]; «звучит напевный гимн в тиши вечерней» [Брюсов 1973:541] – у М. Кузмина: «Кого прославлю в тихом гимне я?» [Кузмин 1990:98].

Мгновенья льются, как поток бессменный,
Искусство – радугой висит над ним.
Храни, храни, под ветром мировым,
Алтарь своей мечты, огонь священный! <…>

[Кузмин 2007:39]

На вопрос, кто такой настоящий поэт, М. Кузмин отвечает в статье-некрологе[6] «Валерий Брюсов» (1924). В год смерти В. Брюсова М. Кузмин написал статью, посвященную жизни и творчеству В. Брюсова. Вольно или невольно М. Кузмин «фотографирует» или стилизует структуру заметки В. Брюсова на книгу «Сети». У М. Кузмина – цитата из стихотворения А. Пушкина «Эхо»; у В. Брюсова – из поэмы «Евгений Онегин».

Первый тезис М. Кузмина: путь В. Брюсова равен пути идеального поэта – поэта как выразителя общественной жизни. Далее М. Кузмин уточняет, что таков идеальный поэт только с точки зрения В. Брюсова, который слишком однозначно понял А. Пушкина. И поэтому конфликт между общественным и частным решается только в пользу общественного. В. Брюсов – поэт без неожиданностей; ему не свойственно учитывать «личное влечение, желание, бессознательные капризы» – это второй тезис: у В. Брюсова все закономерно и планомерно. Путь поэта М. Кузмин четко прописывает, утверждая, что он основан на

[6] Краткий некролог: М. Кузмин. Некролог. <Памяти В.Я. Брюсова> // «Красная Газета 2». 1924. 10 октября. №231 (621). С.2.
Мы подробно останавливаемся на публикации: М. Кузмин. Валерий Брюсов // Жизнь искусства. 1924. №43. С.2-3.

сознательности и известном рационализме: «Реакция против умирающего натурализма, индивидуализм, магия, / символизм, европеизм, универсальность, создание школы / преодоление символизма, акмеизм / формальные искания, футуризм, / возвращение к матерьялу, / материализм, общественность, / коммунизм, универсальность, создание школы» [Кузмин 1924:3]. Схема получилась «обидная», как считает сам М. Кузмин. Но «Брюсов сохранил <…> свое лицо!» [там же] – хоть одна положительная характеристика! М. Кузмин находит пафос В. Брюсова: «Пафос этот был – упоение, наивное и подлинное текущим моментом и положением, которое в нем занимает поэт. <…> Пафос общественной современности главная страсть Брюсова. <…> Он упоен, что течет как светило, что путь его совпадает с судьбами вообще всякой литературы. Никакого желания скачков в сторону не приходит в голову, если только скачки в сторону не являются показательными для очередного направления» [там же].

Таким образом, мы проследили эволюцию отношений В. Брюсова и М. Кузмина, которая отразилась в текстах разных типов: дневник, переписка, стихи и некролог. М. Кузмин многому научился у «старшего» товарища. Владение формой и способность стилизации – один из результатов взаимодействия двух творческих личностей[7]. Однако, надо признать, что во многом эти отношения имели формально-вынужденный характер. Деловая переписка прекратилась еще до 1917 г. и не переросла в дружескую. М. Кузмин и В. Брюсов встречались только на страницах альманахов современной прозы. В своих критических работах М. Кузмин не упоминал работы В. Брюсова; В. Брюсов не вспоминал о М. Кузмине. Среди других причин можно назвать разный пафос творчества поэтов. «Изящество – вот пафос поэзии Кузмина» [Брюсов 1990:379]; «Пафос общественной современности главная страсть Брюсова» [Кузмин 1924:3].

[7] Заметим, что М. Кузмин все-таки стал автором литературного направления, против которых он всегда выступал: эмоционализма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма М., 2002.
2. Брюсов В.Я. О дикарях // Весы. 1909. №6.
3. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973.
4. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990.
5. Кузмин М. В. Брюсов // Жизнь искусства. 1924. №43. Эл.ресурс: http://www.russianresources.lt/archive/Briusov/Briusov_5.html, 27.10.2018.
6. Кузмин М.А. Венок Поэту. СПб., 2007.
7. Кузмин М.А. Дневник 1905-1907. СПб., 2000.
8. Кузмин М.А. Дневник 1934 г. СПб., 1998.
9. Кузмин М.А. Избранные произведения Л., 1990.
10. Кузмин М.А. Стихотворения. Из переписки. М., 2006.

ANNA GIK – STYLISTIC AND LINGUISTIC PECULIARITIES OF MIKHAIL KUZMIN'S WORKS ABOUT VALERY BRUSOV

The research tasks: the comparison of language structures for texts describing the stages of Silver Age poets interactions; specifics of narration modes in diary, epistolary and critical discourses. The research material are Mikhail Kuzmin's diary records; correspondence between Valery Brusov and Mikhail Kuzmin; poetic messages in the form of acrostics; Valery Brusov obituary.

ЕЛИСЕЕНКО А.П.
Харьковская государственная зооветакадемия

В. БРЮСОВ И «БРЮСОВЩИНА» В НАСЛЕДИИ Б. САДОВСКОГО

Ключевые слова: *символизм, футуризм, журнал «Весы», сборник статей «Озимь».*

Борис Садовской при жизни был известен как литературный критик, писатель и поэт. Его литературная деятельность во многом сложилась под влиянием В. Брюсова.

13 марта 1904 года В. Брюсов после лекции К. Бальмонта об У. Уитмане пригласил Б. Садовского к сотрудничеству в журнале «Весы». Молодой поэт был польщен вниманием знаменитого литератора и с радостью принял приглашение. Спустя годы в мемуарах «“Весы” (воспоминания сотрудника)» Б. Садовской так описал эту встречу: «Лекция началась; я стоял в проходе. Вдруг мимо меня проплывает стройная и строгая фигура в застегнутом сюртуке. Брюсов! Усевшись в одном из первых рядов, он мечтательно закинул голову, скрестил руки и закрыл глаза. Долго любовался я угловатостью резкого профиля, свободной и грациозной позой. Брюсов походил на половецкого хана, одетого в сюртук. В коридоре мы встретились; он протянул мне руку.

– Отчего вы не зайдете в “Весы”?

– Зайду непременно подписаться.

– Да не подписаться, а я вам дам работу.

У меня дух захватило.

– Когда же придти, Валерий Яковлевич?

В любой вторник.

Уж и не знаю, как я дожил до вторника: я был в бреду» [Садовской 1993:18].

Ближайшими сотрудниками «Весов» были А. Белый, С. Соловьев, Б. Садовской, Эллис и Ю. Балтрушайтис. Б. Садовской весьма плодотворно сотрудничал с журналом. За

шесть лет его существования вышло в свет свыше шестидесяти публикаций. Помимо стихотворений и прозы, Б. Садовской заявил о себе на страницах журнала как строгий литературный критик. Его статьи и рецензии отличались резкостью и бескомпромиссностью, что привело к осуждению и отчужденности в литературных кругах. А. Белый вспоминал о Б. Садовском в книге «Начало века»: «Часто являлся в “Весы” к нам поджарый, преострый студентик; походка – с подергом, а в голове – ржавчина; лысинка метилась в желтых волосиках, в стиле старинных портретов, причесанных крутой дугой на виски; глазки – карие; съедены сжатые губы с готовностью больно куснуть те две книги, которые он получил для рецензий; их взяв, грудку выпятив, талией ерзая, локти расставивши, бодрой походкой гвардейского прапорщика – удалялся: Борис Садовской, мальчик с нравом, с талантами, с толком, “спец” в технике ранних поэтов и боготворитель поэзии Фета; оскалясь, как пес, делал стойку над прыгающим карасем, издыхавшим и ширившим рот без воды; “карась” – лирика Бунина, иль “Силуэты” Юлия Айхенвальда; порой, с Николай Николаевичем Черногубовым встретяся, делал он, вздрагивая, восхищенную стойку; оба рвали акульи какие-то рты и стояли, оскаляся долго и нежно; и после уж слышалось: “Помните, Фет говорит…” – и оскал до ушей Черногубова: “А у Языкова сказано…” – ржавые поскрипы голоса Б. Садовского.

Поскаляся, перетирая руками, они – расходились; и долго еще себе в руки оскаливались» [Белый 1990:408-409].

Подобные воспоминания оставил и Г. Иванов в «Петербургских зимах»: «“Цепная собака “Весов” звали Садовского литературные враги – и не без основания. Список ругательств, часто непечатных, кем-то выбранный из его рецензий, занял полстраницы петита.

Но за ругательствами – был острый ум и понимание стихов насквозь и до конца. За полемикой, счетами, дворянскими придурями, блаженной памятью Николая I были страницы вполне замечательные» [Иванов 1989:345].

Славу «строгого судьи» в «Весах» имел и В. Брюсов, под влиянием которого, вероятно, и сложились многие критические взгляды Б. Садовского.

А. Белый в книге «Начало века» достаточно подробно описывает разногласия между В. Брюсовым и другими литераторами, а также отношения между главным редактором и сотрудниками: «<…> о нем сеялись слухи: де лезет из кожи ходить императором, травит таланты-де; правда, травил – разгильдяйство и лень, не любя молотьбы языком по соломе; тогда называли нас “псами” его; эти слухи бросались Койранскими, Стражевым и Городецким, и всеми, кого отвергали “Весы”; должен здесь же сказать: когда поняли мы, что приходит опасный момент, – осознав нужность “шефства”, подняли на щит его (Балтрушайтис, я, Соловьев, Садовской, Эллис и др.), но – для других; сознаюсь, щит с тяжелой фигурою этой гнул шеи; кряхтели без ропота, даже с любовью.

Он, некогда поднятый нами на щит, был внимателен с нами, порою до… нежности; он не держался “редактором”: не штамповал, не приказывал, – лишь добивался советом того или этого; он обегал собойцов, чтобы в личной, порою упорной беседе добиться от нас – того, этого: мягкими просьбами; если ж ему отдавали мы честь пред другими, так это – поволенная нами тактика.

Я оговариваюсь: славолюбие и властолюбие жили в нем; но он диктаторствовал, так сказать, в покоренных провинциях, как то – в “Кружке”, в “Русской мысли”, в “Эстетике”, с кафедры или с эстрады: в своей метрополии, в центре дружеского кружка, он держался, как республиканец с бойцами, которым помог в свое время; мы помнили это: и были верны ему; если же “псами” казались другим, то, – по правде сказать, “пес” всегда симпатичней “осла”, добивающего одряхлевшего льва своим черствым копытом; уже с 1907 года такие “ослы” появились» [Белый 1990:179-180].

Примечательно, что Б. Садовской спустя два десятилетия так описывал деятельность сотрудников «Весов»: «Общий неизменно-резкий тон “Весов” легко объясняется молодостью

редактора и сотрудников. В самом деле, Полякову и Брюсову по тридцати, Белому, Ликиардопуло и мне по двадцать три года; художник Феофилактов немногим старше. Даже у артельщика “Весов” Василия едва пробивались усики. Мальчишеская редакция. Мальчишеством, в сущности, и был проникнут этот для многих серьезный и грозный журнал. Мы беззаботно резвились на его страницах.

Строгость Брюсова тоже была напускной: мальчик, изображающий редактора. Но мы его боялись и чтили. Брюсовская дисциплина мне понятна. Целый год он говорил мне просто “вы”; потом я превратился в “господина Садовского” и только на третьем году стал звать меня Брюсов по имени и отчеству.

Брюсов, Белый, Ликиардопуло, Феофилактов и я были стержнем “Весов”, фундаментом и основой за все шесть лет. Случайные сотрудники приходили и уходили; мы оставались бессменно на своих постах» [Садовской 1993:19].

В. Брюсов оказал значительное влияние на мировоззрение и творческую манеру Б. Садовского, что неоднократно отмечалось современниками (В. Гофман, Г. Иванов). Он посвящал ему стихотворения, писал хвалебные рецензии на его книги, считал себя его учеником.

Б. Садовской держался обособленно, не разделяя взглядов символистов и особенно подвергая строгой критике футуризм. Тем не менее, «Весы» дали ему огромный опыт работы в созидательной литературной среде. Б. Садовской признавался в мемуарах: «Лично для меня “Весы” явились превосходной школой, довоспитавшей литературные мои задатки и давшей им нормальное развитие. Но внутренне “Весам” я был чужд по двум причинам. Во-первых, я, по совести, никак не могу считать себя символистом: я – классик пушкинской школы, затесавшийся случайно в декадентскую компанию. Во-вторых, я всегда сознавал себя лишним в этой среде коренных природных москвичей. Брюсов, Белый, Эллис, Соловьев – все были “поливановцы”, связанные с детства неразрывными нитями. Для Брюсова, например, Соловьев так и остался “Сережей”, своим и

близким человеком, я же был для него только “господин Садовской”, пришлый и чуждый выходец из провинции. И однако глубочайшей и искренней благодарностью обязан я памяти Валерия Яковлевича Брюсова, моего покровителя и учителя. Когда он пригласил меня в “Весы”, я был безусый мальчик-студент, случайный участник мелкой провинциальной газетки; выходил я из “Весов” возмужавшим отцом семейства, сотрудником виднейших журналов и газет» [Садовской 1993:19]. 26 октября 1908 Б. Садовской женился на Л. Саранчевой. Спустя два года брак был расторгнут.

В 1909 году «Весы» прекратили свое существование. С 1910 по 1916 год начинается расцвет творчества Б. Садовского. Выходят в свет сборник рассказов «Узор чугунный» (1911), «Адмиралтейская игла» (1915), сборник повестей «Лебединые клики» (1915), стихотворные сборники «Пятьдесят лебедей» (1912), «Самовар» (1914), «Косые лучи» (1914), «Полдень» (1915), сборники статей «Русская камена» (1910), «Озимь» (1915), «Ледоход» (1916). Б. Садовской сотрудничает с «Биржевыми ведомостями», «Речью», «Нижегородским листком», «Московской газетой», «Русской мыслью», «Северными записками», пишет пьесы и миниатюры для артистического кабаре «Летучая мышь».

Несмотря на значительные литературные успехи, Б. Садовской постепенно приходит к убеждению, что им был выбран неверный путь и были расставлены ложные приоритеты. В 1912 г. он пишет в дневнике: «Надо, надо мне учиться, учиться и учиться. Я круглый невежда, и если дело так пойдет и дальше, мне придется играть назад <…>. Только бы отстояться, накопить здоровья, налиться медом жизни и вернуться к тем истокам, от которых я ушел более десяти лет назад» [там же:11]. В этот период значительно ухудшается состояние здоровья Б. Садовского, лечение спинной сухотки не приносит ожидаемых результатов. Находясь в таком сложном душевном и физическом состоянии, Б. Садовской предпринимает попытку переосмыслить свое отношение к русской литературе, в частности, к творчеству В. Брюсова.

В 1915 г. выходит в свет книга статей «Озимь», которая состоит из трех частей: «О сальеризме», «Футуризм и Русь» и «Юбилей безвременья». Статья «О сальеризме» была написана в 1911 г. и посвящена образам Моцарта и Сальери в творчестве А. Пушкина. По мнению Б. Садовского, «Пушкинские Моцарт и Сальери – два полюса творчества, две извечные противоположности в искусстве. С одной стороны – крылатое вдохновение, с другой – подъяремный труд, чувство и рассудок, синтез и анализ, непосредственность и рефлексия» [Садовской 1993:11]. Б. Садовской считал, что победа всегда остается за Сальери – в результате роковой борьбы и вследствие исторических обстоятельств; однако она непродолжительна, и на смену Сальери всегда приходит новый Моцарт. Исходя из этих полярных образов в литературе, Б. Садовской пытается осмыслить, в чем же суть истинного поэта. «Все без исключения поэты, – по словам автора статьи, – когда-либо жившие на земле, в основной сущности своей приближаются к одному из этих двух Пушкинских типов. “Сальеризм” вечно враждебен “моцартизму”. Сальери мученик своего искусства: для него Аполлон только прекрасный труп, распростертый на анатомическом столе. Он наизусть помнит название всякого мускула, всякой связки, может вскрыть сердце и исследовать мозг, но заставить жить покойника он не в силах. Оттого стихи Сальери легко всегда отличить от стихов Моцарта: в них ясно виден великолепно приготовленный анатомический препарат, по которому могут учиться искусству стихосложения будущие “сальерчики”. Но нужно ли само это “искусству” Божию милостью поэту?» [Садовской 1915:16]. «Моцартейшими» из поэтов Б. Садовской считал А. Фета и А. Блока.

Статья «Футуризм и Русь» (1913) посвящена описанию пагубного влияния города на деревню. Они как бы персонифицированы: слова «город» и «деревня» написаны с заглавных букв. Для Б. Садовского, Город – источник разврата, самоубийств, хулиганства и болезней. «Город, – по его мнению, – стремится привить русской поэзии яд европейского декадентства, перенести заповедные ее святыни из скитов и часовен в

бульварные кафе» [там же:21]. В то время как поэзия – «исконная дочь Деревни» [там же], была Городом подчинена. Большое количество упреков было обращено в адрес Д. Мережковского («нудный Саблер религиозных исканий, оказался в конце концов всего лишь слабым пародистом чужих идей» [там же:22]), К. Бальмонта («Первый микроб Города, пленивший своею дешевой дерзостью наивные души Урусовых и Случевский, К. Бальмонт впустил не малую долю яда в сознанье последующих поколений» [Садовской 1915:23]), И. Северянина, чья психология якобы «чисто-лакейская, видоплясовская» [там же:28], В. Брюсова, «пророка грядущего Города», идеальная природа которого оказалась «прахом: чугунно-бетонным небоскребом о ста этажах, населенных самоубийцами и сумасшедшими» [там же:25].

Последняя статья «Юбилей безвременья» датируется 1889-1914 гг. Она полностью посвящена «разоблачению» В. Брюсова как поэта. По мнению Б. Садовского, В. Брюсов был лишен «прирожденного дара Божия. Божия милость не осенила его. Отсутствие творческого таланта В. Брюсов решил заменить умом» [там же:36]. Автор статьи сопоставляет выражение любви в творчестве В. Брюсова и М. Лермонтова, Я. Полонского, А. Фета, А. Толстого, Вл. Соловьева, А. Блока и приходит к выводу, что у В. Брюсова «в стихах одинаково нет ни любви, ни страсти <…> Эта постельно-простыночная “поэзия” даже не женщину избирает себе, а какую-то резиновую куклу. Женщины у Брюсова совсем не видишь; видишь “груди, бедра, плечи, колени и ляжки”, может быть, и вправду сделанные из каучука, а может быть, и несуществующие вовсе. Подумать только: из всего любовного Пушкинского словаря Брюсов ухитрился выбрать себе одни “содрогания” (из посмертного, не назначавшегося в печать отрывка) и “содроганьями” этими третий десяток лет гвоздит чуть ли не в каждой своей книге. Точно также у нежного Тютчева запомнился пуще всего ему “угрюмый, тусклый огнь желанья”» [там же:44].

Б. Садовской в последней части «Озими» упомянул и о своем исключительном почитании В. Брюсова в 1903-1904 гг.: «Не я один находился в те дни под непобедимым обаянием

умственной его силы: многие поэты кружка “Весов” сознавались, что в присутствии “метра” они теряются и как бы сразу глупеют. Один поэт-демонолог уверял даже, что дело тут не обходится без чертовщины, что Брюсов владеет дьявольской силой, подчиняющей ему людей. Мне думается иначе. Просто каждый из нас, по молодости лет, отождествлял личность Брюсова с тем, что кипело в собственном сердце. Так, я видел или, вернее, хотел видеть в нем преемника Пушкина (!), выводящего поэзию русскую на ее историческую дорогу» [Садовской 1915:35].

После выхода книги многие современники обвиняли Б. Садовского в ренегатстве и предательстве. Совершенно другой точки зрения придерживался Г. Иванов, который писал в «Петербургских зимах»: «Борис Садовский был слабый поэт. Вернее, он поэтом не был. От русского поэта у него было только одно качество – лень. Лень помешала ему заняться его прямым делом – стать критиком.

Если имя Садовского еще помнят за его бледно-аккуратные стихи, – статьи его забыты всеми. Несправедливо забыты. Две книжки Садовского “Озимь” и “Ледоход”, право, стоят многих “почтенных” критических трудов. <…>

Кстати, карьера Садовского – пример того, как опасно писателю держаться в гордом одиночестве. Сидеть в углу и писать стихи – еще куда ни шло. Но Садовский, когда его связь – случайная и непрочная – с московскими “декадентами” оборвалась, попытался “поплыть против течения”, подавая “свободный глас” из своего “хутора Борисовка, Садовской тож” (так Б. Садовской подписал предисловие в книге «Озимь» – *А. Е.*). И его съели без остатка.

Выход “Озими” и “Ледохода” был встречен общим улюлюканьем. На свою беду, Садовский остроумно обмолвился – о поэзии по прусскому образцу с Брюсовым-Вильгельмом, Гумилевым-Кронпринцем и их “лейтенантами”. “Гумилев льет свою кровь на фронта, и мы не позволим…” – бил себя в грудь в “письмах в редакции” Ауслендер. “Мы не позволим”, – бил за ним в грудь Городецкий. Время было военное – Садовскому пришлось плохо. За “оскорбленным” Гумилевым никто не прочел

и не оценил хотя бы удивительной статьи о Лермонтове, может быть, лучшей в нашей литературе:

“…Собрание поэм Лермонтова – в сущности, груда гениальных черновиков, перебелить которые помешала смерть…”» [Иванов 1898:344-345].

В. Брюсов не счел нужным вступать в дискуссию с автором статьи и лишь отправил личное письмо, в котором писал:

«Дорогой Борис Александрович!

Не знаю, следует ли мне посылать Вам это письмо. Мне кажется оно совершенно лишним. Но сказать Вам откровенно два слова об “Озими” мне все же хотелось бы.

Не решаюсь оспаривать Ваше мнение о том, поэт ли я. Выражаясь высоким слогом, об этом будет судить потомство. Вы отвели мне место подле Бенедиктова и Минаева – поэтов, владевших стихом лучше всех своих современников. Высшей похвалы нельзя пожелать. Но ведь для Вас мы все только стихотворцы. К сожалению, я никак не могу установить точного и непререкаемого различия между поэтом и стихотворцем. Условимся так: Вы – поэт, я – стихотворец. Но ведь и это положение условно, как все на свете. Кто Пушкин, поэт или стихотворец? По-моему, и то и другое.

Не думайте, что я обиделся или сержусь на Вас. Вы – человек прямой и не умеете быть неискренним даже с дамами. Вы написали откровенно все, что думали. Для меня это совершенно ясно.

Конечно, “Озимь” создаст Вам много врагов. Я не из их числа.

Жму Вашу руку.

Валерий Брюсов» [Орлов 1973:64-65].

Спустя несколько лет Б. Садовской предпринял попытку объяснить свой поступок в книге «Ледоход» (1916): «Как писателю, ему я обязан действительно очень многим, и, не краснея, могу заявить, что любовь моя к нему граничила с обожанием. Однако ничего стыдного не вижу я также в том, что с течением времени, охладев к Брюсову как к поэту, я нашел влияние его на литературу вредным. Стыдно было бы мне, ежели

б я скрыл свои взгляды из-за личной склонности к Брюсову. <…> Счастлив засвидетельствовать на этих страницах неизменную ко мне благожелательность В.Я. Брюсова и его душевное благородство. Да, я выступил в “Озими” против Брюсова, но сделал это прямо, с открытым забралом. Решение отречься от обожаемого некогда писателя и развенчать его перед всеми стоило мне долгих сомнений, тяжких колебаний и мучительных дум» [Садовской 1916:65].

Литературоведы выделяют несколько причин расхождений во взглядах между Б. Садовским и В. Брюсовым. По мнению Т. Анчуговой, Б. Садовской, как и некоторые его современники, был склонен винить В. Брюсова в самоубийстве молодой поэтессы Надежды Львовой в 1913 году, который якобы вовлек «молодую “провинциалку” в омут богемно-лживых отношений» [Анчугова 2010:523]. Б. Садовской был близким другом Н. Львовой, помогал ей опубликовать стихотворения в «Северных записках». Б. Садовской посвятил поэтессе после ее смерти стихотворение «Невеста» (1915 г.), с посвящением «Памяти Н.», которое вошло в сборник «Полдень», и поэму «Наденька». В поэме неоднократно упоминается «знаток стиха, король поэтов» и его пагубное влияние на молодую девушку. В стихотворении, как и в поэме, высказывается также упрек в адрес Города:

Как попала ты в этот отравленный круг
Себялюбцев бездушных и пьяных?
Как позволили мы, чтобы Город-паук
Деревенский твой выпил румянец?

[Садовской 2010:187]

Подобные обвинения звучат и в сборнике «Озимь»: «Город – сфинкс без загадки, с искаженным лицом самоубийцы, с автомобильным смрадом вместо души. Надо самому быть вылитым из бетона или чугуна, чтобы не только выдержать эту страшную городскую заразу, но еще и возводить ее в культ <…> рисовать идеалом для будущих веков. Разумеется, не все выдерживают ее и уже на наших глазах погибли в легионе безымянных нежные души Виктора Гофмана и Надежды Львовой» [Садовской 1915:22].

Одной из причин расхождения во взглядах Б. Садовского и В. Брюсова являлось появление и распространение футуризма. Б. Садовской воспринял футуризм как болезнь, с которой пришлось столкнуться русской литературе. В сборнике статей «Озимь» он писал: «Крошечный прыщик футуризма угрожает заразить собой исполинское тело необъятной России» [Садовской 1915:25]. 24 марта 1913 г. он писал А. Тинякову о встречах с В. Брюсовым в Москве: «Очень уж только привечает футуристов. Крученых у него даже чай пил при мне. Познакомил меня В.Я. и с Маяковским» [там же].

Можем выделить и третью причину конфликта: ощущение неизбежности социальных катастроф, желание Б. Садовского сохранить привычный уклад жизни, старую Россию, уйти от западноевропейского влияния. Не случайно «Озимь» заканчивается следующими словами: «Мир возразит, я знаю: а как же Запад, Европа? Ведь и брюсовщина вышла целиком из европейской культуры, воспитанная на Бодлере и Ницше, и футуристы пресмыкаются пред Маринетти? Можно ответить на это, что европейская культура в совершающемся огромном сдвиге явно уступает место культуре русской. Тяжелыми болезнями, неизлечимым злом европейской культуры явились и Вильгельм, и идеи милитаризма, и всеобщее вооружение, и превратно понятое ницшеанство, и одичание горожан, и самый футуризм. Пусть же минуют нас страшные дары чужой по духу культуры! Мы только-что видели их воочию на полях войны. Этой культуры нам не надо. Пора Святой Руси пожинать свои заветные всходы, сулящие ей великий и богатый урожай.

Отойдем на свои исконные исторические пути»

[там же:46].

Таким образом, творчество и личность В. Брюсова оказали значительное влияние на становление Б. Садовского как литературного критика и писателя. Новые западноевропейские течения, развитие футуризма были негативно восприняты Б. Садовским, который считал необходимым сохранить

самобытность русской культуры. В дальнейшем это стало одной из основных причин полемики между писателями.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анчугова Т.В. Из Серебряного века в «Обитель смерти» // Садовской Б.А. Морозные узоры. Стихотворения и письма. М., 2010.
2. Белый А. Начало века. М., 1990.
3. Иванов Г.В. Стихотворения. Третий Рим. Петербургские зимы. Китайские тени // М., 1989.
4. Орлов В.Н. Письмо Валерия Брюсова // Аврора. 1973. №12.
5. Садовской Б.А. «Весы» (Воспоминания сотрудника) // Минувшее: Исторический альманах. М.-СПб; 1993.
6. Садовской Б.А. Морозные узоры. Стихотворения и письма. М., 2010.
7. Садовской Б.А. Ледоход: Статьи и заметки. Пг., 1916.
8. Садовской Б.А. Озимь: статьи о русской поэзии. Пг., 1915.

ANNA YELISEENKO - V. BRUSOV AND HIS INFLUENCE ON B. SADOVSKY'S LITERARY ATTAINMENT

The paper considers the influence of V. Brusov's literary activities and personality on B. Sadovskoy's worldview, who was early XX century writer, poet and critic. The author attempts to analyze the reasons for B. Sadovskoy and V. Brusov controversy concerning the publication of «Ozim» (1915), a collection of articles by B. Sadovskoy.

МАРТИРОСЯН К.Г.
ЕГУЯС им. В.Я. Брюсова

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ОРИЕНТАЛИЗМА И. БУНИНА И В. БРЮСОВА

Ключевые слова: *ориентализм, реминисценция, аллюзия, агиография.*

И.А. Бунин и В.Я. Брюсов, на первый взгляд, антагонисты – как в сфере прозы и публицистики, так и поэзии. По весьма категоричному замечанию В. Ходасевича, И. Бунин-поэт «окопался на до-символистских позициях» [Ходасевич:эл.рес], в то время как В. Брюсов-поэт – первооткрыватель русского символизма, постоянно ищущий новые формы. В. Брюсову стихи И. Бунина неинтересны; последний не остаётся в долгу и именует В. Брюсова «усидчивым копиистом французских модернистов и старых русских поэтов» [Долгополов 1985:264]. После Октябрьской революции, к литературному размежеванию прибавляется и политическое, усугубив разрыв в личных отношениях. Однако изучение произведений, дневников и писем первого нобелевского лауреата из числа русских писателей свидетельствует о дифференцированном подходе к творчеству современников. Непростые отношения и даже личная неприязнь к тому или иному современнику для И. Бунина не является препятствием к внимательному чтению, заимствованию мотивов. К примеру, А. Блок обнаружил целый ряд заимствований из стихотворений С. Городецкого в четвертой книге стихов И. Бунина, хотя незадолго до этого автор «Деревни» охарактеризовал С. Городецкого в качестве «юродивого» с «напыщенным и всегда фальшивым» языком [там же:264].

В постоянном интересе И. Бунина к творчеству В. Брюсова сомневаться не приходится. Ведь именно сотрудничество с брюсовским «Скорпионом» принесло ему первую известность. Накануне первой русской революции И. Бунин порывает с брюсовскими изданиями и переходит в «Знание» М. Горького. И,

тем не менее, литературное размежевание не означало забвения, ведь, как справедливо отмечает А. Леденёв, в десятые годы В. Брюсов – «уже не только лидер переживающего кризис символизма, но и писатель общенационального масштаба, автор новаторских работ о Пушкине, Гоголе, Тютчеве и других русских классиках, а также активно работающий переводчик <…>» [Леденёв БЧ 2002:196].

Конец девятнадцатого и начало двадцатого веков ознаменовался особым интересом к Востоку в русской культуре: архитектуре, живописи, литературе. С Востоком связаны и духовные поиски деятелей русского модернизма, обретшие особый размах после царского указа 1905 года о свободе вероисповедания. Как полагает С. Давтян, на рубеже веков «иные видели для России возможность особой “синтетической” духовности, в которой плодотворно соединилась бы восточная духовность и западная цивилизация» [Давтян БЧ 2011:92]. Однако понятие «Восток» разновекторное, поскольку «типологически “Востоков” даже не один, а два: первый – христианский (Иерусалим, Византия), и это для европейской культуры – «моё-Другое», второй – буддийский, конфуцианский, языческий (Индия, Китай, Иран и др.), чужой, “не-моё-Другое”» [Калмыкова:эл.рес.]. По словам О. Мандельштама, «Девятнадцатый век был проводником буддийского влияния в европейской культуре. <…> Век не исповедовал буддизма, но носил его в себе как внутреннюю ночь, как слепоту крови <…>» [Мандельштам:эл.рес.]. В свою очередь, «буддизм в религии – глядящий из всех дыр теории прогресса» подготавливает «торжество новейшей теософии» [там же].

О влиянии антропософии и теософии (необуддизма) на В. Брюсова в последние десятилетия говорилось не раз. С влиянием Р. Штайнера, Е. Блаватской и супругов Рерихов связана, в частности, брюсовская идея о возможности единения добра и зла, являющаяся в эстетике поэта программной. Наиболее известно в этом плане стихотворное послание соосновательнице религиозного кружка З. Гиппиус:

Неколебимой истине

Не верю я давно,
И все моря, все пристани
Люблю, люблю равно.

Хочу, чтоб всюду плавала
Свободная ладья,
И Господа и Дьявола
Хочу прославить я. <…>

[Брюсов 1973:354-355]

А в стихотворении В. Брюсова «Ученый» Ормузд, в персидском зороастризме воплощающий светлое, доброе начало, и его брат Ариман, воплощающий тёмное начало, обнимают друг друга.

О влиянии теософии на И. Бунина говорить не принято. Однако, на вероятное знакомство писателя с идеями Е. Блаватской и Рерихов указывает целый ряд образов и мотивов – как в произведениях, так и в дневниковых записях. Для сравнения процитируем признание Елены Рерих и рассказ И. Бунина:

«Среди человечества ангелов искать не приходится, истинно, мы живем в царстве, населенном в большинстве двуногими хвостатыми» [Кураев 2005].

«Ну нет, – сказал он, кося брови и отводя глаза в сторону, – с Каином гориллам двуруким нечего равняться! Далеко ушли они от него, давно потеряли наивность – вот с тех самых пор, вероятно, как построили Вавилон на месте своего так называемого рая» [Бунин1988:т.IV:125].

В 1905 году И. Бунин переводит поэму Дж. Байрона «Каин», а в 1907 году пишет оригинальное одноимённое стихотворение. В этом стихотворении Каин предстаёт основателем цивилизации. В подобной трактовке библейской легенды налицо влияние, с одной стороны, теософии (возможно, через посредничество В. Брюсова с его страстным стремлением проникнуть в возможности, лежащие «по ту сторону добра и зла») и, в меньшей степени, – Дж. Байрона. В переведенной И. Буниным поэме байроновский Каин восклицает: «Нет, Ада.

Змий нам не лгал: дало же древо знанья Познание». Еще более явственно связан распространившийся в поэзии образ Люцифера-Прометея, дарующего людям свободу от тьмы и безволия, с теософией. В мифопоэтике теософии Бог спрятал от людей знание добра и зла, чтобы лишить их свободы. У Е. Блаватской это выглядит так: «Восставшие являются нашими Спасителями» [Кураев:эл.рес.]; «Люцифер – Дух Носитель Озарения и Свободы Мысли метафорически является ведущим маяком, который помогает человеку находить свой путь через рифы и отмели жизни» [там же].

В зрелый период творчества И. Бунин создаёт целый ряд произведений на буддийскую тематику: «Братья», «Город царя царей», «Готами», стихотворения «Цейлон», «Индийский океан» и др. Буддийскими мотивами пронизаны «Ночь», «Сны Чанга», «Освобождение Толстого» и многие другие оригинальные произведения. Их удельный вес в творчестве писателя настолько значителен, что Т. Марулло пишет об «апологии буддизма», Мэнь Сю-юнь – о буддистко-конфуцианском восприятии природы в творчестве И. Бунина, В. Агафонова утверждает: «Отвлечься от ужаса смерти писателю позволяет буддийская идея “освобождения”» [Агафонова:эл.рес], а хорошо знавший И. Бунина в эмиграции Б. Зайцев вопрошал: «Самого Будду он весьма почитал, не был ли Будда ему даже ближе, чем Христос?» [Зайцев:эл.рес].

Нет, не был и ужаса смерти преодолеть не позволил. Дело в том, что правоверный буддист, в отличие от европейцев, знающих о реинкарнации понаслышке, бесконечной цепи превращений отнюдь не радуется и стремится к нирване, «преодолению цепи». Секретарь И. Бунина А. Бахрах вспоминал, как во время одной из вечерних прогулок с писателем последний все жаловался на бессонницу, утверждал, что ему больше не помогает снотворное, и добавил при этом, что, как только закрывает глаза, начинает думать о смерти, и тогда в его памяти невольно всплывает одно из толстовских писем, которое он словно заучил наизусть, так как мог его цитировать почти безошибочно. «Бунин пояснил, что в этом не переставшем его

волновать письме, адресованном Фету, Толстой описывал смерть своего любимого старшего брата, отмечая, что за несколько минут до конца “Николай задремал и вдруг очнулся и с ужасом прошептал: “Да что ж это такое”. По толкованию Льва Николаевича, “это он ее увидел – поглощение себя в ничто”. Полет “лючиол” на несколько мгновений перестал тешить Бунина, и он почти в страхе произнес: “Эти толстовские слова из письма к Фету я не в силах забыть, все о них думаю, “**поглощение себя в ничто**”, **что может быть страшнее**?”» [Бахрах 2005:64-65].

В 1917-1918 гг. И. Бунин переживает тяготы революции и Гражданской войны. О турне по восточным странам не может быть и речи. Вместо океанских просторов он пытается постичь ход истории в тесной монастырской келье, за чтением церковной литературы. Через Цейлон, Палестину, Египет лежал путь И. Бунина к России, которую он открывает заново. Плодами трудов в тиши монастырских библиотек позднее станут такие высокохудожественные произведения, как миниатюра «Роза Иерихона» и рассказ «Косцы». «<...> России – конец <...>» [Бунин1988:т.IV:220], – писал И. Бунин в 1921 году, имея в виду государство, в котором победил большевизм. Писатель, как и его современники в русской эмиграции, был убеждён, что эмигрировавшая интеллигенция и есть подлинная Россия, ибо только они являются носителями великой тысячелетней культуры. В эти годы они были убеждены, что оторваны от родной земли временно и обязательно вернутся. Эту веру И. Бунин художественно выразил через символ в рассказе «Роза Иерихона»: «Ибо он, этот волчец, воистину чудесен. Сорванный и унесенный странником за тысячи верст от своей родины, он годы может лежать сухим, серым, мертвым. Но, будучи положен в воду, тотчас начинает распускаться, давать мелкие листочки и розовый цвет. И бедное человеческое сердце радуется, утешается: нет в мире смерти, нет гибели тому, что было, чем жил когда-то! Нет разлук и потерь, доколе жива моя душа, моя Любовь, Память!» [там же:125].

Истоки русской духовности, сохранённые русскими классиками, являлись той живительной влагой, которая позволяла сохранить в первозданной свежести любовь к Родине и веру в её возрождение.

После Октябрьской революции манящий пряностями Восток становится для И. Бунина символом непросвещённой, дикой силы. В статье «Инония и Китеж», посвящённой 50-летию смерти А. Толстого, писатель называет революционную власть «киргизской рукой», искореняющей духовность и культуру: «Теперь ответ на этот вопрос дан: киргизская рука делает свое дело, и перед нами уже не светлый град, не Китеж, а именно он, голый солончак» [Бунин:эл.рес.].

В поэте и писателе А. Толстом он особо ценит, что:

«Со всей живостью поэтического представления и со всей энергией борца за идею Толстой славил свой идеал истинно русской, европейской и христианской монархии и громил ненавистный ему кошмар **азиатского деспотизма**» [там же].

И, вслед за автором «Князя Серебряного», утверждает: «<…> нам нужно развитие тех христианских истинно-национальных начал, что было обещано светлыми явлениями киевской Руси…» [там же].

В своём отношении к Востоку как родине кочевников, несущих гибель цивилизации, И. Бунин опирался на опыт В. Брюсова (в своё время с неприятием отнёсшегося к Первой русской революции):

Где вы, грядущие гунны,
Что тучей нависли над миром!
Слышу ваш топот чугунный
По еще не открытым Памирам.
<…>
Сложите книги кострами,
Пляшите в их радостном свете,
Творите мерзость во храме, –
Вы во всем неповинны, как дети! <…>

[Брюсов:эл.рес.]

Известно, что И. Бунин сознательно уничтожал свои черновики. Объясняется это тем, что бесконечные тезисы современных критиков о творческом влиянии предшественников, о заимствовании И. Буниным тех или иных мотивов, программных установок крайне болезненно им воспринимались. Данное обстоятельство затрудняет исследование творческой лаборатории Бунина и порождает бесконечное разнообразие толкований, подчас недостаточно выверенных. При этом, ошибиться могут и самые маститые буниноведы. К примеру, Л. Долгополов, в своей интереснейшей статье «Рассказ “Чистый понедельник”», в системе творчества И. Бунина эмигрантского периода в качестве детали, несущей особо значимую смысловую нагрузку, выделяет чтение вслух главной героиней отрывка из «Повести о Петре и Февронии»: «Был в русской земле город, названием Муром, в нем же самодержствовал благоверный князь Павел. И вселил к жене его диавол летучего змея на блуд. И сей змей являлся ей в естестве человеческом, зело прекрасном…». По словам Л. Долгополова, «выдержала женщина посланное ей испытание, не поддалась соблазну и была вознаграждена за свою стойкость: “Когда же пришло время её благородной кончины, умолили Бога сей князь и княгиня преставиться им в един день. И сговорились быть погребенными в едином гробу. И велели вытесать в едином камне два гробных ложа. И облеклись, такожде единовременно, в монашеское одеяние…”» [Долгополов 1985:341]. Чтение данного отрывка вкупе с аллюзией из той же древнерусской повести в устах Качалова: «Змий в образе зело прекрасном…», несомненно, несёт весьма значимую смысловую нагрузку (героиня ощущает себя искушаемой «до неприличия красивым» героем). Таким образом, её уход в монастырь в пересказе Л. Долгополова выглядит как преодоление влияния декаданса и победа в её характере исконно русского и осуществляется согласно древнерусским традициям. Однако в данном фрагменте замечательной статьи Л. Долгополова есть неточность. В монастырь, по взаимному согласию, ушли и в один день преставились не князь Павел с его искушаемой супругой, а его брат Пётр с супругой Февроньей. Православная агиография

содержит примеры, когда падшие женщины становились на путь аскетизма («Житие Марии Египетской» и др.), однако нет ни одного примера «сознательного падения»: когда испытуемая, уже избравшая для себя монашеский путь, решает провести «ночь любви». На наш взгляд, появление данного мотива в новелле, вошедшей в цикл «Тёмные аллеи», следует искать не в древнерусской литературе, а в интенциях А. Пушкина и В. Брюсова. В «Чистом понедельнике» – самом любимом рассказе И. Бунина – первый упоминается в виде аллюзии («Царь-девица, Шамаханская царица», – обращается к главной героине Качалов). В. Брюсов же упоминается в негативном контексте: как автор «Огненного ангела». При этом, автор «Тёмных аллей» упоминает не поэму А. Пушкина «Египетские ночи» (написанную через год после сказки «Золотой петушок», в качестве аллюзии, присутствующей в бунинском тексте) и её денивацию В. Брюсовым. Между тем, тематика «Египетских ночей», несомненно, волновала И. Бунина. В «Митиной любви» цитируется стих Г. Гейне «Я из рода бедных Азров, / Полюбив, мы умираем». По свидетельствам современников, не раз цитировалось И. Буниным стихотворение Ф. Тютчева «Близнецы» с его эпатажной концовкой:

<…> И кто в избытке ощущений,
Когда кипит и стынет кровь,
Не ведал ваших искушений –
Самоубийство и Любовь!

[Тютчев:эл.рес.]

Уход героини «Чистого понедельника» в монастырь, как расплата за единственную «ночь любви», не есть ли модернизированный мотив «Египетских ночей»? Ведь для И. Бунина уход в монастырь сродни самоубийству. Об этом свидетельствуют и воспоминания Г. Кузнецовой. И. Бунин после знакомства с семнадцатилетним Митей Шаховским – прототипом Мити из «Митиной любви», будущим архиепископом Иоанном Шаховским – «предсказал, что он или станет монахом, или совершит самоубийство» [Кузнецова:эл.рес.].

Ориентализмом во многом обусловлен и особый интерес И. Бунина и представителей русского модернизма к звёздному небу (вспомним «Звезду Маир» Ф.Сологуба, «Звёзды закрыли ресницы…» В. Брюсова и др.) Для И. Бунина «заветной звездой» и «венцом небесной красоты» [Бунин 1988:т.I:366] является Сириус. Эта самая яркая звезда небесного свода связана с верованиями древних египтян и считалась символом эроса творческого.

В «Чистом понедельнике» звёзды, отражённые в следах от туфельки героини – пик любви и, одновременно (в контексте всего творчества Бунина), – предупреждение о трагической развязке: «Я шел за ней, с умилением глядел на её маленький след, на звёздочки, которые оставляли на снегу новые черные ботики – она вдруг обернулась, почувствовав это:

– Правда, как вы меня любите!» [Бунин 1988:т.IV:465].

Как отмечает А. Тер-Абрамянц, зачастую у И. Бунина «звезда, единственная свидетельница давней любви, приобретает значение мистического таинственного символа, в котором объединяются и даже как-то примиряются любовь и смерть» [Тер-Абрамянц 1995:114].

Следует подчеркнуть, что аллюзия и прямая цитата из «Повести о Петре и Февронии» использованы в «Чистом понедельнике» не для экзотики. Художественное чутьё И. Бунина позволило ему создать внешность героя, в соответствии с традициями современников Петра и Февронии. Выдающийся современный исследователь древнерусской литературы и культуры профессор А. Ужанков полагает, что «Повесть о Петре и Февронии» «получила устное бытование в домонгольский период» [Ужанков:эл.рес.]. Однако подобный подход не даёт ответа на вопрос, для чего понадобились первым сказителям предания о Петре и Февронии вводить в повествование (в целом, оно вписывается в каноны так называемого реализма) одно-единственное иносказание: о «змии в образе зело прекрасном», «принуждавшем к блуду» супругу муромского князя Павла? На наш взгляд, иносказание в начале повести связано с тем, что предание о Петре и Февронии появилось в годы жесточайшего

татаро-монгольского ига. В русских былинах змей ассоциируется с язычеством, а татаро-монголы в XIII веке были ещё язычниками (ислам они приняли в XIV веке). Данная аллегория не может относиться к половцам, поскольку ни один половецкий князь не мог себе позволить домогательств русской княгини (за два века противостояния с половцами в половецкий плен попал лишь один русский князь – Новгород-Северский Игорь – с сыном Владимиром, но и с ними в плену половцы были весьма обходительны), в то время как татаро-монголы к своей жестокости прибавили в памяти предков и крайнее сладострастие. Большинство историков называет половцев светловолосыми и относит их к финно-угорской группе, в то время как татары принадлежат к тюркской группе. Таким образом, главный герой «Чистого понедельника», с его «горячей, южной красотой», знатокам древнерусской литературы и культуры навевает вполне определённые ассоциации.

Исследование темы ориентализма в творчестве И. Бунина в контексте русского модернизма ещё раз убеждает нас в том, что первый нобелевский лауреат из числа русских писателей – сложная, порой противоречивая фигура. Во многом данным обстоятельством обусловлены и разночтения, диаметрально противоположные оценки бунинского наследия. Исследователями не раз отмечался философский эклектизм И. Бунина, причудливая смесь религиозных доктрин в его письмах, произведениях, эссе. Одни критики подчеркивают близость И. Бунина к православию, другие называют его «ветхозаветным» [Котельников 1996], третьи – «додуховным» [Ильин 1991:78], языческим, некоторые декларируют связь с буддизмом [Марулло 1995] и конфуцианством [Мэнь Сю Юнь:там же]; одни пишут о целомудрии [Кустов 2001] как отличительной черте И. Бунина среди современников, другие – об эротизме и «темных аллеях греха» [Ильин 1991:78].

Творчество И. Бунина многогранно и остаётся неисчерпаемой кладезью не только для читателей, но и для филологов, этнографов и культурологов. Каждый читатель имеет право на своего И. Бунина. И, тем не менее, очевидно, что связь

И. Бунина с модернизмом – табуированная тема в СССР в 70-ые и 80-ые (когда И. Бунину на Родине вернули звание классика) – нуждается в комплексном и всестороннем исследовании. Брюсовские реминисценции в публицистике и прозе И. Бунина подсказывают нам, что И. Бунин-прозаик, по своему мировоззрению, в целом остаётся близок символистам, являясь органической частью русского модернизма.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агафонова В.Д. Художественное воплощение буддийских идей в произведениях И.А. Бунина // Филология и лингвистика. №1. Эл. ресурс: https://moluch.ru/th/6/archive/45/1822/, 17.09.2018.
2. Бахрах А.В. Бунин в халате и другие портреты. По памяти, по записям. М., 2005.
3. Брюсов В.Я. Грядущие гунны. Эл. ресурс: https://rupoets.ru/valerij-bryusov-gryadushhie-gunny.html, 05.12.2018.
4. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973.
5. Бунин И.А. Окаянные дни. Воспоминания. Статьи. М., 1990. Эл.ресурс: http://bunin-lit.ru/bunin/public/inoniya-i-kitezh.htm, 05.12.2018.
6. Бунин И.А. Собр. сочинений: В 6 т. М., 1987-1988. Т.I. М., 1987. Т.IV. М., 1988.
7. Давтян С.С. Образ «Востока: в поэзии В. Брюсова (К вопросам брюсовской поэтики ориентализма) // Брюсовские чтения 2010 года. Ереван, 2011.
8. Долгополов Л.К. На рубеже веков: о русской литературе конца XIX-начала XX в. Л., 1985.
9. Зайцев Б.К. Собр. сочинений: В 11 т. Т.IX (доп.). Дни. Мемуарные очерки. Статьи. Заметки. Рецензии. М., 2000. Эл. ресурс: http://az.lib.ru/z/zajcew_b_k/text_1967_perechityvaya_bunina.shtml, 05.12.2018.
10. Ильин И.А. О тьме и просветлении. М., 1991.

11. Калмыкова В.В. Восток и Запад. Хитрый змей и лев... Эл. ресурс: http://bo0k.net/index.php?p=achapter&bid=12941&chapter=1, 30.10.2018.
12. Котельников В.А. Ветхозаветность у И. Бунина // Христианство и русская литература XX века. Сб.II. СПб., 1996.
13. Кузнецова Г.Н. Грасский дневник. М., 2001. http://modernlib.net/books/kuznecova_galina/grasskiy_dnevnik/read/, 30.10.2018.
14. Кураев А.В. «Сатанизм для интеллигенции». Эл. ресурс: https://www.litmir.me/br/?b=16230&p=156, 23.12.2018.
15. Кустов О. Паладины. Эл. ресурс: http://zhurnal.lib.ru/k/kustow_o/glava_3_bunin.shtml, 17.08.2007.
16. Леденёв А.В. От Владимира Дарова к «Дару» Владимира: В. Брюсов и В.Набоков // Брюсовские чтения 2002 года. Ереван, 2004.
17. Мандельштам О.Э. Девятнадцатый век. Эл.ресурс: https://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_2/03prose/2_188.htm, 29.10.2018.
18. Марулло Т.Г. Рассказ И. Бунина «Братья»: апология буддизма // И.А. Бунин и русская литература XX века. М., 1995.
19. Мэн Сю-юнь. Символика природы в поэзии И. Бунина // И.А. Бунин и русская литература XX века. М., 1995.
20. Тер-Абрамянц А.П. «Созвездия Ивана Бунина». Там же.
21. Тютчев Ф.И. Близнецы. Эл. ресурс: http://www.ruthenia.ru/tiutcheviana/stihi/bp/173.html, 05.12.2018.
22. Ужанков А.Н. Лекции по древнерусской культуре. ТК «Культура», 2012. Эл. ресурс: http://tvkultura.ru/video/show/brand_id/20898/episode_id/171940, 10.08.2018.
23. Ходасевич В.Ф. О поэзии И. Бунина. Эл. ресурс: http://az.lib.ru/h/hodasewich_w_f/text_0039.shtml, 03.11.2018.

KONSTANTIN MARTIROSYAN – SOME ASPECTS OF ORIENTALISM IN I. BUNIN'S AND V. BRUSOV'S LITERARY HERITAGE

The author of the paper considers I. Bunin's orientalism in the light of V. Brusov's creative intentions. After I. Bunin's brief collaboration

with V. Brusov's editions, alienation came, growing into the rejection of creative mindsets. Nevertheless, a scrupulous analysis reveals V. Brusov's influence both on promotional writing and on the system of images created by I. Bunin, inspired by orientalism. I. Bunin tries to carefully veil these intentions, and therefore the matter concerns the subtle reminiscences, and not hints and paraphrases. They show that I. Bunin's worldview, generally, remains close to symbolists and is an inherent part of Russian modernism.

НАСЕДКИНА Е.В.
Мемориальная квартира А. Белого
(филиал Государственного музея А.С. Пушкина)

АНДРЕЙ БЕЛЫЙ И ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ В ПОРТРЕТАХ СОВРЕМЕННИКОВ

Ключевые слова: *В. Брюсов, А. Белый, М. Врубель, С. Малютин, Е. Кругликова.*

Неоднозначность личности В. Брюсова сказалась и в проблеме его прижизненной иконографии, которая до сих пор остается мало изученной – особенно в сравнении с иконографией А. Белого и, в еще большей степени, – А. Блока. Существующие портреты В. Брюсова делятся на две неравные части: с одной стороны, неизвестные и малоизвестные широкой аудитории – их большинство; с другой, три портрета – знаменитые и популярные, а именно: незавершенный портрет М.А. Врубеля (1906), пастельный портрет работы С.В. Малютина (1913) и силуэт Е.С. Кругликовой (1910-е).

В настоящей статье мы не ставим целью сделать обзор всей иконографии В. Брюсова. Это может и должно стать темой специального и пристального исследования. Мы ограничимся прижизненными изображениями. И среди них наибольший интерес для нас представляют те, которые соотносятся с изображениями А. Белого, а именно: их парные портреты, или выполненные одними и теми же художниками, или по общему поводу. При этом, под портретами мы имеем в виду не только живописные или графические работы, но также шаржи и карикатуры.

Рассмотрим три наиболее известных портрета – в ряду работ других художников, находящихся под их влиянием или пародирующих их.

1. Безусловно, наилучший и самый известный портрет В. Брюсова – оставшаяся незавершенной последняя работа М. Врубеля – «портрет острый, резкий, выразительный. В нем выражено общечеловеческое состояние, подчеркнуто

достоинство человека. <…> Портрет стоящего против света Брюсова – глубокомысленный символ духовности. В нем есть большая внутренняя собранность. Врубель воплощает в портрете образ поразительной теплоты и человечности» [Алпатов, Анисимов 2000:78-79].

История его создания хорошо известна. Издатель «Золотого Руна» Н.П. Рябушинский решил собрать в своем журнале галерею портретов современных русских писателей и художников. Портрет К. Бальмонта написал В. Серов, Вяч. Иванова и А. Блока – К. Сомов, З. Гиппиус и А. Белого – Л. Бакст. Написать портрет В. Брюсова Н. Рябушинский предложил М. Врубелю. Все выполненные для «Золотого руна» портреты стали своего рода визитными карточками изображенных. И бакстовский портрет А. Белого, и врубелевский портрет В. Брюсова – оба вошли в историю Серебряного века как презентационные образы, по которым этих поэтов-символистов до сих узнают потомки.

В строенном номере (№7-8-9) за 1906 год была помещена фототипия с портрета В. Брюсова, хотя живописный портрет не был окончен: художник «стер половину нарисованного лица» [Брюсов 2002:244], затем – и весь фон портрета. В психиатрической лечебнице доктора Ф. Усольцева, где жил тогда тяжело больной художник, состоялось несколько сеансов, прерванных из-за обострения болезни. В. Брюсов писал в очерке «Последняя работа Врубеля»: «У нас остался только намек на гениальное произведение» [там же:249]. Однако, по мнению искусствоведа М. Алпатова, «даже, если бы из наследия Врубеля остался этот единственный портрет, и то мы бы вспоминали автора его как замечательного мастера. Предельно простое и ясное решение портрета напоминает спрессованный кристалл времени» [Алпатов, Анисимов 2000:78-79].

Литография с портрета М. Врубеля висела в рабочем кабинете В. Брюсова и до сих пор висит в его мемориальном кабинете в музее Серебряного века в Москве (филиал Государственного музея истории российской литературы имени В. Даля; далее – ГЛМ).

Вопреки утверждению Н. Петровской, что «Брюсов не любил этого портрета» [Петровская 2014:473], В. Брюсов признавался: «После этого портрета мне других не нужно. И я часто говорю, полушутя, что стараюсь остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем» [Брюсов 2002:249]. В дальнейшем он всерьез, а не «полушутя», строил свой внешний образ поэта-мага-творца по образу, созданному М. Врубелем.

«Он рисовался вождем, эротическим поэтом, демонистом, всем, чем модно было быть в те дни. Но это был портрет Брюсова, а не оригинал», – вспоминал Вадим Шершеневич [Шершеневич 1990:445]. «Сюртук Брюсова, застегнутый на все пуговицы, и его по-наполеоновски скрещенные руки стали уже традиционными в воспоминаниях современников», – отмечал и Георгий Чулков [Чулков 1999:110].



В 1907 году в 23-м номере сатирического журнала «Серый волк» появилась «Портретная галерея» писателей, где В. Брюсов предстал в узнаваемом образе: с демоническим взором, в узком сюртуке и с «по-наполеоновски скрещенными» на груди руками **(Ил. 1)**. Это прямая пародия на врубелевский портрет. Беспорядочная штриховка на заднем плане имитирует условный фон портрета, оставшийся на холсте после того, как художник стер изображение. Рисунок не подписан, автор шаржа неизвестен.

В том же году поэт Сергей Городецкий создал серию дружеских шаржей «Проекты памятников современным литераторам». Он «спроектировал» монументы В. Брюсову, А. Белому, Вяч. Иванову и другим писателям-символистам. А. Белый, с огромным рукописным свитком в руках, стоит на стопке книг, эта шаткая конструкция опирается на спины

Скорпиона и Грифа, символизирующих одноименные символистские издательства.

Пьедестал В. Брюсова – полка с книгами возглавляемого им издательства «Скорпион», к полке подвешены весы (знак одноименного журнала), на полке – неустойчивый венский стул со стоящим в знакомой позе поэтом (Ил. 2). Невольно вспоминаются строки из более позднего стихотворения В. Брюсова «Памятник» (1912-1918): «Мой памятник стоит, из строф созвучных сложен. / Кричите, буйствуйте, – его вам не свалить!» [Брюсов т.II:96]. При всей узнаваемости облика В. Брюсова (характерный бобрик волос, острая бородка с усами), главное здесь – узкий черный сюртук и скрещенные руки. Это анти-монумент, пародия и на портрет М. Врубеля, и на демонстративные появления В. Брюсова на публике в этом образе.



Много лет спустя, уже в 1920 году, С. Городецкий опять изобразил В. Брюсова в той же традиции. По воспоминаниям Георгия Чулкова, В. Брюсов осознавал свое положение «главы школы» и «чувствовал себя предназначенным для литературных битв. Ему нужна была маска мэтра» [Чулков 1999:110]. На рисунке вокруг Вяч. Иванова за круглым столом на Башне собрались писатели: Федор Сологуб, Алексей Ремизов, Александр Блок, Михаил Кузмин, Андрей Белый, Константин Бальмонт, Сергей Городецкий. В. Брюсов стоит в стороне – зеркально по отношению к врубелевскому портрету – неколебимый среди общего оживления, в заученной позе: ноги в первой позиции, руки на груди, сюртук застегнут на все

пуговицы – уже не столько монумент, сколько «человек в футляре».

Отчасти влияние М. Врубеля прослеживается и в карандашном наброске выступающего на кафедре В. Брюсова, зарисованного с натуры Н. Агапьевой в 1908 году: В. Брюсов стоит, опираясь руками на кафедру, – и в близком ему по композиции портрете, воспроизведенном на фронтисписе в издании стихотворений В. Брюсова 1933 года в оформлении Н. Феофилактова [Брюсов 1933].

Иронической цитатой прославленного портрета воспринимается и живописный портрет неизвестного автора из собрания ГЛМ, приобретенный владельцем в 1918 году на Смоленском рынке в Москве[1]. История его появления пока что не ясна. Вероятнее всего, он был создан в конце 1900-х-начале 1910-х гг. Является ли он намеренной копией врубелевского портрета, сделанной художником-самоучкой; или честной попыткой запечатлеть облик того В. Брюсова, который был знаком безымянному автору, невольно попавшему под влияние знаменитого портрета; или, наоборот, тонкой пародией-шаржем, выполненным в неожиданном для этого жанра материале – живопись маслом на холсте, – этот вопрос остается открытым.

З. Гиппиус вспоминала: «Внешняя наполеоновская поза – высоко скрещенные руки – потом вошла у него в привычку. Но и то я помню ее больше на бесчисленных портретах Брюсова» [Гиппиус 2002:320]. И добавляла: «В личных свиданиях он был очень прост, бровей, от природы немного нависших, не супил, не рисовался» [там же]. Но таким В. Брюсова видели не очень многие.

2. Любопытно рассмотреть и другие портреты, на первый взгляд не подвергшиеся влиянию М. Врубеля.

Самый ранний, доврубелевский, портрет В. Брюсова – карандашный рисунок Бориса Рериха 1903 года. На нем В. Брюсов запечатлен, по-видимому, в привычной позе: в задумчивости опирается щекой на согнутую кисть руки.

[1] Благодарю Ирину Георгиевну Алпатову за информацию об этом портрете.

Намечены линии костюма: пиджак, галстук, жесткий воротничок. Более подробно прорисована голова. Очевидно, что рисунок выполнен с натуры и сохранил непосредственное впечатление художника. Он заметно выделяется среди последующих изображений вполне понятной независимостью от врубелевского портрета, который будет выполнен через три года после него – в 1906-м. В. Брюсов здесь еще позволяет себе предстать перед рисовальщиком в виде обычного человека – не предводителя и не мага, что проявится в более поздних портретах.

От замысла Н. Сапунова 1909 года сохранились лишь карандашные наброски, разной степени разработанности. По ним можно проследить, как художник искал пластическое решение задуманного портрета. Для Н. Сапунова В. Брюсов был именно предводителем символистов, его авторитет был огромен, и «сам художник пользовался большим расположением поэта» [Гофман 2003:42]. Н. Сапунов ищет форму, выбирает, какой делать портрет: поясной или погрудный, прямо или в развороте. Чаще всего руки уже привычно сложены на груди, иногда они опущены вниз, или – одна на груди, другая на поясе. Возникает декоративное фоновое обрамление, заставляющее вспомнить о стертых сиреневых ветках врубелевской работы.

В относительно разработанном варианте едва намеченные руки сложены на груди, корпус слегка развернут, основное внимание уделено лицу – закрытому, погруженному в себя и, при этом, – глубоко человечному и привлекательному своей человечностью, что в какой-то мере сближает его с портретом М. Врубеля – не по внешней форме, а по скрытому внутреннему смыслу: здесь Н. Сапунов, как и М. Врубель, воплощает «образ поразительной теплоты и человечности» [Алпатов, Анисимов 2000:78-79]. Пластическое решение этого рисунка одновременно отсылает и к другому, широко известному портрету В. Брюсова – к пастели С. Малютина 1913 года, экспонирующейся в музее Серебряного века (ГЛМ).

3. В работе С. Малютина тоже можно обнаружить влияние врубелевского портрета, но иная композиция, другие техника, колорит и общее звучание портрета. И, в свою очередь, образ с

пастели Малютина тоже отражается в многочисленных портретах-шаржах. Так, шарж В. Дени[2] 1913 года – его прямая пародия.

То же относится и к другому карикатурному портрету, который можно обнаружить на сайте музея Брюсовского научного центра (http://brusovcenter.info/ru/expos.html). И если шарж В. Дени изящен и корректен, то рисунок художника-карикатуриста Мака[3] пародийно искажает и гиперболизирует черты портретируемого, делает образ не столько смешным, сколько устрашающим и чем-то сродни работам современных уличных карикатуристов. Отметим, что автор шаржа заставил улыбаться обычно строгого и даже несколько хмурого В. Брюсова, как кажется, не случайно. Обратим внимание на общую композицию и условный пейзажный фон за спиной персонажа. В нем обнаруживается определенное сходство с портретом Моны Лизы Леонардо да Винчи: слева за спиной очертания реки, на дальнем плане темные вершины: у Леонардо – горные или лесные, у Мака – урбанистические (здесь слышится отголосок «urbi et orbi»[4]). Зубастая ухмылка В. Брюсова зарифмована с загадочной улыбкой Джоконды.

Но в первую очередь – это отклик на характеристику, данную М. Волошиным в очерке «Лики творчества»: «У Валерия Брюсова лицо звериное <…>: хищный, кошачий лоб, убегающий назад, прямой затылок на одной линии с шеей, глаза раскольника, как углем обведенные черными ресницами; злобный оскал зубов, который придает его смеху оттенок ярости. Сдержанность его движений и черный сюртук, плотно стягивающий его худую фигуру, придают ему характер спеленутой и мумифицированной

[2] Дени́ – псевдоним, настоящее имя – Денисов Виктор Николаевич (1893-1946), график, карикатурист, один из основоположников советского политического плаката, заслуженный деятель искусств России (1932).

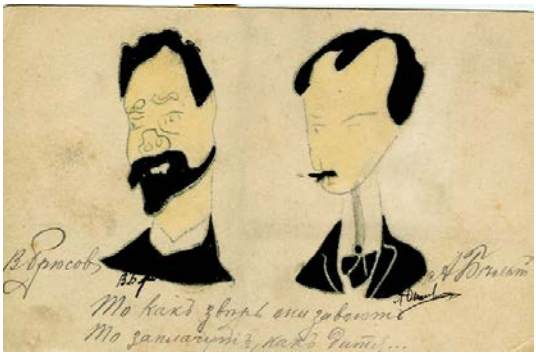
[3] МАК – псевдоним, настоящее имя – Павел Петрович Иванов (1891-1967).

[4] Имеется в виду название поэтического сборника В. Брюсова «Urbi et Orbi» (М.: «Скорпион», 1903).

египетской кошки» [Волошин 1989:485]. Нечто звериное, кошачье подмечает М. Волошин и в А. Белом: «Неуловимое сходство <…> сближает лица Андрея Белого и Брюсова.

В Андрее Белом есть та же звериность, только подернутая тусклым блеском безумия» [там же].

Волошинская характеристика произвела впечатление на читателей, и именно под ее влиянием выполнены многие последующие портреты художников, особенно – карикатуры. Очерк М. Волошина впервые напечатан в апрельском номере газеты «Русь» за 1907 год. Еще раньше «звериность» обликов и В. Брюсова, и А. Белого была подмечена художниками.



На этом строится двой-ной портрет В. Брюсова-А. Белого, созданный в 1904 году известным политическим карикатуристом Вильямом Карриком **(Ил. 3)**. Внизу – в духе лубочных картинок – помещены перефразированные строки А. Пушкина: «То как зверь они завоют, / То заплачут, как дитя»[5].

В 1900-е годы В. Каррик создает большую серию портретов литераторов и политических деятелей. Все они изображены индивидуально, и только А. Белый и В. Брюсов – друзья и противники – вдвоем. Рисунок из собрания музея А. Белого в свое время был подарен художником его другу, поэту Константину Большакову, который – по свидетельству его племянницы Н. Шевадзуцкой – сам раскрасил изображение. Более известен другой вариант – из личного архива В. Брюсова, опубликованный в 1937 году в томе «Литературного наследства», посвященном символистам.

[5] Искаженные строки стихотворения А. Пушкина «Зимний вечер» (1830).

Ряд погрудных изображений продолжает рисунок С.А. Виноградова, напечатанный в №14-15 «Известий Литературно-Художественного Кружка» за 1916 год. Он выполнен, вероятнее всего, по фотографии. Возможно, и пастель С. Малютина, так же, как и рисунок С. Виноградова и ряд других портретов, восходят к фотографическим изображениям – и это вполне традиционная практика. Вспомним, например, портреты А. Блока и А. Белого, выполненные в 1920-е годы О. Форш по фотографиям [Наседкина 2016:484-501]. Все более поздние портреты также выполнены по фотографиям – это отчетливо видно по многочисленным портретам современных художников, представленным в собрании музея Брюсовского научного центра.

«Кубо-шарж» Александра Балагина (начинающего тогда, в 1915 году, киносценариста и режиссера, поэта, погибшего в 1937 году[6]) – антипод рисунку С. Виноградова. В. Брюсов здесь более молод, смотрит прямо, корпус развернут в другую сторону. А главное – в шарже А. Балагина иной художественный язык. «Кубо-шарж» выявил и подчеркнул «кубические линии лица» В. Брюсова, отмеченные в мемуарах некоторыми современниками. И в этом направлении А. Балагин оказался первым, но не единственным.

В 1920-е годы выполнены рисунки художника-путешественника, книжного графика Василия Беляева. В Государственном литературном музее в Москве сохранились зарисовки обоих поэтов – А. Белого и В. Брюсова, выполненные В. Беляевым. В 1924-1925 гг. В. Беляев присутствовал на публичных лекциях А. Белого и делал беглые зарисовки пером и тушью. Молодой художник стремился, в первую очередь, ухватить бесконечно меняющиеся движения А. Белого, его выразительные жесты [Андрей Белый. Александр Блок. Москва 2005:294-295]. В 1923 году В. Беляев выполнил несколько акварельных зарисовок, запечатлевших В. Брюсова, вероятно,

[6] Балагин Александр Самойлович (настоящая фамилия Гершенович; 1894-1937), поэт, режиссёр и сценарист; дружил с С. Есениным, М. Цветаевой. Рисунок можно увидеть на сайте Госкаталога Музейного фонда РФ, см.: http://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=8189497.

тоже во время выступлений. Один экспонировался на юбилейной выставке к 130-летию А. Белого в Государственном музее А. Пушкина на Пречистенке, его и два других можно найти на сайте Госкаталога.

Эти работы заметно отличаются друг от друга. В большой серии из четырнадцати зарисовок А. Белого В. Беляев использовал акварель в двух случаях – и только черную. В. Брюсов – в трех известных нам рисунках – выполнен тушью и акварелью, преимущественно черно-серых тонов, с добавлением красного и лилового, что придает некоторую мрачность и даже инфернальность этим небольшим листам. При этом, на трех листах представлены очень разные изображения, как будто вместившие в себя весь предыдущий опыт портретов В. Брюсова – и отказ от этого опыта. Первый лист датирован 1923 годом, два других относятся к началу 1920-х, точной даты не имеют. Эти рисунки, при всей деформированности и условности изображения, нельзя воспринимать как шаржи. Художник ищет новые формы выражения, применяет современный ему художественный язык для передачи образа.

На первом листе стоящая фигура почти растворяется в неопределенном черно-лиловом пространстве, намеченном отдельными цветовыми пятнами, и только секущая это пространство кривая выявляет фигуру, и зритель видит В. Брюсова, устало облокотившегося на стену одной рукой в то время, как вторая безжизненно опущена вниз. Как утверждала М. Цветаева, «Руки вдоль тела – не Брюсов» [Цветаева 1925:9-12]. Рисунки В. Беляева – это художественные конструкции в духе времени. В основе их композиций лежат «небрюсовские» опущенные руки, «разбросанные, как попало, кубические линии лица» и «собранность, скованность» – «самое существенное в Брюсове», по словам В. Шершеневича [Шершеневич 1990:444]. На одном из листов лицо, данное крупным планом на абстрактном красно-сером фоне в разрезе наползающих черных прямоугольных масс, решено в кубистической манере; на другом – черная изломанная вертикаль фигуры, разрезанная линией красного шрифта, – почти супрематическая композиция. Всё это

как бы не вполне всерьез, полушутя, но за этим – серьезная попытка поиска художественных средств для выражения сложного и противоречивого образа легендарного предводителя символистов и советского чиновника от поэзии В. Брюсова.

4. Силуэт работы Е. Кругликовой, выполненный в 1910-е гг., – один из трех наиболее известных портретов В. Брюсова. Е. Кругликовой удалось ухватить точное сходство: высокий лоб с зачесанными назад волосами, удлиненный клин бородки, свисающий ус. Именно так его воспринимали современники, именно такой образ пародировали карикатуристы. В отличие от кругликовского силуэта А. Белого[7], соперничающего по популярности и растиражированности с его знаменитыми портретами Л. Бакста, силуэт В. Брюсова, также часто воспроизводящийся и известный, тем не менее, явно уступает врубелевскому портрету по частоте цитирования.



Определенное воздействие силуэта Е. Кругликовой можно обнаружить в некоторых других зарисовках профиля В. Брюсова. Это в большей степени относится к шаржам и карикатурам: в первую очередь, речь идет о рисунке художника Аболина в 33-ем номере журнала «Стрекоза» за 1916 год. Его зеркальным отражением воспринимается рисунок Гуревича в 51-м номере журнала «Сатирикон» 1909 года**,** но он был опубликован задолго до появления кругликовского силуэта и до рисунка Аболина.

[7] Речь идет о самом известном силуэте, где А. Белый представлен выступающим с кафедры. Уточнение его датировки (1917-1921) см. в нашей статье [Наседкина 2005:№74:115-117].

В этот же ряд можно добавить еще несколько работ: например, представленные на сайте музея Брюсовского научного центра шаржи Мака и Мавича[8].

Замыкает ряд профильных изображений работа иного жанра – барельеф Н.А. Андреева на могильном памятнике В. Брюсову на Новодевичьем кладбище, установленном в 1925 году.

В 1920-е годы Н. Андреев, работая над циклом портретов деятелей искусств, выполнил и профильный портрет А. Белого, который – при всей его парадности – вдова А. Белого называла «карикатурой».

5. В завершение невозможно не упомянуть несколько рисунков, представляющих для нас первостепенный интерес. Эти карикатуры, высмеивающие привычки и поведение В. Брюсова («как ведет себя на прогулках великий человек», «как злословит…», «как смеется…», «как работает…» и др.), нарисованы А. Белым в эпоху их наиболее близких и, одновременно, наиболее острых взаимоотношений. Они хранятся в фонде А. Белого в РГАЛИ [Ф.53. Оп.1. Ед. хр.106] и неоднократно публиковались [Андрей Белый. Александр Блок. Москва 2005:150-151].

На одном из девяти шуточных рисунков в символическом виде отразилась творческая дуэль между поэтами. В. Брюсов целится из лука в А. Белого, который смотрит на него откуда-то сверху, а его голову лучами осеняют длинные, торчащие вверх волосы. Шаржируются строки из стихотворения В. Брюсова «Бальдеру Локи» (1904), посвященного А. Белому:

Светлый Бальдер! Мне навстречу
Ты, как солнце, взносишь лик.
<…>
На тебя, о златокудрый,
Лук волшебный наведен.<…>

[Брюсов т.I:388-389]

На рисунках В. Брюсов в своем обычном узком черном сюртуке, но его никак нельзя назвать величественным и

[8] Мавич – псевдоним журналиста И.А. Матусевича.

монументальным, как у М. Врубеля или С. Малютина. При всей шаржированности, В. Брюсов здесь – живой человек, с его внутренними бурями и мелкими бытовыми пристрастиями. А. Белый смотрит на него не взглядом стороннего наблюдателя, он сам – внутри событий. В жестах В. Брюсова – нарисованных неумело, но выразительно – та «намеренная эластичность движений», унаследованная от скифов, о которой писал «великолепный очевидец» В. Шершеневич [Шершеневич 1990:444].

Рассмотрев несколько прижизненных портретов В. Брюсова, приходится признать, что самые известные его портреты одновременно являются и наиболее востребованными для подражания и пародии.

Поэту удалось, как он и хотел, «остаться похожим на свой портрет, сделанный Врубелем» [Брюсов 2002:249], – причем, не только в жизни. Закономерным представляется, что значительная часть портретов В. Брюсова, выполненных другими художниками, в их пластическом решении отчетливо тяготеют к работе М. Врубеля как к первооснове и непревзойденному образу.

Даже если художники только фиксировали реальный облик поэта, все равно – врубелевское ви́дение довлело над ними, и сам поэт разыгрывал перед аудиторией тот же образ.

Портреты С. Малютина и Е. Кругликовой – также имеют своих апологетов и ре-райтеров. Работы В. Беляева и А. Балагина – одни из немногих самостоятельных исключений. Отличаются собственным взглядом и шуточные рисунки друга, соперника и соратника А. Белого.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В., Анисимов Г.А. Живописное мастерство Врубеля. М., 2000.
2. Белый Андрей. Александр Блок. Москва: [Альбом] / Сост. Спивак М.Л., Наседкина Е.В., Рудник А.Э., Шапошников М.Б. М., 2005.
3. Брюсов В.Я. Избранные стихи. М.; Л., 1933.

4. Брюсов В.Я. Последняя работа Врубеля // Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
5. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.I. М., 1973. Т.II. М., 1973.
6. Брюсов В.Я. Urbi et Orbi. М., 1903.
7. Волошин М.А. Лики творчества. Л., 1988.
8. Гиппиус З.Н. Одержимый. О Брюсове // Брюсов В.Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
9. Гофман И.М. Николай Сапунов = Nikolai Sapunov. М. [б. и.], 2003.
10. Наседкина Е.В. «“Главная тема его неисчислимых мелодий…” (Андрей Белый в портретах и комментариях)» // Наше Наследие. 2005. №74.
11. Наседкина Е.В. «Синтетическое лицо Андрея Белого» в исполнении Ольги Форш // Эпоха символизма: встреча литературы и искусства. М., 2016.
12. Петровская Н.И. Разбитое зеркало: Проза. Мемуары. Критика. М., 2014.
13. Цветаева М.И. Герой труда // «Воля России». Прага. 1925. №№9-12.
14. Чулков Г.И. Годы странствий. М., 1999.
15. Шершеневич В.Г. Великолепный очевидец. Поэтические воспоминания 1910-1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990.

ELENA NASEDKINA – ANDREY BELY AND VALERY BRUSOV AS PORTRAYED BY CONTEMPORARIES

The paper discusses the iconography of V. Brusov. Well-known portraits done by Mikhail Vrubel (1906), Sergey Malyutin (1913) and Elizaveta Kruglikova (1910s) are considered in the context of works by other contemporary artists. The author shows how the popularity of these portraits triggered an avalanche of imitations and parodies and singles out works portraying V. Brusov and A. Bely together or done by the same artists. A. Bely’s tongue-in-cheek drawings of V. Brusov are also reviewed.

ПРОТАСОВА Н.В.
Северо-Кавказский. федеральный университет

ТВОРЧЕСТВО ЛЕОНИДА АНДРЕЕВА В ОЦЕНКЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Ключевые слова: *«Знание», «Весы», драма, рассказ.*

Находясь в центре литературной жизни Москвы и пристально следя за творчеством современников, В. Брюсов, среди писателей реалистической литературы начала XX века (М. Горького, И. Бунина, А. Куприна, А. Серафимовича и других писателей-«знаньевцев»), нередко выделяет Леонида Андреева. Вполне вероятно, что в творчестве Л. Андреева В. Брюсова могли привлекать созвучное его настроению ощущение близкой катастрофы, дисгармонии окружающего мира, а также поиски этим писателем новых синтетических форм, стремление к универсальному выражению общих идей в искусстве.

Отзывы В. Брюсова о творчестве Л. Андреева, несомненно, представляют интерес в плане его отношения к тем литературным явлениям, которые возникали в стране в период конца XIX-начала XX веков.

Кроме теоретических статей, В. Брюсов в эти годы нередко выступает со статьями рецензионного и обзорного характера, в которых четко прослеживается его литературная позиция, проявляется блистательное мастерство В. Брюсова-литературного критика. Зачастую эти отзывы и рецензии появлялись на страницах журнала «Весы», занимавшего основное место среди многочисленных изданий русского символизма и ставшего, по словам А. Блока, «самым боевым журналом России». В. Брюсов был его бессменным и полновластным редактором на протяжении ряда лет, а в течение 1904-1905 годов – его ведущим автором. Не случайно Д. Мережковский заявлял: «“Весы”» – журнал Брюсова» [Мережковский 1908:101].

В силу определенных обстоятельств, В. Брюсов, как и некоторые сотрудники «Весов», в своей работе в журнале

нередко пользовался псевдонимами и часто был автором неподписанных публикаций. Наиболее значимые свои статьи и рецензии в «Весах» он подписывал псевдонимами «Аврелий» и «Пентаур».

В рецензиях на «Сборники товарищества “Знание”», которые стали предметом самых жестких нападок «Весов», нашла отражение полемика В. Брюсова с тем направлением русского реализма конца XIX-начала XX веков, которое было представлено творчеством писателей, объединенных вокруг альманаха «Знание». Эта полемика, в частности, развернулась вокруг оценки произведений М. Горького и Л. Андреева. Следует отметить, что Л. Андреев вызывал весьма противоречивые чувства у своих современников, а его произведения нередко становились предметом острых споров, дискуссий. Не обошел своим вниманием творчество Л. Андреева и В. Брюсов, признавая несомненный талант писателя и отводя ему особое место среди других «знаньевцев».

Опираясь на воспоминания Б. Зайцева, можно предположить, что В. Брюсов и Л. Андреев могли встречаться в литературном кружке «Среда». В этот кружок Л. Андреева ввел М. Горький, рекомендуя его как «очень милого и талантливого человека». «В те времена, – пишет Б. Зайцев, – процветал в Москве литературный кружок “Среда”. По средам собирались у Н.Д. Телешова, С.С. Голоушева и у Андреева. Бывали: Бунин Иван, Бунин Юлий, Вересаев, Белоусов, Тимковский, Разумовский и др. Из заезжих: Чехов, Горький, Короленко. Бывали и Бальмонт, и Брюсов. Каждый раз что-нибудь читали. Много прочитал Андреев – думаю, всех больше» [Зайцев 1922:129].

Отношение В. Брюсова к Л. Андрееву отличалось сложностью и противоречивостью. Упоминание о Л. Андрееве находим в дневниковой записи В. Брюсова в сентябре 1901 года: «Встретил на улице Чулкова, очень хвалил рассказ Л. Андреева “Стена”, но я в Андреева не верю и читать его не стану» [Брюсов 1927:105]. Однако в письме к П. Перцову в декабре того же года В. Брюсов, среди «беллетристических звезд», засиявших на

литературном небосклоне после М. Горького, наряду с Е. Чириковым и В. Вересаевым, называет Л. Андреева.

Свою известность Л. Андреев получил после выхода первой книги «Рассказов», выпущенной в 1901 году на средства М. Горького. В. Брюсов восторженно отозвался о ней как о выдающемся явлении художественной литературы, отмечая, что у Л. Андреева есть мастерство в изображениях, но он еще не нашел себя. Далее В. Брюсов выражает надежду на то, что у Л. Андреева появятся интересные творческие замыслы, и он сможет написать хорошие рассказы, которые найдут отклик в душах современных читателей.

Среди беллетристических произведений, увидевших свет в 1901 году, положительный отзыв В. Брюсова вызвал рассказ Л. Андреева «Бездна», в котором он увидел близость к «новой поэзии». В. Брюсов впоследствии неоднократно возвращался к этому рассказу, и это далеко не случайно. В статье «О искусстве», в которой В. Брюсов изложил свои взгляды на искусство, он писал: «В наши дни везде предвозвестники и указатели нового. В душе своей мы усматриваем, чего не замечали прежде: вот явления распадения души, двойного зрения, внушения; вот воскрешающие сокровенные учения средневековья (магия) и попытки сношений с невидимыми (спиритизм). Сознание, видимо, готовится торжествовать еще одну победу. Тогда возникнут новое искусство и новая наука, более совершенно достигающие своих целей» [Брюсов 1975:53-54]. Достаточно также вспомнить запись В. Брюсова на последних страницах брошюры «О искусстве», которая появилась через несколько лет после опубликования статьи в 1899 году: «Живое искусство всегда “бродит в безднах”, всегда касается тайн, ибо тайна – его душа, оживляющая ее начало; оно всегда философично, мистично, религиозно, если понимать последнее слово широко» [там же:580]. Это рассуждение в несколько измененном виде было включено В. Брюсовым в письмо к П. Перцову, полученное адресатом 27 октября 1902 года. Говоря о том, что «бывает искусство мертвое и живое», В. Брюсов продолжает: «Я не могу первому отказать в праве

называться искусством, хотя и знаю, что его создания – трупы. Это то, что прежде называлось “искусством для искусства”, это – Ан. Майков, Эредиа, Тургенев, Овидий, Грильпарцер и сотни “наших маститых” всех стран и времен. Живое искусство всегда “бродит в безднах”, всегда касается тайн, ибо тайна – его душа, оживляющая ее начало; оно всегда философично, мистично, если хотите религиозно – я вполне могу поставить это слово, хотя придам ему иное значение, более широкое, чем какое имело бы оно в Вашей речи. Это искусство и Пушкина, и Достоевского, и моего Верхарна, и всемирного Гете» [ЛН. 1937. Т27-28:287].

Через три года после появления «Бездны» В. Брюсов выступил на страницах «Весов» (№8 за 1904 год) со статьей «Страсть», в которой, в числе тех русских писателей, кто подвергался «нападкам за «безнравственность», упомянул Л. Андреева, «неожиданно для самого себя и с ужасом» подступившего «к бездне» [Брюсов 1990:118].

В оценке рассказов Л. Андреева «Мысль» и «Призраки» сказался интерес В. Брюсова ко всему иррациональному, необъяснимому, мистическому, к процессам душевной жизни человека, к неуловимым сдвигам и переходам в психологических состояниях и настроениях, недоступных традиционному рационалистическому познанию, отсюда и внимание к произведениям, изображающим болезненно-патологические проявления человеческой психики. В свое время В. Брюсов, увлекаясь спиритизмом, даже вел дневники наблюдений, рецензировал книги по спиритизму и оккультизму, хотя в статье «Наши декаденты», которая носит явно мистификаторский характер, отмечал, что мистический элемент символистов «ничего общего с истинным мистицизмом не имеющий, выражается у символистов в их увлечении спиритизмом как стремлением к сверхъестественному <…>» [там же:69].

Интерес В. Брюсова к иррациональному пространству как к «потустороннему миру», тождественному реальному, усиливало его увлечение З. Фрейдом, для которого «потустороннее пространство» было перенесено в подсознательное, поддающееся познанию и исследованию. В статье «Ко всем, кто ищет»

В. Брюсов писал: «Мы жадно исследуем все таинственное и странное, что нашли в своих душах, спускаемся во все ее глубины, чтобы хоть там “коснуться мирам иным”. <…> Увидав отчетливо, что познаваемое имеет грани, что за ними есть непознаваемое, мы уже не можем не сгорать от жажды прозреть в те недоступные миры» [Брюсов 1990:63].

В статье «Ключи тайн» В. Брюсов, утверждая, что «искусство – всегда искание, всегда порыв» [там же:96], «постижение мира иными, не рассудочными путями» [там же:100], заявлял: «Для кого все в мире просто, понятно, постижимо, тот не может быть художником. Искусство только там, где дерзновение за грань, где порывание за пределы познаваемого, в жажде зачерпнуть хоть каплю

Стихии чуждой, запредельной».

[там же:101]

Попытку Л. Андреева проникнуть в непознаваемые тайны психики, показать зыбкость и условность границы между «здоровой» и «больной» душой» В. Брюсов увидел в его рассказе «Призраки».

В рецензии на «Сборник товарищества “Знание” на 1904 год. Книга третья. СПб., 1905» основное внимание В. Брюсов уделяет рассказу Л. Андреева «Красный Смех», лишь упомянув о стихах С. Скитальца и статьях А. Куприна и И. Бунина, посвященных памяти А. Чехова, и буквально в двух словах отозвавшись о драме М. Горького «Дачники», охарактеризовав ее как «не возвышающуюся над уровнем заурядной посредственности» [там же:134].

Успех «Красного Смеха», возбудившего «много толков в печати», был огромен. Рассказ, который был вызван к жизни событиями русско-японской войны, ярко продемонстрировал стремление Л. Андреева к философским обобщениям, к раскрытию внутренней сущности изображаемых явлений с помощью широкого использования таких художественных средств, как гротеск, символы, гиперболы. «“Красный Смех”, – отмечает В. Брюсов, – действительно интересен и возбуждает мысль», но при этом замечает, что рассказ Л. Андреева

«значительно слабее его последних вещей, и “Мысли”, и “Бездны”, и особенно “Отца Фивейского”» [там же]. Как известно, рассказ Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского», вызвавший немалый интерес читателей и критиков, получил положительный отзыв и В. Брюсова, назвавшего его «наиболее значительным явлением в беллетристике».

В рассказе «Красный Смех» В. Брюсов видит силу Л. Андреева в тонком психологическом анализе личности, отмечая при этом, что попытка Л. Андреева дать психологию массового движения оказалась неудачной. «Весь рассказ, – пишет В. Брюсов, – производит впечатление, что автор взял себе задачу не по силам. В “Красном Смехе” много смелых замыслов, решительно испорченных неудачным исполнением. Иные сцены волнуют даже меньше, чем простые газетные сообщения» [Брюсов 1990:134]. В то же время, В. Брюсов видит неиспользованный потенциал художника, а потому – «нельзя отделаться от досадного чувства, как много оставлено Л. Андреевым неиспользованным, как неполна даваемая им картина» [там же:134-135]. Причину неудачи автора В. Брюсов видит в том, что «Изобразить все безумие войны было бы, может быть, под силу Л. Толстому, в лучший период его творчества, или Достоевскому, но Л. Андреев своим последним рассказом наметил границы, за которыми его дарование уже не властно» [там же:135]. В заключение В. Брюсов все же отмечает: «“Красный Смех”, во всяком случае, значительное явление в нашей литературе» [там же].

Рецензируя «Сборники товарищества “Знание” на 1904 год (Кн.IV и V)», вышедшие в 1905 году, В. Брюсов, весьма нелестно отозвавшись о рассказах и драмах целого ряда писателей, пишет: «Исключение из числа этих писателей “Знания” составляют Горький и Л. Андреев, особенно Андреев» [там же:139]. Заметив, что «дарование Л. Андреева несомненно и явно растет. Все его последние произведения представляют настоящий литературный интерес» [там же], В. Брюсов отмечает: «Он умеет смотреть в корень вещей, льнет к основным, метафизическим вопросам бытия. У него отпадает все случайное, временное. В его

рассказах, собственно, нет действующих лиц, нет типов, а действует сама мировая воля. Отсюда его углубление в области половой жизни, проникновения в тайны жизни и смерти» [там же].

Заявляя, что «Для Андреева нет ничего обыкновенного, простого. На каждом шагу бездны разверзаются перед ним и зачаровывают его. Ужас всегда, неумолимо таится во всех его настроениях» [Брюсов 1990:139], В. Брюсов обращает внимание на изображение писателем психологического состояния героев, того ужаса и страха, которые их постоянно сопровождают. «Душевное состояние героев Андреева, – пишет В. Брюсов, – похоже на состояние демонов, как его представляет учение церкви, это состояние постоянной тоски и страха. Все его герои всего лучше могут быть определены словом “бесноватые”» [там же]. Все сказанное относится и к рассказу «Вор» (вошедшему в V Сборник), пронизанному атмосферой безнадежности и отчаяния, на чем В. Брюсов и концентрирует свое внимание.

В герое рассказа, наполненного «веяньем древней тоски, грохотом хаоса», В. Брюсов видит некий символ, обобщенный образ человека вообще, охваченного безнадежным отчаянием и испытывающим ужас перед действительностью. «Юрасов и вагоны, – считает В. Брюсов, – только условные знаки. Вор – просто человек, ловит его сама жизнь, а бешеный, стоголосный полет поезда – это беспощадное, слепое стремление мировой воли. У нее одна мировая цель, она не знает индивидуумов. И вот *человек* раздавлен тяжкими колесами паровоза» [там же]. В. Брюсов отмечает, что герой Л. Андреева уже «возвысился до того, чтобы осознать свое рабство миру и железные тиски законов вселенной, но чужд благодати, дающей возможность овладеть миром <…>» [там же].

Для трех других рассказов Л. Андреева, вошедших в «Нижегородский сборник», В. Брюсов ограничился лишь замечанием, что они «гораздо слабее».

В обзоре русской литературы за 1905-1906 годы В. Брюсов не обошел своим вниманием драму Л. Андреева «К звездам», которая вначале появилась в «Сборнике товарищества “Знание”»

за 1906 год, а в январе того же года была выпущена отдельной книгой в Штутгарте, в издательстве И. Дитца. Посетовав, что «оживленно обсуждаемая» драма, «по воле театральной цензуры», не может появиться на сцене, В. Брюсов, весьма кратко остановившись на сюжете драмы, отмечает недостаток «драматического движения в пьесе». Вторично В. Брюсов обращается к драме «К звездам» в рецензии на X Сборник «Знания» за 1906 год. Он заметил, что именно из-за того, что издатели «стараются в каждом выпуске поместить какое-нибудь одно выдающееся произведение (большею частью новую вещь Л. Андреева или М. Горького), которое составляет весь интерес сборника» [Весы 1906:№6:63], им удается найти своего покупателя. В X «Сборнике» таким «гвоздем» В. Брюсов называет драму Л. Андреева «К звездам», которая, по его мнению, не оправдывает тех хвалебных отзывов, которые появились в печати задолго до ее выхода, так как она «оказывается гораздо ниже своей славы и вообще произведением очень заурядным». Причину этого В. Брюсов усматривает в том, что «настоящего дарования драматурга» у Л. Андреева «не оказалось» [там же].

В. Брюсов говорит о том, что «Сила Л. Андреева – в воссоздании темной, стихийной жизни души, в умении передать читателю впечатление ужаса перед скрытыми “безднами” бытия» не могла проявиться в «чисто-реалистическом построении драмы», и ему «негде было выявить этой стороны своего творчества» [там же:63]. К неудачам автора В. Брюсов относит построение драмы в целом, почти полное отсутствие драматического действия, «довольно шаблонные типы революционеров» и образ Терновского, напоминающего «подобные же типы в детских романах Жюля Верна» [там же]. В. Брюсов все же считает, что Л. Андреев, «бесспорно самый значительный из русских новеллистов наших дней», однако полагает, что он «напрасно вступает в несвойственную ему область драмы» [там же].

Следует отметить, что драма «К звездам» занимает особое место в идейно-философских и художественных исканиях

Л. Андреева, задумавшегося в то время о создании цикла драм, посвященных жизни человека и человечества.

Первой пьесой в этом замысле стала драма «Жизнь человека», о которой Л Андреев в письме к Вл. Немировичу-Данченко от 5 мая 1907 года заявлял: «“Жизнь человека” является первою в цикле пьес, связанных односторонностью формы и неразрывным единством основной идеи. За “Жизнью человека” идет “жизнь человечества”, которая будет изображена в четырех пьесах: “Царь Голод”, “Война”, “Революция” и “Бог, дьявол и человек”. Таким образом, “Жизнь человека” является необходимым вступлением, как по форме, так и по содержанию, в тот цикл, которому я смею придать весьма большое значение» [Андреев 1989:493]. Пьеса «Жизнь человека» – глубоко личностное произведение Л. Андреева, к которому у него особое отношение. В письме к С. Елпатьевскому он признавался: «“Жизнь человека” не была для меня литературой, а мною самим, моей душою» [там же:497].

Следует отметить, что первоначальный замысел драматурга так и не был воплощен в жизнь, появилась только пьеса «Царь Голод», что дало основание В. Воровскому утверждать: «Грандиозные мировые и общественные проблемы не под силу односторонней, узкой мысли Л. Андреева» [Воровский 1971:265], а А. Луначарскому – заявить: «Мысль Андреева всегда будет слаба в своих титанических потугах» [Луначарский 1963:415].

«Жизнь человека» – философская драма, чья тема, в известной степени, связана с основными идеями «К звездам». В «Жизни человека» Л. Андреев предпринял попытку реформации драмы, разрушая ее привычные, веками сложившиеся эстетические нормы, используя формы и средства античного и народного искусства, в частности театра Петрушки и притчи, а также художественные приемы смежных искусств. Благодаря этому родился новый жанр – пьеса-притча, с ее назидательностью и философичностью. В письме к А. Серафимовичу в ноябре 1906 года Л. Андреев заявляет: «Хочу реформировать драму, применив к ней систему бомб – на точном основании начал, изложенных в манифесте 17 октября» [Андреев 1989:494].

Отношение к драме «Жизнь человека» было различным, вокруг нее и ее постановки 22 февраля 1907 года в Драматическом театре В. Комиссаржевской в Петербурге развернулась острая дискуссия. А. Блоку «некоторые сцены казались поставленными гениально», и он утверждал, что «“Жизнь человека” есть истинно сценическое произведение, написанное с каким-то “секретом” для сцены» и что «давно не было пьесы более важной и насущной» [Блок 1962:190]. У символистов «неохристианского» направления пьеса вызвала самые резкие отклики. Так, З. Гиппиус писала: «“Жизнь человека” Л. Андреева – несомненно, самая слабая, самая плохая вещь из всего, что когда-либо писал этот талантливый беллетрист»; она «дурно, некультурно, грубо» повторяет М. Метерлинка, и выходит «не то доморощенная карикатура, не то изнанка вышитого ковра» [Андреев 1989:498].

Сам Л. Андреев не был удовлетворен данной постановкой, и поэтому он возлагал надежды на иное воплощение своей пьесы в Художественном театре.

В связи с этим огромный интерес представляют мысли В. Брюсова о театре и роли драматурга, изложенные им в лекции «Театр Будущего», впервые прочитанной 26 марта 1907 года в Московском Историческом музее. Лекция имела колоссальный успех. «Успех был такой, – признается В. Брюсов в письме к З. Гиппиус в апреле 1907 года, – что я было возгордился. Зала была не то что переполнена, а пере-переполнена. Слушатели сидели на местах по одному, по двое и по трое, стояли, висели, врывались без билетов и уходили в отчаяньи (я надеюсь, что “в отчаяньи”)» [ЛН. 1976. Т85:691-692]. В лекции В. Брюсовым, по существу, была изложена новая теория искусства. В драме и театре он склонен видеть, прежде всего, самостоятельные виды искусства, подчиняя их «задачам искусства вообще». В. Брюсов заявляет: «Если искусство есть акт познания, то художник всегда учитель, учитель человечества, и это великое призвание налагает на него и великие обязанности» [там же:184]. По мнению В. Брюсова, драматург должен принадлежать к числу «передовых умов своего времени», обладать громадным запасом знаний,

чтобы чему-то научить зрителя. «Чем шире, чем всестороннее будет его миросозерцание, – пишет он, – тем глубже, тем значительнее, тем нужнее для людей будет его творчество. В идеале искусство, философия и наука должны идти рядом, и каждый шаг одного из них должен отзываться на другом» [там же:185]. В. Брюсов считал, что «законным властителем сцены» должен остаться «тот род драмы, который нашел себе высокое воплощение у Шекспира, у Кальдерона, у Гете, у Пушкина» [ЛН. 1976. Т85:184]. При этом, драму будущего «можно назвать реалистической, противополагая ее символическим драмам, так как содержание ее будет иметь значение и будет важно само по себе, а не как символ, не как прообраз чего-то иного, что предстоит разгадывать умом» [там же]. В. Брюсов понимал реалистичность как «высшее правдоподобие», как «соответствие художественного мышления писателя, драматурга уровню философских и естественнонаучных знаний своего времени <…>» [там же:173].

В. Брюсов отказывает современным авторам, в числе которых называет и Л. Андреева, в праве учить читателя. Говоря о драме Л. Андреева «Жизнь человека», В. Брюсов, с огромным сожалением, заявляет: «При всех отдельных и очень значительных достоинствах драмы Л. Андреева “Жизнь человека” вряд ли из ее чтения или из созерцания ее на сцене можно получить новое понимание человека, его назначения на земле, цели его существования. Порой, в отдельных сценах Л. Андреев, как истинный художник, открывает нам что-то неведомое, но в целом, в общей концепции и драмы и своего героя, он остается на уровне среднего зрителя, заурядного человека современности» [там же:184-185]. Продолжая свою мысль, В. Брюсов пишет: «мы так давно не видели среди нас человека, в котором гармонически сочетались бы могучий аналитический ум и смелый художественный синтез, что об этих областях, открытых искусству будущего и драме будущего, мы можем только гадать» [там же:185].

Эти мысли нашли свое продолжение в отзыве В. Брюсова на постановку драмы Л. Андреева «Жизнь человека» в

Художественном театре, появившемся в первом номере журнала «Весы» за 1908 год. Отдавая должное таланту Л. Андреева, который, по мнению В. Брюсова, «среди современных беллетристов <…> должен занимать одно из первых мест», называя сильные стороны его творчества, указывая на ряд несомненных достоинств писателя, В. Брюсов пишет: «У Андреева есть свой стиль. Его узнаешь с первых строк без подписи. <…. У Андреева есть умение изображать, рисовать четко, выпукло и ярко. Его картины запоминаются; созданные им лица живут между нами. <…> Л. Андреев умеет “выдумать”, подступить к своему сюжету с неожиданной стороны» [Весы. 1903. №1:143]. Отметив «сильные стороны творчества» Л. Андреева, В. Брюсов называет одну слабую, которая, по его мнению, «едва ли не уравновешивает “остальные”»: «Талант Л. Андреева – талант некультурный. Л. Андреев, как художник, не связан с высшей духовной жизнью своего времени. Он художник не верхов своего века, а его средины. Я бы выразил это еще иначе – Л. Андреев талантливый писатель, но не умный и не образованный человек» [там же].

Подробно анализируя драму и, в частности, ее философское содержание, В. Брюсов пишет: «“Жизнь человека” – одно из самых слабых созданий Л. Андреева, если не самое неудачное. К сожалению, за последние годы Л. Андреев все упорнее стремится разрешить в своих произведениях какие-то общие, “мировые” вопросы. Он все старается быть глубокомысленным, хочет философствовать и поучать, и, вместо того чтобы быть прекрасным художником, оказывается довольно наивным проповедником и весьма жалким мыслителем» [там же:144]. Рецензент отмечает, что Л. Андреев в своих драмах, например в «Иуде», «Жизни человека», «Тьме», нередко обращается к темам, которые «по плечу только титанам мысли, в которых творческая сила соединяется с гениальностью ума», при этом «смазывая» их «с ребяческим простодушием и с комическим самодовольством». Заявляя, что Л. Андреев «разделался с “Жизнью человека” очень просто и очень скоро», В. Брюсов продолжает: «Давая шаблоны, он воображал, что дает

нечто всеобщее, обесцвечивая драму, лишая ее всяких красок, был убежден, что делает ее всемирной». Упрекая Л. Андреева, в том, что тот сообщает в драме о человеке лишь то, что всем и так известно, В. Брюсов продолжает: «драма Л. Андреева – клевета на человека. <…> жизнь нарочито пошлого человека, рассказанная к тому же нарочито поверхностным наблюдателем», поскольку «жизнь человека и душа человека не ограничены только теми ничтожными помыслами и желаниями, теми скучными и трафаретными переживаниями, какие показывает нам Л. Андреев» [Весы. 1903:№1:145].

В то же время, В. Брюсов отметил, что «Жизнь Человека» имеет «значительные достоинства», и «в отдельных сценах Л. Андреев, как истинный художник, открывает нам что-то неведомое». Однако окончательный вывод, к которому приходит рецензент, звучит довольно убийственно: «Поставить “Жизнь Человека” на сцене – задача неблагодарная. Что можно сделать с этим выкидышем? Как влить жизнь в мертвые схемы и скучные трафареты, или как схематизировать, стилизовать сцены мелодраматические и бытовые?» [там же:146]. Далее В. Брюсов достаточно подробно останавливается на театральной постановке пьесы Л. Андреева, отмечая, что «Слушая со сцены этот поток трагизмов, становилось стыдно и за автора, написавшего их, и за бедных исполнителей, обязанных их докладывать нам, и за самого себя. Хотелось встать и тихонько выйти из зрительного зала» [там же].

В. Брюсов одним из первых сотрудников «Весов» определил петербургский альманах «Факелы», в котором принял участие Л. Андреев, как чуждый и враждебный символизму орган так называемого «мистического анархизма», объединившего вокруг себя причастных к нему авторов. В письме к Вяч. Иванову от 19 мая 1906 г. В. Брюсов пишет: «“Факелы” имеют притязание быть новой литературной *школой* <…>. “Факелы” противополагают себя декадентству и символизму. Все это бесспорно – для меня» [ЛН. 1976:Т85:491].

Отношение В. Брюсова к мистическому анархизму весьма явно проявилось в его письме к Вяч. Иванову (конец июля 1907

г.): «Мистический анархизм по моему глубокому убеждению не существует, ибо это нестройный агрегат разных утверждений, увы, слишком часто (в статьях Чулкова, например) отзывающих плагиатом. Я уже писал тебе, что против мистического анархизма есть только одно оружие: насмешка, и “Весы” будут именно так относиться к нему, если т<[олько> не предпочтут молчать» [там же:501].

Характеризуя ряд явлений, происходящих в культурной жизни Москвы, В. Брюсов, в письме к С. Полякову, обращает внимание на появление альманаха «Факелы», чье содержание вызвало его решительную критику. Он пишет: «“Факелы” – пуфф, их нет и не будет» [ЛН. 1976. Т85:284].

Сразу же после появления первого выпуска альманаха «Факелы» В. Брюсов в письме к А. Блоку от 24 апреля 1906 г., отмечая его драму «Балаганчик», стихи Вяч. Иванова и рассказ Л. Андреева, заявляет: «Все остальное в “Факелах” (в том числе стихи мои и Бориса Николаевича) – дрянь, вещи, которые к искусству причислить нельзя никак. И никакого “мистического анархизма” не оказалось, а – просто тенденциозная беллетристика, во вкусе “Русского богатства”. <…> И эти “факельщики”, подлинные реакционеры в искусстве, воображают себя прогрессистами и новаторами! Стыдно. Пишу все это в более приличных выражениях в “Весах”» [ЛН. 1980. Т92:494].

В статье «Вехи. IV. Факелы», опубликованной в майском номере «Весов», где в предисловии альманаха названы цели нового течения в литературе, которое В. Брюсов определяет как «до известной степени» новую «литературную школу», он отмечает: «Но программа “Факелов” не только нежизнеспособна, но и не выполнима совершенно. Она, в сущности, отвергает всякое искусство» [Брюсов 1990:192]. Скептически относясь к очередной попытке петербургских писателей заявить о себе, вступая в решительную борьбу с доктриной «мистического анархизма», В. Брюсов пишет: «Можно ли поверить, что Леонид Андреев или Федор Сологуб, при всей их бесспорной талантливости, принесут нам новое откровение?» [там же:191].

Говоря о том, что «большая часть “Факелов” до такой

степени одноцветна, однотонна, что по праву может быть названа единогласной и единоликой, и даже вовсе безличной» [там же:193]. В. Брюсов, все же, среди всех участников альманаха вновь выделяет трех авторов: «Отдельно стоят в “Факелах” три писателя: Л. Андреев, Вяч. Иванов и А. Блок» [там же]. В. Брюсов дает положительную оценку рассказу Л. Андреева «Так и было», в котором «Л. Андреев в стилизованной форме пересказывает события великой французской революции, историю казни Людовика XVI» [там же]. Указав на некоторые недостатки драмы, в числе которых В. Брюсов называет «наивную характеристику царской власти», «придуманную мораль» и т.д., он отмечает, что «отдельные страницы, где изображаются беспричинные, стихийные движения толпы, написаны с тем мастерством, с той силой, с той магией искусства, которая всегда побеждает в рассказах Л. Андреева даже предубежденного читателя» [Брюсов 1990:193].

Эта рецензия В. Брюсова стала началом жесткой и длительной полемики и борьбы между «Весами» и «мистическими анархистами», в которой сам В. Брюсов принял непосредственное участие, – достаточно при этом вспомнить его письмо к Вяч. Иванову от 17 октября 1906 года, где поэт писал: «Я прямо вменяю себе в долг всеми средствами, вплоть до насмешки, бороться с “мистическим анархизмом” <…>» [ЛН. 1976:Т85:494].

В период резких разногласий в писательской среде между декадентами, реалистами и писателями-«знаньевцами» В. Брюсовым был создан «Проект всеобщего примирения», позволяющий, по его мнению, четко установить значимость того или иного автора и масштабы его таланта. В. Брюсов отмечает, что некоторые «открыто заявили о “конце Горького”. Теперь на то же амплуа выдвинут Л. Андреев, который столь усердствует, что ниже, чем “царь”, или “Бог”, или “Смерть”, не берет, но которому в один прекрасный (не для него) день ведь придется же тоже “ехать на Капри”!» [Брюсов 1990:269].

Отметив, что большинство русских писателей в течение минувшей зимы не написали что-либо значительное из-за

постоянных раздоров и споров, В. Брюсов говорит о том, что писатели «бранятся из зависти, завидуют славе Л. Андреева и потому ругают его драмы» [там же:268], поскольку «только один всюду-поспевающий Леонид Андреев попутно создал пять-шесть мировых драм да десяток-другой рассказов, освещающих мировые вопросы» [там же:267].

В. Брюсов не без иронии говорит о том, «что единственный человек, который мог бы серьезно возражать против моего основного проекта, это – Л. Андреев. Но я думаю, что, размыслив зрело, и он сделается его защитником. Ведь этот проект с честью выводит его из того затруднительного положения, в какое он попал: считаться мировым писателем и не иметь на то иных прав, кроме “Царя Голода” или “Проклятия Зверя”» [Брюсов 1990:269]. Откровенной издевкой В. Брюсова было его сравнение Л. Андреева с Хлестаковым.

После этого «Проекта всеобщего примирения» В. Брюсов в своих отзывах, рецензиях и критических статьях больше почти не упоминал о Л. Андрееве.

В письме к А. Амфитеатрову от 14 октября 1913 года Л. Андреев откровенно заявлял: «Брюсов и Ф. Сологуб – и все они глубоко враждебны мне, но не тем, что они “мистики” и “символисты” и “реалисты”. Враждебны они тем, что не любят в жизни любимое мною, любят то, чего я не выношу или не люблю» [ЛН. 1965:Т72:540].

После Октября дороги В. Брюсова и Л. Андреева окончательно разошлись.

В статье П. Гурова «Новая библиотека и запросы ее читателя», напечатанной в 1922 году в журнале «Печать и революция. Кн. Седьмая», приведены данные о наиболее интересных, по мнению читателей, книгах, где из пятнадцати авторов, упомянутых в анкете, как наиболее понравившихся из всего прочитанного, назван и Л. Андреев, хотя его выделили лишь пятнадцать человек.

К огромному сожалению, творчество Л. Андреева долго пребывало в забвении, а поэтому мало знакомо широкому читателю и современному зрителю и не всегда находит

понимание и принятие.

Оценки В. Брюсовым творчества Л. Андреева, которые порой, на наш взгляд, не всегда были справедливы, позволяют не только обратиться к творчеству этого оригинального и несомненно талантливого автора, но и более отчетливо представить особенности идейных и эстетических позиций В. Брюсова начала XX века, что чрезвычайно важно в освоении и понимании литературной ситуации в России этого времени, еще недостаточно освещенной в нашем литературоведении во всей ее полноте и своеобразии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аврелий (Брюсов В.Я.). «Жизнь Человека» в Художественном театре // «Весы». 1908. №1.
2. Андреев Л.Н. Драматические произведения: В 2 т. Т.I. Л., 1989.
3. Блок А.А. Собр. сочинений: В 8 т. Т.V. М.-Л., 1962.
4. Брюсов В.Я. Дневники: 1891-1910. М., 1927.
5. Брюсов В. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.VI. М., 1975.
6. Брюсов В.Я. Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990.
7. Воровский В.В. Литературная критика. М., 1971.
8. Зайцев Б.К. [Без названия] // Книга о Леониде Андрееве. Воспоминания, 2-е, доп., изд. Берлин, Пб., М., 1922.
9. [ЛН] Литературное наследство. Т.27-28. М., 1937.
10. [ЛН] Литературное наследство. Т.72. М., 1965.
11. [ЛН] Литературное наследство. Т.85. М., 1976.
12. [ЛН] Литературное наследство. Т.92. Кн.1. М., 1980.
13. Луначарский А.В. Собр. сочинений: В 8 т. Т.I. М., 1963.
14. Мережковский Д.С. В тихом омуте. СПб., 1908.
15. Пентаур (Брюсов В.Я.). Сборник товарищества «Знание» X. СПб., 1906 // «Весы». 1906. №6.

NATALIA PROTASOVA – LEONID ANDREYEV'S OEUVRE THROUGH BRUSOVIAN LENS

The paper deals with V. Brusov's reviews of the works by Leonid Andreyev in the magazine «Vesy» (The Balance). The author mentions some peculiarities of L. Andreev's stories positively reviewed by V. Brusov, as well as his remarks concerning the writer's experiences in drama.

ФЕДОТОВА С.В.
Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН

«ОДЕРЖИМЫЕ ЛИТЕРАТУРОЙ»: В. БРЮСОВ И К. ЧУКОВСКИЙ

Ключевые слова: *В. Брюсов, К. Чуковский, архивные материалы, воспоминания.*

Тема «В. Брюсов и К. Чуковский» достаточно хорошо изучена прежде всего на основе их переписки [Лавров 2008; Иванова 2012]. Сам К. Чуковский в 1940 г. впервые опубликовал «Письма Валерия Брюсова» в книге «Репин. Горький. Маяковский. Брюсов: Воспоминания», со своим небольшим предисловием, над которой работал уже в конце 20-х гг.[1], а затем дважды переиздавал их: в 1958 и 1959 гг. В совокупности всех этих материалов складывается вполне идиллическая картина – «бесконфликтная переписка» [Лавров 2008:278] на протяжении почти 20 лет, демонстрирующая несомненно важную роль В. Брюсова в литературной карьере молодого одессита, горячая благодарность последнего, неоднократно высказанная и в письмах, и в дневниках, и почти открыто проявляющаяся в ранних опытах К. Чуковского – в виде многочисленных цитат из В. Брюсова. Статью «Валерий Брюсов», которая вошла в первую книгу К. Чуковского «От Чехова до наших дней» (1908), А. Лавров называет «чуть ли не апологетической» [там же:279], несмотря на то, что прототип под псевдонимом Аврелий в «весовской» рецензии оценил ее как шарж на себя, хотя в целом признал блистательным талант К. Чуковского-карикатуриста. Е. Иванова также считает, что В. Брюсов был «явно доволен тем, что и он сам попал под перо критика» [Иванова 2012:19]. Однако в этой идилличности можно усомниться. Переписка основана на

[1] Из письма В. Полонскому от 29 января 1926 г.: «Я пишу воспоминания о Репине, Короленко, Кропоткине, Брюсове, Горьком, Розанове и Леониде Андрееве. Написал целый томище – и конца не вижу» [Чуковский 2013:Т.15:37].

исключительно литературной тематике корреспондентов – общем поле их интересов, отражая при этом изменение их статуса. Условно здесь можно выделить два этапа: 1) В. Брюсов – мэтр и учитель, К. Чуковский – восхищенный ученик; 2) В. Брюсов, теряющий свои позиции лидера, и К. Чуковский, быстро приобретающий известность.

Особенно показательно в этом отношении последнее письмо К. Чуковского, отправленное к юбилею В. Брюсова и скопированное им в дневнике 11 декабря 1923 г. Оно часто цитируется, но одна его особенность осталась незамеченной. В этом небольшом тексте бросается в глаза настойчивое употребление отрицательной частицы (или приставки) НЕ, которое кажется не просто риторическим приемом, но и проявлением какого-то внутреннего сопротивления: «Ни один писатель не сделал для меня столько, сколько сделали Вы, и я был бы неблагодарнейшим из неблагодарных, если бы в день Вашего юбилея не приветствовал Вас. Не Ваша вина, если я, ученик, не оправдал Ваших усилий, но я никогда не забуду той настойчивой и строгой заботливости, с которой Вы направляли меня на первых шагах. Я смолоду привык преклоняться пред Вашим поэтическим подвигом, и не изменил этой привычке до сих пор. Как и в дни моей молодости, имя Валерий Брюсов — для меня прекрасное имя, которым все мы, пишущие, вправе гордиться» [Чуковский 2013:Т.XII:126].

Сквозь общую приподнятость тона просвечивает какой-то не вполне понятный подтекст. Не оправдал в чем? В том, что после революции ушел с поприща литературной критики? Или в том, что перестал быть верным учеником, преклоняющимся перед учителем? Или же в этом поздравлении присутствует некая оглядка на политическую ситуацию, в которой благодарность за прекрасное ученичество у поэта-декадента легко могла превратиться в серьезное обвинение? В любом случае определенная граница между «первыми шагами» и последующими акцентируется весьма выразительно.

В поисках ответа на эти вопросы обратимся к небольшой вступительной заметке К. Чуковского к «Письмам Валерия

Брюсова». Первоначальный текст 1940-го г. практически без изменений воспроизведен в позднейших переизданиях, в том числе, в публикации А. Лаврова. При этом он значительно расходится с одним из недатированных черновых вариантов, сохранившимся в архиве К. Чуковского в РГБ [НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.19]. Интересно сопоставить эти тексты и проследить хотя бы наиболее явные разночтения.

Опубликованная вступительная статья начинается с признания, которое отчасти повторяет юбилейное послание: «Ни об одном писателе моего поколения я не вспоминаю с таким чувством живой благодарности, с каким вспоминаю о Валерии Брюсове. <…> Брюсов выволок меня из газетной трясины, затягивавшей меня с каждым днем все сильнее, приобщил к большой литературе и руководил мною в первые годы работы» [Лавров 2008:275].

Смысловым центром предисловия является характеристика главной черты личности В. Брюсова – его «одержимости литературой». По К. Чуковскому, именно она определяла и «феноменальную образованность» мэтра символизма, и его воздействие на литературную молодежь, и его мастерство критика, и его невероятную работоспособность [там же:276-277]. Подобные мнения о В. Брюсове встречались достаточно часто и вполне независимо друг от друга[2]. Однако особенность позиции К. Чуковского заключалась не в констатации «одержимости», а в отношении к ней, в ее высокой и комплементарной оценке. Он восторженно говорит о ее заразительности, подводя читателя к

[2] См., например, аналогичное по констатации, но отличное по оценке утверждение Вл. Ходасевича в воспоминаниях о В. Брюсове (1924): «Он любил литературу, только ее. Самого себя – тоже только во имя ее. Воистину, он свято исполнил заветы, данные самому себе в годы юношества: “<…> Сам лишь себя обожай беспредельно” и – “поклоняйся искусству, только ему, безраздельно, бесцельно”. Это бесцельное искусство было его идолом, в жертву которому он принес несколько живых людей и, надо это признать, самого себя. Литература ему представлялась безжалостным божеством <…>» [Ходасевич 1991:28-29].

пониманию того, что все признаки этой болезни – «почти нечеловеческая страсть», «всепожирающее любопытство», «неутолимый аппетит ко всему, что связано с поэзией, с историей литературы, с теорией литературного творчества» – не пустой звук для него самого. Он – один из того молодого окружения В. Брюсова, которое было «инфицировано» «одержимостью». При этом «одержимость» позиционируется вовсе не патологически и демонически, как, например, в статье З. Гиппиус «Одержимый» (1922)[3], а как высшая ценность, достойная уважения и сочувствия. Знакомые с долгой творческой жизнью К. Чуковского, с его неустанным литературным трудом и железной волей к самообразованию, безошибочно узнают в этой емкой формуле автобиографическую характеристику.

Заканчивается статья обещанием: «В ближайшее время я попытаюсь выполнить свой долг перед Валерием Брюсовым и написать хотя бы краткие воспоминания о нем» [Лавров 2008:277]. Но никаких других воспоминаний о лидере символизма и своем первом руководителе на литературно-критическом поприще К. Чуковский не оставил. Не исключено, что машинопись с многослойной авторской правкой, сохранившаяся в его архиве, представляет собой попытку расширить материал вступительной статьи к письмам В. Брюсова и преобразовать его в воспоминания. Ведь входя в состав мемуарных сборников, публикуемые письма В. Брюсова приобретали окраску господствующего в них жанра.

[3] По З. Гиппиус, «одержимость» – это страсть честолюбия, некий пунктик помешательства В. Брюсова, который он тщательно скрывал, как все сумасшедшие скрывают свои маниакальные идеи. К. Чуковский имеет в виду нечто совсем другое, но все же есть переклички и параллели. З. Гиппиус отмечает, что с В. Брюсовым можно было говорить только на литературные темы: говорить с В. Брюсовым на общественные или религиозные темы просто «не приходило в голову». Она метафорически определяет эту тематическую однострунность В. Брюсова как «стеклянный колпак», под которым «в безвоздушном пространстве своей единой, на себя обращенной страсти, он и оставался» [Гиппиус 2002:45-46, 58-59].

В этом черновом варианте – несколько отличий от канонического текста разной степени значимости. Так, одно из них связано с добавлением новых деталей к описанию посещения В. Брюсовым редакции «Сигнала» в 1905 г. Второе не менее интересно. По сравнению с печатным вариантом текста, где названы три особенности писем В. Брюсова (неофициальность их тона (в машинописи об этом сказано более откровенно: «в письмах он весь в заботах суетных мира, в мелочах, [в сегодняшних дрязгах житейщины]»), юмор и ограниченность только литературной тематикой), в машинописи фигурирует еще одна черта брюсовского эпистостолярия. Еще одна особенность, пишет К. Чуковский, «стала мне заметна лишь сейчас. Это – особенность, которая сближает Валерия Брюсова с Пушкиным. Пушкин в письмах своих, так сказать, перевоплощался в своего собеседника, писал ему в его стиле, оставаясь в то же время Пушкиным». Любопытен зачеркнутый фрагмент, который свидетельствует о трезвом понимании эпистолярной стратегии В. Брюсова: «[Мне кажется, что и в письмах ко мне Брюсов как художник усвоил тот стиль, который казался ему более или менее свойственным мне. Другим своим корреспондентам, например, Вячеславу Иванову, он писал совершенно иначе]» [НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.19. Л.8][4].

Но в рамках нашей темы особенно интересной является значительно расширенная трактовка «одержимости литературой», которая, подчеркивает К. Чуковский, «нам в настоящее время чужда. В ней чувствовался порой фанатизм» [там же. Л.68]. В подтверждение приводится высказывание из якобы «раннего письма» В. Брюсова о независимости таланта от политики. На самом деле приводимые высказывания – ответ поэта на анкету «Революция и литература», опубликованный

[4] Нельзя не отметить удивительную проницательность К. Чуковского. Ср. более позднее замечание М. Гаспарова о том, что важным элементом эпистолярного этикета В. Брюсова «было умение стилизоваться в письмах в соответствии с обликом и манерой своего корреспондента – вести с каждым собеседником беседу на его собственном языке» [Гаспаров 1991:16].

К. Чуковским вместе с ответами других писателей в «Свободе и Жизни» в ноябре 1906 г.[5] «Одержимость» в таком контексте связывалась не только с аполитичностью, но и с идеей «самоцельности литературы», что звучало крайне двойственно. Напомним, что К. Чуковский с юности мечтал написать философский трактат о самоцельности и долгое время сожалел о «своей главной нереализованной мечте» [Иванова 2012:12]. Можно достаточно определенно говорить о том, что самоцельность осталась для него высшим критерием в оценке искусства. Но во времена господства классового подхода указание на эстетическую самоцельность В. Брюсова могло восприниматься как намек на принадлежность поэта к старой культуре.

Показателен заключительный фрагмент машинописи, который стоит привести полностью, чтобы продемонстрировать некоторую оценочную двойственность К. Чуковского. По-видимому, текст сознательно строился так, чтобы его можно было понять «и так и этак» – и как оправдание В. Брюсова, и как осуждение его:

«Что погружённость в литературу была, так сказать, его панцирем и даже оружием, защищавшим его от ненавистной ему бессмертной пошлости людской, это мы поняли только в 1917 году, когда Брюсов, к изумлению многих, безоглядно и безоговорочно отдал свои огромные силы коммунистической партии. И так как он никогда ничему не умел служить наполовину, он и здесь стал фанатиком в лучшем и благороднейшем значении этого слова. Я посетил его в Наркомпросе, он, смертельно усталый и, как мне показалось, больной, занимался регистрацией каких-то библиотечных шкафов – и несколько раз повторил мне, что никогда еще не был так счастлив, даже во времена самых шумных триумфов, как за этой неприглядной работой – и я увидел, что хотя и знал этого человека лет 20, я так и не понимал в нем чего-то самого основного и главного» [НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.19. Л.70].

[5]Подробный комментарий к этому эпизоду см.: [Лавров 2008:317].

Все приведенные фрагменты остались за пределами окончательного текста, но в них, как видится, содержится весьма важная, диссонирующая нотка, которая значительно корректирует представления об идиллических отношениях между В. Брюсовым и К. Чуковским. Описанный эпизод и заключительная реплика предполагают подтекст негативной оценки коммунистической и чиновнической деятельности бывшего мэтра символизма, распространенной среди современников. Отношение же самого К. Чуковского остается не вполне ясным: с одной стороны, он говорит о фанатизме В. Брюсова «в лучшем и благороднейшем значении этого слова», с другой – именно фанатическое служение книгам как вещам, фетишам, и вызывает у него непонимание «чего-то самого основного и главного» в поэте. Что подразумевалось К. Чуковским? Почему он не решился обнародовать этот эпизод? Вряд ли можно однозначно ответить на эти вопросы. Можно понять так, что удивление автора вызывает трансформация брюсовской «одержимости литературой» в «одержимость библиотекаря», оторванного от жизни и людей в своей готовности служить народу в стране Советов. Но ведь можно увидеть здесь и намек на служебно-регистраторскую страсть Акакия Акакиевича как проявление подлинной сущности бывшего «мага» и лидера символизма.

Не вызывает сомнений, что мысль о В. Брюсове не дает К. Чуковскому покоя. 29-го декабря 1957 г. он фиксирует в дневнике: «<…> пишу сразу несколько вещей и ни одной не доканчиваю. Сейчас “взбрело в башку” писать о Брюсове. Почему, неизвестно». За полчаса до Нового года, 31-го декабря он пишет: «<…> вожусь с Вал. Брюсовым». И, наконец, 2 января 1959 г. резюмирует безуспешность своих попыток: «Я начал писать о Брюсове и бросил» [Чуковский 2013:Т.13:248-249].

Скорей всего, речь идет о давно задуманных воспоминаниях. В архиве писателя сохранились черновые наброски, записанные в двух школьных тетрадях [НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.18]. По артикулу видна дата их выпуска (II квартал 1957 г.), что позволяет достаточно точно соотнести имеющиеся в

них материалы с дневниковыми записями К. Чуковского о начатой и брошенной работе. На обложке первой из них написано «Брюсов», на второй – «Нужны воспоминания *Андрея Белого*». В обеих – варьируется один и тот же фрагмент, описывающий посещение редакции «Весов» молодым К. Чуковским, впервые попавшим в Москву ради встречи со своим кумиром. Полная публикация этого текста весьма затруднительна. Бесконечные зачеркивания, перестановки, вписывания, отраженные в двух вариантах первой тетради, раскрывают мучительную придирчивость К. Чуковского к каждому слову. Во второй – предпринята попытка перебелить тот же фрагмент, внесена рубрикация на главки, но дальше того поворота сюжета, который имеется в первых набросках, а именно – появления В. Брюсова в редакции «Весов», дело так и не пошло, увязнув в новых исправлениях. Ограничимся рассмотрением наиболее важных для нашей темы моментов.

Воспоминания начаты в фельетонном стиле, легком, свободном, включающем юмористические зарисовки и самохарактеристики: «Многие любят во время ходьбы напевать какую-нибудь песню, я не любил, не умел. Но куда бы я ни шел, я всю дорогу услаждался стихами, какими придется. Это было у меня с самого детства, еще с гимназических лет. И теперь, сойдя с поезда в прелестное майское утро, молодой и голодный, зашагал по незнакомой Москве со стихами» [там же. Л.16]. Среди цитируемых поэтов – А. Пушкин, Н. Некрасов и, конечно, В. Брюсов. Приводимые цитаты различаются в вариантах, неизменны только строчки из «Habet ilia in alvo».

Сразу обращает на себя внимание уточнение прошедшего этапа поклонения кумиру: «В ту пору Валерий Брюсов казался мне величайшим из современных поэтов, я знал все его стихи наизусть, и теперь твердил их с особенным трепетом, так как мне предстояло – через десять-пятнадцать минут – увидеть его самого, и Москва казалась мне замечательной именно тем, что в ней живет и работает Брюсов» [там же. Л.17]. Герой мчится «на свидание с ним» – бежит, «что есть духу, обгоняя извозчиков, несокрушимо уверенный, что среди всей этой московской толпы

нет ни одного человека, который не позавидовал бы мне самой мучительной завистью, что сейчас где-то я своими глазами увижу Валерия Брюсова и буду разговаривать с ним». Подбегает к «Метрополю», ужасается его грандиозности и помпезности, стесняясь своих «потертых брюк и порыжелых худых башмаков» [НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.18. Л.18]. С трудом найдя 23-й номер, он узнает, что В. Брюсова в редакции пока нет, и усаживается его ждать «хоть до вечера» на высокую пачку бумаги. Наконец появляется Валерий Яковлевич и, даже не взглянув на посетителя, прямо проходит за перегородку [там же. Л.20]. На этом сюжет обрывается.

Несмотря на незавершенность замысла, в этом автографе можно обнаружить несколько любопытных линий. Первая из них особенно важна, т.к. касается даты личного знакомства молодого К. Чуковского с руководителем «Весов». Судя по наброску, оно произошло в мае, при первом посещении Москвы одесским журналистом. Однако известно, что К. Чуковский впервые побывал в столице в марте-апреле 1903 г. [Чуковский 2013:Т.11:550], т.е. еще до создания «Весов». Посетить редакцию он мог только в начале ноября 1906 г., когда приехал по приглашению В. Брюсова прочитать лекцию в Московском Литературно-художественном кружке. Она состоялась 7 ноября и прошла с шумным успехом [Лавров 2008:305-306].

Личное же знакомство с руководителем «Весов» произошло во второй половине января 1906 г. и было курьезным, как это следует из письма самого К. Чуковского к жене[6]. Вряд ли

[6]Приведем этот колоритный фрагмент с некоторыми сокращениями. К. Чуковского, в тот момент болеющего, срочно вызывают в редакцию «Сигнала», где все «толпятся вокруг черного высокого господина. Стыдливого такого. Очень простого и все будто задумавшегося. – “Я, Корней Иваныч, к вам”. – Я думаю, что это какой-нибудь художник, прошу его подождать, а сам выхожу в другую комнату, болтаю с лысым Давыдом, а Александр Ад<ольфович> мне говорит: “Отчего же вы Брюсова оставляете одного?” – Какого Брюсова? – “А в той комнате”. Бегу, оказывается, это настоящий Валерий Брюсов. Пришел просить моего постоянного сотрудничества в “Весах”. <…> я просто в него

такое могло бы случиться, если бы он видел раньше В. Брюсова в лицо. Заметим, что жанровая сценка «неузнавания героя» никогда не воспроизводилась К. Чуковским в своем аутентичном виде. Картина первой встречи с В. Брюсовым всегда аккуратно ретушировалась в сторону давней дружбы. На этой же исходной мифологизации строились и начатые воспоминания.

Неразрывно связан с нею еще один момент. Почему воспоминания неизменно обрывались на появлении В. Брюсова, не обратившего внимания на посетителя? Почему при работе над ними так необходимы были мемуары А. Белого? Напрашивается ответ в прежней логике: вся история личного знакомства в редакции «Весов» была вымышленной, беллетризованной. К. Чуковскому не хватало конкретики, деталей в описании В. Брюсова, не складывался сюжет «исторической» встречи мэтра символизма и талантливого провинциального журналиста, недоставало живого свидетельства А. Белого, близко знавшего В. Брюсова.

Справедливости ради, нельзя исключать, что все эти нестыковки объяснялись забывчивостью 75-летнего писателя, одолеваемого болезнями. Его дневники этого периода переполнены самоуничижительными оценками, жалобами на склероз и творческую беспомощность[7]. Тем не менее, с апреля 1962 г. начинается работа над подготовкой собрания сочинений в шести томах, а с февраля 1963 г. разрабатывается структура 6-го тома, куда входят дореволюционные критические статьи. По дневнику видно, что многие из них перерабатываются («уродуются») в борьбе с «бездарным редактором», но старая статья о В. Брюсове не упоминается в таком ключе. Несмотря на это, была переработана и она, тем более что мысли о

влюбился» [Чуковский 2013:Т.14:78]. Ср. также запись в дневнике К. Чуковского от 23-24 июля 1906 г.: «Познакомился за зиму с Ясинским, Розановым, Вячеславом Ивановым, Брюсовым <…>» [Чуковский 2013:Т.11:135-136].

[7] См., напр., записи о «ненавистных статьях», о «страданиях от своей литимпотенции» [Чуковский 2013:Т.13:255], называет свои воспоминания о «Сигнале» склерозной «собачьей чушью» [там же:270].

ненаписанных воспоминаниях продолжали беспокоить писателя. В письме к Ю. Оксману от 13 июля 1962 г. он признается: «<…> очень хочется <…> по-настоящему вспомнить о Брюсове» [Чуковский 2013:Т.XV:507].

Таким переработанным вариантом стала публикация в журнале «Русская речь» в 1968 г. статьи К. Чуковского «Поэт прилагательных». Хотя в небольшом затекстовом комментарии автор сообщил, что «все это» он написал «шестьдесят лет назад» [Чуковский 1968:24], на самом деле это был переделанная для собрания сочинений статья 1908 г. «Валерий Брюсов». При внимательном сопоставлении старого и нового вариантов обнаруживается их разительное отличие в целостной оценке В. Брюсова-поэта. Ранний апологетический пафос сменяется подчас суровой критикой в адрес «поэта-рационалиста». Помимо этого, в поздней статье исчезает рубрикация, но главное – полностью отсутствуют 6 и 8 главки из прежней статьи, посвященные анализу мистических элементов в поэзии В. Брюсова. Возможно, их исчезновение произошло не по воле К. Чуковского, а по цензурно-редакторским соображениям. По крайней мере, в архиве есть машинопись статьи «Валерий Брюсов» [НИОР РГБ. Ф.109. К.42. Ед. хр.2] с минимальной авторской правкой, где с небольшими разночтениями 6 главка имеется.

Заострим внимание на посткриптуме к статье, воспроизведенном и в собрании сочинений. В нем автор через шестьдесят лет отвечает на хвалебную рецензию В. Брюсова на книгу «От Чехова до наших дней», комментируя ее по строчкам. В результате такого досконального прочтения он приходит к выводу о том, что похвала В. Брюсова на самом деле была хулой, т.к. он не признал справедливость характеристики себя как «поэта прилагательных», увидел в ней блистательную, но ложную, по сути, карикатуру, хотя весь сборник в целом оценил высоко именно из-за мастерства К. Чуковского-карикатуриста [Чуковский 1968:25].

Эта ответная реплика В. Брюсову, удивительная спустя более полувека, подтверждает, что отношение К. Чуковского к

нему определялось не только его благодарностью ученика, но и зоркостью критика. Она заставляла его в ранних работах едко нападать на писателей, невзирая ни на какие внелитературные обстоятельства. К. Чуковский также был «одержим литературой», не прощая никому отступления от своих идеалов. Недаром же он в своем послесловии подчеркнул, что его «юношеский диагноз о Брюсове как о “рационалистическом”, “интеллектуальном” поэте», оказался совершенно верным [Чуковский 1968:25]. Это говорит о том, что его восхищение поэтическим талантом В. Брюсова как автора книг «Urbi et Orbi», «Stephanos» и «Зеркало теней» постепенно, но неуклонно шло на понижение: последующие сборники в восприятии возмужавшего критика были несравненно слабее. По всей вероятности, общение между В. Брюсовым и К. Чуковским на протяжении 20 лет было деловым – и только; поэтому основным препятствием к написанию воспоминаний была явная недостаточность душевной близости. Но В. Брюсов оставался для К. Чуковского непревзойденным мастером литературной критики, на которого он равнялся. Не менее значимым для него был пример В. Брюсова-переводчика.

В последний год жизни К. Чуковский успел написать статью о творчестве Ов. Туманяна, назвав ее строчкой из своего любимого брюсовского стихотворения «Habet ilia in alvo» «И первой первая любовь» (Лит. Россия. 1969. 25 апреля). Мудрость армянского поэта оказалась сопоставима с поэтической мудростью В. Брюсова периода взлета его таланта («Urbi et Orbi»), каким он навсегда запомнился К. Чуковскому как «первый поэт в мире».

ЛИТЕРАТУРА

1. Гаспаров М.Л. Эпистолярное творчество В.Я. Брюсова // Литературное наследство. Т.98. Кн.1. М., 1991.
2. Гиппиус З.Н. Одержимый. О Брюсове // Гиппиус З.Н. Собр. сочинений: В 15 т. Т.VI. М., 2002.

3. Иванова Е.В. Неизвестный Чуковский // Чуковский К.И. Собр. сочинений: В 15 т. Т.VI. Эл. изд. М., 2012.
4. НИОР РГБ. Ф.109. К.42. Ед. хр.2.
5. НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.18.
6. НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.18. Л.18.
7. НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.19.
8. НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.19. Л.8.
9. НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.19. Л.68.
10. НИОР РГБ. Ф.620. К.45. Ед. хр.19. Л.70.
11. Переписка К.И. Чуковского и В.Я. Брюсова / Вступ. заметка, публ. и коммент. А.В. Лаврова // Контекст. М., 2008.
12. Ходасевич Вл.Ф. Брюсов // Ходасевич Вл.Ф. Некрополь: Воспоминания. М., 1991.
13. Чуковский К.И. Поэт прилагательных // Русская речь. 1968. №1.
14. Чуковский К.И. Собр. сочинений: В 15 т. Т.XI: Дневник 1901-1921; Т.XII: Дневник 1922-1935; Т.XIII: Дневник 1936-1969; Т.XIV: Письма (1903-1925); Т.XV: Письма (1926-1969). Эл. изд. М., 2013.

SVETLANA FEDOTOVA – «OBSESSED WITH LITERATURE»: V. BRUSOV AND K. CHUKOVSKY

Based on unknown archival materials, the paper considers K. Chukovsky's attitude to V. Brusov; their common feature is revealed – «obsession with literature»; the reasons that prevented K. Chukovsky from writing about the idol of his youth are analyzed. The results of the research significantly complement the idea of non-conflict in their relationship of «a teacher» and «a disciple».

ШУЛЬЦ С.А.
Независимый исследователь

БРЮСОВСКИЕ АЛЛЮЗИИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. БЛОКА И Е. ЗАМЯТИНА

Ключевые слова: В. *Брюсов, А. Блок, Е. Замятин, аллюзии, историософия.*

Заявленная в заглавии тема в целом весьма объемна; в рамках данной работы мы коснемся лишь одного узкого ее плана, который касается преломления мотивов стихотворений В. Брюсова «Грядущие гунны» (опубл. в 1905 г.) и «Мы – скифы» (опубл. в 1916 г.) в незавершенной поэме А. Блока «Возмездие» (1910-1921), в его стихотворении «Скифы» (1918), а также в двух текстах постсимволиста Е. Замятина, обрисовывающих образ легендарного вождя гуннов Атиллы (1928-1935). Налицо в целом историософское измерение всего указанного аспекта темы, сопряженное с осмыслением авторами их непосредственной современности и моментов будущего.

Л. Пумпянский в своей статье «Памяти В.Я. Брюсова» (1924) заметил о «символизме 1904-1906 гг.», что он «был эпилогичен ко всей истории символа» [Пумпянский 2000:536]. Связывая, как и многие исследователи, творчество В. Брюсова с (нео)классицизмом[1], Л. Пумпянский понимает под этим не только интерес к античности, но также причастность В. Брюсова к «русскому Возрождению» [там же:537]. (Нео)классицистична присущая «Грядущим гуннам» и «Мы – скифы» жанровая модель оды, которая, однако, модифицирована, трансформирована В. Брюсовым, по сравнению с инвариантом (как во всех имеющих отношение к одическому жанру брюсовских текстах) [там же:535].

[1] М. Гаспаров употребил в отношении В. Брюсова более точный оборот «игра в классицизм» [Гаспаров 1995:291].

А. Лавров увидел в «Грядущих гуннах» лишь выражение брюсовского отношения к революции: «признавая правомерность и неизбежность революционного возмездия, он (В. Брюсов. – С.Ш.) видит в нем исключительно разрушительную стихию, угрозу завоеваниям культуры» [Лавров 1989:335]. Реальная позиция автора «Грядущих гуннов», однако, гораздо сложнее хотя бы в силу особенностей всякого символа, всегда многозначного и обладающего условностью. Условность не противостоит конкретным жизненным и историческим смыслам текста. У В. Брюсова она обладает еще особенностью игры, в качестве противоположности действительному переживанию и проживанию. На роль у ряда символистов игры как маски, позы вполне справедливо обращено внимание Ф. Степуном [Степун 2012:407].

Л. Пумпянский пишет о В. Брюсове как об «Орфее», «основателе цивилизации» [Пумпянский 2000:535]. В «Грядущих гуннах» разрушение цивилизации и культуры приветствуется ради вливания новой крови в одряхлевшее тело, в этом пафос текста. Поэтому трактовку А. Лавровым этой оды лишь в аспекте проклятия «варварам» (причем узкоконкретизированным) нельзя принять.

Момент игры проявляется в названных одах через момент «проскакивания» автора через конкретные реалии, через игнорирование буквальности катастрофизма. С другой стороны, поэт имеет в виду игру более высокого порядка. В. Брюсов сразу принял советскую власть, и хотя та разрушала цивилизацию и культуру, в «пещеры» (о которых речь идет в финале первой оды) поэт не удалился, став одним из советских авторов. А. Блок же, не игнорируя реальный катастрофизм истории и своей собственной биографии, не превратился в советского поэта, как бы впоследствии кто-то ни пытался убедить нас в обратном.

В. Брюсов в первой оде прибегает к уподоблениям и метафорам, напоминающим о монголо-татарском нашествии, используя специфические слова «орда», «становия»:

<…> На нас ордой опьянелой
Рухните с тёмных становий –
Оживить одряхлевшее тело

Волной пылающей крови. <…>

[Брюсов 1987:204]

Через «ордынский» семантический код в оду вводится мотив гибельного пленения и разрушения, но в данном случае благотворного, поскольку он призван оживить «одряхлевшее тело» старого мира в потенциальном будущем, поэтому поэт слышит

<…> топот чугунный
По ещё не открытым Памирам. <…>

[там же]

В поэзии А. Блока также часто используются слова «становья», «орда» – но в прямом употреблении (конкретно связанном с темой монголо-татарского нашествия) и в однозначно негативной коннотации мрачных страниц исторического прошлого страны, повлиявших на ее настоящее и будущее лишь сугубо отрицательно.

Брюсовский оборот «невольники воли» амбивалентен, это оксюморон. Гунны представляются поэтом в виде раскрепощенной стихийной орды, но их племена закабалены изнутри их воли, они становятся ее «невольниками», попадая в зависимость от собственного призвания, хотя и неведомого им. Несвобода гуннов по-своему оправдывает их поведение, делает его необходимо роковым, хотя для В. Брюсова такой рок – благотворен. Отсюда гунны «во всём неповинны, как дети»: их стихийность существует независимо от какой-либо осознанности, рефлексии. Зато рефлекисей наделены

<…> мы, мудрецы и поэты,
Хранители тайны и веры <…>

[там же:205]

Объединяюще-множественное местоимение «мы» в его конкретности противопоставляется поэтом форме «вы» для стихийных и почти абстрактных гуннов. Поэт надеется, что ему и его собратьям в «катакомбах, в пустынях, в пещерах» удастся сохранить «зажжённые светы»; конечный же итог поединка поэту неизвестен:

<…> И что, под бурей летучей,
Под этой грозой разрушений,

Сохранит играющий Случай
Из наших заветных творений? <…>

[Брюсов 1987:205]

В. Брюсов вводит категорию не просто «случая», а «играющего Случая», Случая с большой буквы. Философия Случайности противостоит христианской телеологии, Провидению, Промыслу, которые имеют ожидаемым итогом исторического движения реализацию неизменного блага. Противостоящая Промыслу философия случайности обычно носит характер зловещего рока. Однако то, что брюсовский Случай – «играющий», делает его находящимся по ту сторону добра и зла.

О вечности как об «играющем ребенке» говорил Гераклит [см.: Гераклит 2018; Фрагменты 1989:203, 242-243]. На фоне гераклитовского высказывания становится понятен брюсовский оборот о гуннах: «как дети». «Игра» подразумевает у В. Брюсова непреднамеренность, стихийность, свободу. Но есть в так понятой игре и значение своеволия; кто же его субъект? Вечность в духе Гераклита – но вечность, оказывающаяся довольно абстрактной.

Финал брюсовского стихотворения – также в русле амбивалентности; поэт ожидает вливания свежей крови, обновления через гибель (неполную – зиждительную). Поэтому словоформа «гимном» практически сливается со словоформой «гунны» в игре омофонами, это словно одно и то же слово:

<…> Но вас, кто меня уничтожит,
Встречаю приветственным гимном.

[Брюсов 1987:205]

В Прологе к поэме А. Блока «Возмездие» также, уже в начале, появится мотив случая (с маленькой буквы):

Жизнь – без начала и конца.
Нас всех подстерегает случай. <…>

[Блок т.III:301]

Далее А. Блок уточняет разные проявления случая:

<…> Над нами – сумрак неминучий,
Иль ясность Божьего лица. <…>

[там же]

«Сумрак» противостоит тут божественной «ясности», причем божество взято в аспекте визуальном, напоминающем об эсхатологическом изречении апостола Павла: «Теперь мы видим, как бы сквозь тусклое стекло, гадательно, тогда же лицем к лицу» (1 Кор. 13:12). «Лицем к лицу» – т.е. в постапокалиптической перспективе, за пределами «гадательного» земного существования.

Затем становится понятным, что А. Блок вначале «полифонически» излагает две альтернативные точки зрения на ход мировой истории, с двух разных позиций, вторая из которых четко маркируется как позиция художника (поэта) вообще:

<…> Но ты, художник, твердо веруй
В начала и концы. Ты знай,
Где стерегут нас ад и рай.
Тебе дано бесстрастной мерой
Измерить всё, что видишь ты. <…>

[Блок т.III:301]

Первая по счету из изложенных точек зрения на историю и на мир не обозначена в плане чьей-либо принадлежности. Видимо, автор-герой «Возмездия» рассматривал возможность ее выбора для себя. В обращении А. Блока к фигуре художника подразумевается прежде всего сам автор/нарратор, так же как в «Грядущих гуннах» В. Брюсова «мы» включало автора.

В Прологе к «Возмездию» появляются еще две аллюзии на Новый Завет. Фраза о «началах и концах» обращена к словам «Я есмь Альфа и Омега, начало и конец, говорит Господь, Который есть, и был и грядет, Вседержитель» (Откр.1:8). Мотив «бесстрастной меры» отсылает к изречению Христа «и какою мерою мерите, такою и вам будут мерить» (Мф. 7: 2).

Обращение А. Блока к фигуре художника (в том числе к самому себе) переходит в набросок художнической программы созерцаний (вновь визуальный семантический код, хотя тут имеется в виду также просто «стороннее» отношение к предмету) и действий, в воззвание. Автор-герой сразу задает вывод/итог реализации своей программы:

<…> Твой взгляд – да будет тверд и ясен.
Сотри случайные черты –

И ты увидишь: мир прекрасен. <…>

[Блок т.III:301]

Поэт полностью осознает, что к появлению «твердого» и «ясного» взгляда, призванного «стереть» «случайные черты», нужно долго идти. Простота вывода при этом есть и конец, и начало движения – так, как в «Синей птице» М. Метерлинка герои обретают в финале то, что уже имелось у них исходно.

В обозначенных в начале Пролога альтернативах выбора духовного взгляда А. Блок подразумевал также искания Н. Гоголя, которого в процессе работы над вторым томом «Мертвых душ» заботило именно нахождение нужного ракурса, истинной манеры интерпретации преднаходимого им материала жизненного и исторического мира [ср.: Бахтин 1975:471]. В своей статье «Дитя Гоголя» (1909) А. Блок констатировал, что Н. Гоголь все же нашел искомый ракурс и – через него – искомый предмет в его истине, но ценой отказа от «прелести мира» [Блок т.V:376].

Оппозиция «цивилизация»/«культура» закрепилась только после «Заката Европы» О. Шпенглера (См.: Шпенглер О. «Закат Европы». т.I. 1918), но у позднего А. Блока предвосхищены ее аспекты, в том числе – через опору на построения Стендаля и Н. Гоголя [См.: Шульц 2012; Шульц 2018]. В блоковских «Скифах», являющихся одним из первых созданий парадоксального советского мессианизма, Западу предложена альтернатива: или встать под знамена «варварской» (хаотической, нецивилизованной, но это не значит некультурной) советской лиры, призывающей к «единению» и «братскому пиру», или погибнуть от нашествия сил в полном смысле некультурных, которых автор называет «монгольской дикою ордою», «свирепый гунн» [Блок т.III:362]. Однако в «Скифах» автор восклицает: «Да, азиаты – мы <…>» [там же:360].

Получается, что одной «азиатчине» А. Блок противопоставляет другую «азиатчину». Различие между ними, предположительно, оказывается в том, что советскую «азиатчину» А. Блок связывает с возможностью нового всплеска «культуры», с самой культурой в ее развитии (что близко идее «Грядущих гуннов» В. Брюсова), а «монгольско-гунновскую»

азиатчину – нет. Последняя для А. Блока уже полностью гибельна.

Исторически скифы – европейский народ, племя гунны – азиатский [ср.: Новиков 2010:315], хотя метафизики, историософы их иногда отождествляют, когда подразумевают некое древнее стихийное племя с мировой «окраины». Вот это метафизическое значение придает своим «скифам» А. Блок. Если следовать логике самого его текста, А. Блок приглашает Западную Европу на «варварский» пир, дабы та не только вновь избежала нашествия «свирепого гунна»[2], но и приобщилась факторам «истинно» культурного роста и развития.

Причисляя Россию к «скифам»-«азиатам», но противопоставляя ее «монгольско-гунновской» азиатчине, А. Блок то игнорирует элементы возможного историософского сходства скифов и гуннов, то, напротив, акцентирует их. Гунны/монголо-татары оказываются у А. Блока некоей «второй» силой (по сравнению с «первой силой» – Европой). Россия же, в понимании А. Блока, предстает «третьей» силой, несколько причастной обеим другим и призванной посредничать между ними. В такой блоковской концепции нельзя не увидеть следов воздействия ранней статьи В. Соловьева «Три силы», написанной в славянофильский период творчества мыслителя и поэта. Именно сходные три силы противопоставляются в этой работе, и именно России В. Соловьев отводит опосредующую роль [см.: Соловьев 1989].

В «Скифах» образ России дан в оппозиции человеку западному, «человеку-гуманисту»:

<…> Мы любим плоть – и вкус ее, и цвет,
И душный, смертный плоти запах…
Виновны ль мы, коль хрустнет ваш скелет
В тяжелых, нежных наших лапах? <…>

[Блок т.III:361]

Скелет человека Запада, если тот не пойдет навстречу советскому миру, подлежит, согласно «Скифам», негуманному

[2] О роли России в избавлении Запада от монголо-татарского нашествия писал еще А. Пушкин.

«похрустыванию» в амбивалентных лапах человека-массы – заметим, не «человека-артиста», как в финале «Крушения гуманизма», да «артист» и не имел бы такого намерения.

На фоне блоковских «Скифов» предшествующее и близкое им по смыслу, но менее знаменитое стихотворение В. Брюсова «Мы – скифы» выглядит почти полностью «игровым». Всё, что в последнем тексте от жанра оды, – слишком стилизовано, в отличие от горячечного экстаза А. Блока, *проживающего* свой текст[3]:

Мы – те, об ком шептали в старину,
С невольной дрожью, эллинские мифы:
Народ, взлюбивший буйство и войну,
Сыны Геракла и Ехидны, – скифы.

Вкруг моря Черного, в пустых степях,
Как демоны, мы облетали быстро,
Являясь вдруг, чтоб сеять всюду страх:
К верховьям Тигра иль к низовьям Истра.

Мы ужасали дикой волей мир,
Горя зловеще, там и здесь, зарницей <…>

[Брюсов 1987:363]

Эпиграф к «Грядущим гуннам» (цитата из Вяч. Иванова «Топчи их рай, Аттила») входит вместе с самим этим текстом, стихотворением «Мы – скифы» и группой блоковских произведений на темы «скифства» в единый интертекст по отношению к «гунновским» текстам Е. Замятина (это повесть «Бич Божий», представляющая собой первую часть незавершенного исторического романа (1928-1935) и историческая трагедия «Атилла» (1928)). В. Шкловский справедливо считал Е. Замятина «писателем школы Ремизова и

[3] В блоковских «Скифах» также есть серьезные элементы оды, но совсем не в игровом значении. Подробный разбор этого тезиса требует отдельного разговора.

отчасти Андрея Белого» [Шкловский 1990:144], т.е. в той или иной мере продолжателем и наследником символистов[4].

В ранний период творчества Е. Замятин печатался в «скифовских» сборниках, и хотя затем он формально распрощался со «скифством» [Туниманов 1992:321], идеи и формы этого движения не во всем ему чужды также в дальнейшем. Е. Лядовой точно замечено, что для Е. Замятина скифство – «скорее и прежде всего определенный настрой души, выражающий безграничное стремление к свободе, нежелание быть “прирученным” <…>» [Лядова 2014:867-886].

Хотя в «Биче Божьем» отношение автора/нарратора к вождю гуннов Атилле не выражено прямо, тем не менее восхищенно-удивленное коннотирование замятинским нарратором образа главного героя налицо. «Бич Божий» впечатляет свежестью «варварского», «нецивилизованного» восприятия мира: нарратор повести находится преимущественно «в зоне» образа протагониста, незамутненными «цивилизацией» глазами последнего взирая на мир.

«Первобытная» свежесть внутреннего облика и поступков Атиллы вызывают у автора/нарратора именно высокое удивление – удивление почти первозданной наивностью и «животностью» героя, сливающееся с восхищением его сметкой и личностным масштабом. Поэтому «Атилла как носитель витальной силы, бессознательных импульсов» противопоставлен «представителям римской цивилизации», утратившим такую непосредственность [Хатямова 2014:895].

В повести Е. Замятина гунны во главе с Атиллой вроде бы случайно предают римлян, а на деле сознательно нацелены против них как «цивилизаторов». Описываемые в повести события падения Римской империи от рук варваров проецируются на крах европейской и русской жизни после первой мировой войны и октябрьского переворота: «все прежнее кончилось» [Замятин 1989:189]. В финале «Атиллы»

[4] Для А. Белого, в свою очередь, В. Брюсов считался давшим образцы «вечной поэзии» и «равным» А. Пушкину [Белый 1994:392].

протагонист-«азиат» погибает, став жертвой предательства побежденных им европейцев, – символический жест автора, спроецированный на современность. По замечанию Д. Золотницкого, «для Блока – как, вслед за ним, и для Замятина тут кипела глобальная схватка культуры и стихии <…>» [Золотницкий 2014:844].

В «Атилле» несколько раз звучит явно перекликающийся с блоковским («Крушение гуманизма» и др.) мотив «дикой музыки» [Замятин 1989:447, 493, 497] – музыки хаоса и хаосмоса (т.е. соединения ритмов хаоса и космоса в нечто целое). В этой драме практически прямо отождествлены скифы (европейское племя), гунны (азиатское племя) и славяне. Это близко пафосу брюсовского «Мы – скифы», блоковских «Скифов», скрытому смыслу «Крушения гуманизма». Налицо также существенные переклички Е. Замятина и поздних В. Брюсова и А. Блока с евразийством, в том числе со взглядами «последнего евразийца», многое взявшего именно от культуры Серебряного века (на стадии его распада), Л. Гумилева.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.
2. Белый А. Брюсов // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
3. Блок А.А. Собр. сочинений: В 8 т. М.; Л., 1960-1963. Т.III. М.; Л. 1960. Т.V. М.; Л.1962.
4. Брюсов В.Я. Сочинения: В 2 т. Т.I. М., 1987.
5. Гаспаров М.Л. Антиномичность поэтики русского модернизма // Гаспаров М.Л. Избранные статьи. М., 1995.
6. Геркалит. Афоризмы. Эл. ресурс: http://tsitaty.com, 01.10.2018.
7. Замятин Е.И. Мы: Роман, повести, рассказы, пьесы, статьи и воспоминания. Кишинев, 1989.
8. Золотницкий Д.И. Е. Замятин – драматург // Е.И. Замятин: pro et contra, антология. СПб., 2014.
9. Лавров А.В. Брюсов В.Я. // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. М., 1989. Т.I.

10. Лядова Е.А. Историософия и структурно-поэтическая парадигма трагедии Е. Замятина «Атилла» // Е.И. Замятин: pro et contra, антология. СПб., 2014.
11. Новиков В.И. Александр Блок. М., 2010.
12. Пумпянский Л.В. Памяти В.Я. Брюсова // Пумпянский Л.В. Классическая традиция. Собрание трудов по истории русской литературы. М., 2000.
13. Соловьев В.С. Три силы // Новый мир. 1989. №1.
14. Степун Ф.А. Мистическое мировидение. Пять образов русского символизма. СПб., 2012. (пер. с нем.).
15. Туниманов В.А. Замятин Е.И. // Русские писатели. 1800-1917. Биографический словарь. М., 1992. Т.2.
16. Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч.1.
17. Хатямова М.А. «Бич Божий»: логика повествования и концепция истории Е. Замятина // Е.И. Замятин: pro et contra, антология. СПб., 2014.
18. Шкловский В.Б. Е. Замятин // Шкловский В.Б. Гамбургский счет. М., 1990.
19. Шульц С.А. А.А. Блок, Х. Ортега-и-Гассет и М. Хайдеггер о гуманизме // Русский символизм и мировая культура. М., 2012. Вып.4.
20. Шульц С.А. Рим Стендаля, Гоголя и Феллини // Творчество Н. Гоголя в контексте европейских культур. Взгляд из Рима. Семнадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск, 2018.

SERGEI SHULTS – ALLIUSIONS TO WORKS BY V. BRUSOV IN WRITINGS BY A. BLOCK AND E. ZAMYATIN

The author of the paper considers allusions to the poems by V. Brusov «The Future Huns» and «We are the Scythians» in A. Block's «Retribution» and «The Scythians», as well as in the «dilogy» by E. Zamyatin about Atilla. The historiosophical and genre-motivic aspects of the intertext have also been taken into account.

В.Я. БРЮСОВ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ

КИСЛОВА Л.С.,
ВЕТОШКИНА М.А.
Тюменский государственный университет

ТРАДИЦИИ ПОЭЗИИ РУБЕЖА ВЕКОВ НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ: НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ – ВЕРА ПОЛОЗКОВА

Ключевые слова: *акмеизм, цикл, пространство, локус, традиция.*

Акмеистская традиция, как известно, подразумевает прощание с иллюзией и погружение в реальность, уход от Вечной женственности и возвращение к мужскому началу, переход от единства ко множеству, от бесплотных духов к звериной силе, от индивидуализма к коллективному, от идеи к конкретике: «Эмоционально-эстетический максимализм так или иначе характеризует авторскую позицию и поэтику всех видных поэтов акмеизма» [Спивак, Батулина 2011:160]. О. Лекманов отмечает: «Акмеисты, как правило, не жертвовали *потусторонним* ради *посюстороннего.* Свою задачу они видели не в том, чтобы изгнать мистику из поэзии, а в том, чтобы *уравновесить* “мистическое” и “земное”, выправить крен в сторону метафизики, допущенный символистами» [Лекманов 2000:55]. Таким образом, стремясь почувствовать формы, запахи, цвета и краски этого мира, акмеисты выбирают новую эстетическую платформу. Н. Гумилев, в своей знаменитой работе «Наследие символизма и акмеизм», заявляет: «На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, – акмеизм ли <…>, или адамизм (мужественно твердый и ясный взгляд на жизнь), – во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме» [Гумилев 2001:114-115]. Другой идеолог акмеизма С. Городецкий, в манифесте «Некоторые течения в современной русской поэзии», провозглашая рождение нового Адама, говорит об ощущении нового искусства: «Они *акмеисты*, потому что они берут в искусство те мгновения, которые могут быть вечными» [Городецкий 2001:125]. Акмеисты

в своих манифестах ратуют за возвращение внимания к вещному миру, что, безусловно, должно, по мнению лидеров школы, способствовать преодолению символизма: «Они декларировали реабилитацию вещного мира, предмета, посюсторонней реальности и отвергали всякий мистицизм. Поэт должен ясно и трезво смотреть на мир. <…> Поэт, как первый человек, Адам, должен называть вещи их именами» [Барковская 2010:93]. Высокая степень рефлексии, уязвимость, хрупкость, удвоение и умножение лирического «Я», доминирование «телесной» метафорики – все эти поэтические приемы составляют художественную картину мира поэта-акмеиста.

Еще С. Городецкий в своей статье отмечает, что начальным этапом проявления любви к миру акмеиста становится экзотика: «Как бы вновь сотворенные, в поэзию хлынули звери; слоны, жирафы, львы, попугаи с Антильских островов наполнили ранние стихи Н. Гумилева. Тогда нельзя было еще думать, что это уже идет Адам. Но мало-помалу стали находить себе выражения и адамистические ощущения» [Городецкий 2001:122].

Стихи Н. Гумилева наполнены атмосферой экзотики и страсти: поэт исследует новые пространства, ищет новые ощущения. Его постоянные поиски «другого» позволяют погрузиться в новый мир любому, кто прикоснется к этой геопоэтической картине: «Я знаю веселые сказки таинственных стран / Про черную деву, про страсть молодого вождя, / Но ты слишком долго вдыхала тяжелый туман, / Ты верить не хочешь во что-нибудь кроме дождя. / И как я тебе расскажу про тропический сад, / Про стройные пальмы, про запах немыслимых трав. / Ты плачешь? Послушай... далеко, на озере Чад / Изысканный бродит жираф» [Гумилев 1989:84].

Поэт, следуя акмеистской традиции, выбирает лишь одно мгновение, так или иначе сопряженное с культурной памятью человечества, и «сплетает» текст, воспевающий неизведанное и страшное, недостижимое и ускользающее: «И, смотря на потоки у горных подножий, / На дубы и полдневных лучей торжество, / Европеец дивится, как странно похожи / Друг на друга народ и отчизна его. / Колдовская страна! Ты на дне котловины /

Задыхаешься, льется огонь с высоты, / Над тобою разносится крик ястребиный, / Но в сиянье заметишь ли ястреба ты? / Пальмы, кактусы, в рост человеческий травы, / Слишком много здесь этой паленой травы... / Осторожнее! В ней притаились удавы, / Притаились пантеры и рыжие львы» [Гумилев 1989:316]. Обращение к экзотическим образам свойственно эстетике акмеизма, а значит – удивительная экзотическая природа, привлекающая художников и философов, позволяющая прикоснуться к вечности, предстает перед лирическим героем Н. Гумилева каждый раз в новом ракурсе: «Здравствуй, Красное Море, акулья уха, / Негритянская ванна, песчаный котел! /На утесах твоих, вместо влажного мха, / Известняк, словно каменный кактус, расцвел. / На твоих островах в раскаленном песке, / Позабыты приливом, растущим в ночи, / Издыхают чудовища моря в тоске: / Осьминоги, тритоны и рыбы-мечи. / С африканского берега стаи пирог / Отплывают и жемчуга ищут вокруг, / И стараются их отогнать на восток / С аравийского берега сотни фелук» [там же:301].

Именно акмеисту принадлежит право сделать этот мир своим, открыть и описать его, дать имена явлениям и предметам. Африканский текст в лирическом цикле «Шатер» (1921-1922) и в других стихах Н. Гумилева об Африке является не столько воплощением пространственных представлений, сколько выражением глубокой духовной трансформации лирического субъекта: «Как любил я бродить по таким же дорогам / Видеть вечером звезды, как крупный горох, / Выбегать на холмы за козлом длиннорогим, / На ночлег зарываться в седеющий мох! / Есть музей этнографии в городе этом/ Над широкой, как Нил, многоводной Невой, / В час, когда я устану быть только поэтом, / Ничего не найду я желанней его. / Я хожу туда трогать дикарские вещи, / Что когда-то я сам издалека привез, / Чуять запах их странный, родной и зловещий, / Запах ладана, шерсти звериной и роз. / И я вижу, как знойное солнце пылает, / Леопард, изогнувшись, ползет на врага, / И как в хижине дымной меня поджидает / Для веселой охоты мой старый слуга» [там же:317].

Образ, представленный в поэтическом цикле Н. Гумилева, обладает космогонической природой, наделен глубоким философским смыслом и состоит из локальных, ярких, креативных образов-зарисовок: «На девятую ночь я увидел с горы / – Этот миг никогда не забуду – / Там, внизу, в отдаленной равнине, костры, / Точно красные звезды, повсюду. / И помчались один за другими они, / Точно тучи в сияющей сини, / Ночи трижды святые и странные дни / На широкой галасской равнине. / Все, к чему приближался навстречу я тут, / Было больше, чем видел я раньше: / Я смотрел, как огромных верблюдов пасут / У широких прудов великанши. / Как саженного роста галласы, скача / В леопардовых шкурах и львиных, / Убегающих страусов рубят сплеча / На горячих конях-исполинах» [Гумилев 1989:318].

Ольфакторность, визуальность, чувственность, тактильность, вещность образов способствует созданию единой культурно-географической парадигмы, включенной в бесконечное мифологизированное пространство: «Предметный мир, вещная среда воспринимались акмеистами как “окультуренные”, как знаки определенной культурной эпохи» [Барковская 2010:94]. «А когда на пески / Ночь, как коршун, посядет, / Задрожат огоньки / Впереди нас и сзади; / Те красней, чем коралл, / Эти зелены, сини... / Водяной карнавал / В африканской пустыне. / С отдаленных холмов, / Легким ветром гонимы, /Бедуинских костров / К нам доносятся дымы. / С обвалившихся стен / И изгибов канала / Слышен хохот гиен, / Завыванья шакала. / И в ответ пароход, / Звезды ночи печаля, / Спящей Африке шлет / Переливы рояля» [там же:310-311].

Акмеизм, вопреки прогнозам, пережил свое время и возродился век спустя, а потому расцвет неоакмеизма в начале XXI века становится вполне закономерным явлением. Поэтесса Вера Полозкова, создавая свой «Индийский цикл» (2008), выбирает акмеистские художественные стратегии. В тексте В. Полозковой преодолевается оппозиция «свое – чужое», что позволяет включить ее лирический цикл в акмеистскую систему координат. Каждый индийский город в лирическом цикле В. Полозковой словно зафиксирован в пространстве, отмечен

точностью описания и обладает индивидуальными этническими чертами: «Чему учит нас Дели, мой свет? / Тому, как могущественны жара, нищета и лень. / И тому, что все распадется на пепел, мел, полиэтилен. / И тому, что все тлен / и все обратится в тлен. / Чему Дели учит меня? / Тому, что бесценные километры я трачу зря, / Заедая пустотами пустоту, проще говоря, / Еду в Индию, чтобы помнить про этот год / что-нибудь, кроме утра пятого января. / Чему учит нас Индия? Тому, что молчанье речь, / расстояние лучший врач, / Того, чего не имеешь – не потерять, / что имеешь – не уберечь. / Так что обналичь и потрать свою жизнь / до последней старости, / Проживи поскорее прочь» [Полозкова 2014:37].

В. Полозкова в «Индийском цикле» представляет субъективное восприятие культурного и географического пространства. Постижение чужого пространства в тексте происходит органолептическим путем. Образ Индии складывается из ощущений героини – слуховых, цветовых, ольфакторных, сенсорных. Время в Индии течет размеренно и неспешно, жизненный ритм индийского города антитетичен энергичному, пассионарному ритму многих европейских городов, но личное пространство практически отсутствует или кажется второстепенным, не представляя для индийца какой-либо ценности: «В первый день, выходя на улицу в Дели / ты знаешь твердо – / часы твои сочтены. / Грязно, перенаселено, зловонно и все гудит, / словно ты в желудке у Сатаны. / А через неделю ты счастлив, сторговывая в Пушкаре / то-ли-юбку-то-ли-штаны / За две трети от их цены. / Так что можно, пожалуй, поздравить нас – / за двенадцать дней / Мы способны обжиться в любой открытке – / неважно, елочка ли на ней / Или восьмирукая дева Кали в сиянии / драгоценных своих камней» [там же:46].

При этом Индия является местом, где можно укрыться от бесконечных потрясений, погрузиться в состояние покоя и медитации в многочисленных ашрамах, индуистских и буддистских храмах. Вообще же пространство индийского мира воспринимается героиней как консервативное, замкнутое, отделенное от остальной вселенной и развивающееся по своей

особой траектории: «Чему учит нас Варанаси, мой свет? / Тому лишь, что жизнь есть сон. / Тому, что всю мощность средства передвижения / заключает в себе клаксон. /Тому, что храмовая мартышка входит в разряд / влиятельнейших персон. / Чему Варанаси учит меня? / Тому, что окажешься на вершине, дойдя до дна. / Тому, что у нас начались последние, / а у них еще ветхозаветные времена. / Нелегко придется Тому, Кто родится здесь, / чтоб за все заплатить сполна» [Полозкова 2014:38].

Индийский мир кажется лирическому субъекту смешением разнообразных звуков, цветов и запахов. Таким образом, индийская повседневность воспринимается амбивалентно: с одной стороны, замкнутость, консервативно-размеренный ритм жизни, с другой же – жизненный поток, напоминающий безумное, хаотичное, ошарашивающее «броуновское движение»: «Люди будто сушеные, мама, – рука у взрослого человека / всегда толщиною с плеть. / На каждом товаре по сантиметровому слою пыли, / каждая спальня – сырая клеть, / Здесь никто ничего не сносит, не убирает, / не ремонтирует – / всему просто дают истлеть. / Едут бешеные автобусы, дребезжат, / и машины им вслед визжат, / и перебегают дорогу босые женщины в сари – / у любой ребенок к груди прижат, / И коровы тощие возлежат, никому не принадлежат, / И в углу кафе сидим мы, сытые эксплуататоры, / попиваем свой оранжад» [там же:44].

Оказавшись в Индии, лирическая героиня В. Полозковой понимает, что она всего лишь туристка и вряд ли сможет стать «своей» в этой стране, поскольку постичь Индию невозможно. Но при этом необходимо попытаться ее ощутить и прочувствовать: «Так-то, мама, мы тут уже семь ночей. / Если дома ты неприкаянный, мама, то тут ты совсем ничей. / Воды Ганга приправлены воском, трупами и мочой / и жирны, как масала-чай. / Шива ищет на дне серьгу, только эта толща непроницаема / ни для одного из его лучей. / И над всем этим я стою белокожей стриженой каланчой, / с сумкой «Премия Кандинского» вдоль плеча. / Ужин на троих стоит пять бачей, / все нас принимают за / богачей, / И никто, слава богу, не понимает наших речей, / И поэтому мы так громко все комментируем, хохоча» [там же:41].

В «Индийском цикле» В. Полозковой присутствует ощущение жизни, глубинное ее постижение, основанное на сенсорных характеристиках и интуитивном восприятии. В тексте объективируется мотив погружения. Лирическая героиня приезжает в Индию и погружается в уникальную мифологизированную атмосферу, продолжая создавать авторский миф о «неизведанной стране». Она воспринимает Индию как особое многослойное пространство. С одной стороны, это – чужая, непостижимая страна, а с другой – Индия близка героине на каком-то внутреннем, ментальном уровне. Индия становится родной, она учит лирическую героиню чувствовать, воспринимать и ощущать пульс жизни: «Каждый бог тут всевидящ, мама, / и ничего, если ты неимущ и тощ. / Варишь себе неизвестный науке овощ, / добавляешь к нему / какой-нибудь хитрый хвощ / И бываешь счастлив; неважно, что на тебе за вещь, / Важно, мама, какую ты в себе / заключаешь при этом мощь. / В общем, мы тут неделю, мама, и пятый город подряд / Происходит полный Джонатан Свифт / плюс омар-хайямовский / рубайат. / Нужен только крутой фотоаппарат, / что способен долго держать / заряд, / И друзья, которые быстро все понимают. / Ничего при этом не говорят. / Так что, мама, кризис коммуникации, / творческое / бессилие, / отторгающая среда – / Это все, бесспорно, большие проблемы, да, / Но у них тут в почете белая кожа, монетка в рупию / и вода, / В городах есть мужчины в брюках – / если это серьезные / города, / Так что мы были правы, когда добрались сюда. / О, как мы были правы, / когда добрались сюда» [Полозкова 2014:41-42].

Индию В. Полозковой следует рассматривать как пространство, в котором не просто сопряжены культурные, географические, этнические коды; пространство не столько локальное, сколько душевное, ментальное, внутреннее. Лирическая героиня видит в Индии все то, что наблюдает любой турист, но, созерцая традиционные культурные объекты, она воспринимает это страну как мир, встреча с которым навсегда изменила ее собственную судьбу: «Завтра в это время я буду стоять на сцене, / во многих тысячах километров отсюда, / где

теперь медленная среда: / Спят собаки между шезлонгами в два ряда, / мертвого краба вылизывает вода, / А там будет мама, Рыжая, / Дзе, наверно, придет туда, /Я взойду и скажу им, как я боялась вернуться, да, / Обнаружить через неделю, как выцветают в тебе / индийские сари, дети, / рассветы, шуточки, города, / как ни остается от них ни камушка, ни следа, – / Только ведь моя Индия из меня не денется никуда. / Моя Индия не закончится никогда» [Полозкова 2014:53-54].

Таким образом, «соблазн Другого» [Эткинд 2001:9], позволяет лирической героине погрузиться в индийский культурный контекст, отдаляясь при этом от собственной реальности как «неподлинной» («чем сильнее вера в недоступную подлинность Другого, тем чаще явления собственного мира признаются фальшивыми и пустыми» [там же:10]). Однако именно индийские впечатления заставляют лирическую героиню погрузиться в другой мир настолько глубоко, что собственный неожиданно становится если не чужим, то непривычным, странным, далеким: «Представь себе ужас прожившего месяц в Индии, / мама, / и впервые узревшего снег в аэропорту. / У меня в чемодане песок, на плечах непальская / куртка / и не утешительная ничуть карамель во рту. / Мы вернулись домой, мама, это отнюдь не часто / случается / с заступившими за черту» [там же:55].

Индийский текст в лирическом цикле В. Полозковой становится не просто воплощением пространственных координат или набором культурных объектов и кодов, но выражением внутреннего состояния субъекта сознания, оказавшегося в иной действительности, потрясенного иной действительностью и влюбившегося в иную действительность. При этом страх встречи со «своим», безусловно, присутствует в тексте, поскольку именно «свое» может легко разрушить иллюзию погружения: «В общем, мы действительно опоздали на самолет. / Ехали в Панаджи – не столько я покидала Гоа, / сколько Гоа стал покидать меня. / Вот они, все мои последние рупии, / указатели на английском и хинди / и вся фигня, – / Следующий рейс из Гоа в Москву / будет только через три дня. / Это премиальные три заката здесь / (пару лет

московской зимы по курсу / стоит средний такой закат). / Это десять часов на скутере через тропики, / с поворотами наугад. / Это срочный приказ о твоем помиловании, / когда ты вот-вот будешь расстрелян как ренегат. /Вот тебя отпустили, и ты только и повторяешь, /что oh my / god, / Весь в мурашках от ощущения, как ты ужасно жив, / как неслыханно ты богат» [Полозкова 2014:52].

Таким образом, Дели, Варанаси, Орча, Каджурао, Агра, Пушкар, Джайпур, Гоа и другие индийские локусы воспринимаются лирической героиней В. Полозковой как духовные оазисы. Лирическому циклу В. Полозковой свойственна акмеистская «графичность» (В. Жирмунский), каждый образ в этом тексте принадлежит реальному миру, лирический субъект движется не от общего к частному, а от конкретного явления к миру космических обобщений. Индия является для лирической героини местом, где ее посещают мысли о неизбежном финале всего живого. При этом сама философичность индийской реальности становится определенным индикатором ощущений лирического субъекта. Эстетика жизни и символика смерти позволяют лирической героине говорить о совершенно ином течении времени в индийской системе координат. Сам образ жизни-сна в «Индийском цикле» В. Полозковой органично встраивается в акмеистскую картину мира: «Чему учит нас Агра, мой свет? / Мегаполис: каждый десятый спит на белье, / каждый пятый о нем слыхал. / Над портретом Шивы и Парвати лампа, / чтоб глаз приезжего / отдыхал. / Тадж Махал был построен, чтобы все расы мира / встречались перед воротами в Тадж Махал. / Чему Агра учит меня? Надо брать парату – / парата везде / вкусна. / Индия лежит под колесами, словно поверхность Марса, / и остается с тобой честна: / Ничего не забрать отсюда себе на память, как с того / света / или из сна» [там же:43].

В. Полозкова с акмеистской точностью вплетает свои впечатления в художественный текст и позволяет им как будто жить самостоятельной жизнью. Она говорит о новом опыте, переживает погружение в прошлое, в иную эпоху, словно в

сказочное, нереальное пространство: «Чему учит нас город Пушкар, мой свет? / Звезды были придуманы для / того, / чтоб от лагеря взять верблюда, поехать через пески, / лечь в телеге и налюбоваться всласть. / Тот, кто имеет повозку, байк или карту – имеет / власть. / Мы добрались до лучшего города на земле, / а цивилизация, к счастью, не добралась» [Полозкова 2014:45].

М. Гаспаров в своей статье «Поэтика серебряного века» отмечает, что русскому модернизму свойствена «гиперболизация красок, гиперболизация чувств – страсти, ненависти, реже – нежности <…>» [Гаспаров 1993:32]. Неоакмеистский цикл В. Полозковой, безусловно, гиперболизирован, однако столь активная, энергичная, даже преувеличенная ассимиляция лирического субъекта в экзотическом пространстве, связанная с освоением и осознанием «чужого», стремлением принять это «чужое» как свое, и позволяет говорить о доминировании эстетики акмеизма в лирике В. Полозковой: «Только ведь моя Индия из меня не денется никуда. / Моя Индия не закончится никогда» [Полозкова 2014:54].

Для лирической героини В. Полозковой особым сакральным местом является Индия, для лирического героя Н. Гумилева – Африка: открытие нового пространства, наполненного специфическими звуками, запахами и красками принадлежит Н. Гумилеву-акмеисту. Знакомство с новыми цивилизациями и попытки реперезентировать их европейской публике становятся для него своего рода особой просветительской миссией: «Между берегом буйного Красного Моря / И Суданским таинственным лесом видна, / Разметавшись среди четырех плоскогорий, / С отдыхающей львицею схожа, страна. / Север – это болота без дна и без края, / Змеи черные подступы к ним стерегут, / Их сестер-лихорадок зловещая стая, / Желтолицая, здесь обрела свой приют. / А над ними насупились мрачные горы, / Вековая обитель разбоя, Тигрэ, / Где оскалены бездны, взъерошены боры / И вершины стоят в снеговом серебре. / В плодоносной Амхаре и сеют и косят, / Зебры любят мешаться в домашний табун, / И под вечер прохладные ветры разносят / Звуки песен гортанных и рокота струн» [Гумилев 1989:315].

Африканские стихи Н. Гумилева чудесным образом перекликаются с «Индийским циклом» В. Полозковой и сопоставимы с ним именно на уровне предметно-вещного мира, концентрация которого, как и в любом акмеистском тексте, чрезвычайно значительна.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барковская Н.В. Поэзия «серебряного века». Екатеринбург, 2010.
2. Гаспаров М.Л. Поэтика «Серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917. Антология. М., 1993.
3. Городецкий С.М. Некоторые течения в современной русской поэзии // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 2001.
4. Гумилев Н.С. Наследие символизма и акмеизм // Литературные манифесты. От символизма до «Октября». М., 2001.
5. Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. М., 1989.
6. Лекманов О.А. Книга об акмеизме и другие работы. Томск, 2000.
7. Полозкова В.Н. Индийский цикл // Осточерчение. М., 2014.
8. Спивак Р.С, Батулина В.А. Эмоционально-эстетический максимализм в русской поэзии начала XX века: к вопросу о преемственности символизма и акмеизма // Вестник Пермского университета. Вып. 4(16). 2011.
9. Эткинд А.М. Толкование путешествий. Россия и Америка в травелогах и интертекстах. М., 2001.

LARISA KISLOVA, MARIA VETOSHKINA – TRADITIONS OF POETRY AT THE TURN OF THE CENTURY – AT THE TURN OF THE CENTURY: NIKOLAY GUMILYEV – VERA POLOZKOVA

The paper explores the influence of Acmeism aesthetics on modern poetry. It is based on the comparative analyses of ethnically colored poems by Nikolai Gumilyev and the fragments of «The Indian Cycle» by Vera Polozkova, a Russian poetess, in the context of Acmeist artistic strategies.

ПОГОСЯН И.К.
ЕГУЯС им. В.Я. Брюсова

СТИХОТВОРЕНИЕ КОНСТАНТИНА БАЛЬМОНТА «БЕЗГЛАГОЛЬНОСТЬ» В АРМЯНСКОМ ПЕРЕВОДЕ ВАГРАМА МАРТИРОСЯНА

Ключевые слова: *К. Бальмонт, В. Мартиросян, «Безглагольность», перевод, оригинал.*

Переводы К. Бальмонта из армянской поэзии сыграли важнейшую роль в армяно-русском культурном диалоге, однако диалог, как известно, – процесс двусторонний, и в этой связи нельзя не отметить огромную роль армянских поэтов, переводивших стихи Бальмонта, ознакомивших армянского читателя с творчеством выдающегося русского поэта и придавших, тем самым, диалогу обеих культур более глубокий и поистине взаимообогащающий характер.

Первые переводы стихотворений К. Бальмонта на армянский язык относятся к началу XX века. Значительную роль в ознакомлении армян с поэзией К. Бальмонта сыграли тифлисские газеты «Оризон» и «Мшак»,[1] в которых в 1914 году, во время второго приезда К. Бальмонта на Кавказ, публиковались сообщения о его встречах с армянской интеллигенцией и переводы некоторых его стихов. Однако литературный интерес армянских поэтов и переводчиков к К. Бальмонту имеет более давнюю историю, поскольку В. Терьян, например, еще в 1907 году писал Соне Отарян: «Упиваюсь поэзией Бальмонта! Да здравствует Бальмонт!» [Տերյան 1975:22]. Восхищение В. Терьяна поэзией русского поэта относилось к той эпохе, когда, по выражению В. Брюсова, «В течение десятилетия Бальмонт нераздельно царил над русской поэзией» [Брюсов 1975:265]. Популярность К. Бальмонта в эти годы отмечал и Вяч. Иванов: «Поистине, К. Бальмонту принадлежат победная пальма и

[1] См: Մշակ: Թիֆլիս: 1915: №60; 1916: №80.

дельфийский лавр, за то, что он – поэт, только поэт, всегда и во всем, и каждое дыхание его жизни – поэзия, и каждый звук его свирели – дыхание жизни <...>» [Иванов 1912:№12:42]. Кроме того, нельзя забывать о том, что, как пишет критик В.Доманский, «С серебряного века начался в русской литературе большой диалог разных поэтических школ, направлений, ориентаций, художественных систем – большой диалог в культуре» [Доманский 1998:92-93]. Мы предполагаем, что В. Доманский имел в виду процессы, происходящие не только в русской, но и во всей европейской литературе, процессы, которые не могли не отразиться и в новейшей армянской литературе. Действительно, армянская литература начала прошлого века представлена именами творящих почти одновременно таких великих поэтов, как Ованес Туманян, Аветик Исаакян, Ваан Терьян, Егише Чаренц, Мисак Мецаренц, Даниел Варужан, Сиаманто, Рубен Севак, которые находились в исключительно тесном и не имевшем аналога в новейшей армянской истории диалоге с мировой культурой. И это происходило на таком уровне, что этот период, по его значению, можно вполне обоснованно обозначить Серебряным веком армянской литературы.

В контексте естественно возникшего в этот период интереса армянских поэтов к русскому Серебряному веку следует рассматривать и первые переводы на армянский язык поэзии К. Бальмонта, как одного из самых ярких представителей этой эпохи. Однако внимание к К. Бальмонту не ограничивается началом века, оно наблюдается в армянской переводческой литературе вплоть до нашего времени. На сегодняшний день насчитывается около тридцати переводов стихотворений К. Бальмонта, значительная часть которых (около десяти) принадлежит нашему современнику – Грачья Тамразяну. По одному стихотворению перевели Егише Чаренц («При море черном»), Варлен Алексанян («Закатные цветы») и Ваграм Мартиросян («Безглагольность»); Г. Калашян, под псевдонимом «Мираж», перевел стихотворение «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце» («Ես աշխարհի եկա, որ Արև տեսնեմ»), «Лесные травы» («Ես սիրում եմ սեզն անտառի») из цикла «Мимолетное»;

перевод двух стихотворений К. Бальмонта («Лебедь» и «Она отдалась без упрека») принадлежит Оноприосу Анопьяну.

Ваграм Мартиросян перевел стихотворение К. Бальмонта «Безглагольность», которое является, пожалуй, одним из самых ярких в русской поэзии стихотворных произведений, объясняющих российскую тоску, загадку так называемой «русской души».

Безглагольность

Есть в русской природе усталая нежность,
Безмолвная боль затаенной печали,
Безвыходность горя, безгласность, безбрежность,
Холодная высь, уходящие дали.

Приди на рассвете на склон косогора, –
Над зябкой рекою дымится прохлада,
Чернеет громада застывшего бора,
И сердцу так больно, и сердце не радо.

Недвижный камыш. Не трепещет осока.
Глубокая тишь. Безглагольность покоя.
Луга убегают далёко-далёко.
Во всем утомленье – глухое, немое.

Войди на закате, как в свежие волны,
В прохладную глушь деревенского сада, –
Деревья так сумрачно-странно-безмолвны,
И сердцу так грустно, и сердце не радо.

Как будто душа о желанном просила,
И сделали ей незаслуженно больно.
И сердце простило, но сердце застыло,
И плачет, и плачет, и плачет невольно.

[Бальмонт 1980:189]

Это стихотворение датировано К. Бальмонтом 1900 годом. В этот год вышла в свет его новая книга стихов «Горящие здания», со знаменательным подзаголовком: «Лирика

современной души». В представлении К. Бальмонта – это душа, которая открыта миру, но, при этом, она расколота противоречиями, потому что мир, в который она пришла и хочет любить, все же во многом ее отталкивает. Об этом он написал в предисловии к книге: «Эта книга не напрасно названа **“лирикой современной души”** (выделено самим автором строк – *И.П.*). <…> я говорю не только за себя, но и за многих других, которые немотствуют, не имея голоса, а иногда, имея его, но, не желая говорить, немотствуют, но чувствуют гнёт роковых противоречий, быть может, гораздо сильнее, чем я» [Бальмонт 1994:217].

Неизвестно, почему стихотворение «Безглагольность», полностью соответствующее общей концепции книги «Горящие здания», не было включено в нее, а спустя три года вошло в центральный раздел «Безрадостность» следующего поэтического сборника К. Бальмонта «Только любовь», вышедшего в свет в 1903 году. Впрочем, это стихотворение вполне вписывалось в этот сборник, который не был книгой лишь «любви», «весны» и «оптимизма»: ее лирический герой очень напоминает одинокого героя его предшествующей поэзии.

Сам К. Бальмонт и его лирический герой не представляли себя вне любви. Нередко поэт переносил всю лирическую нежность своей души на природу. Удивительно точно охарактеризовал это свойство бальмонтовской поэзии И. Анненский в статье «Бальмонт-лирик»: «Сознание безысходного одиночества и мистический страх перед собою – вот главные тоны нашего “Я”. Поэзия же Бальмонта тем и значительна, что она с предельной силой выразила это “Я” в лирике: “Я” – замученное сознанием своего безысходного одиночества, неизбежного конца и бесцельного существования; “Я” среди природы, где немо и незримо, упрекая его, живут такие же “Я”» [Анненский 1988:490].

Для К. Бальмонта-символиста *безглагольность*, с одной стороны, – это безответность природы, с другой, – невыразимость переполняющих душу чувств. Заметим, что *безглагольность* – образ, который символисты часто использовали в своем

творчестве. Символисты, собственно, и не стремились быть понятными читателю, поскольку недосказанность и утаенность смысла базировались на тезисе о поэзии как «тайнописи неизреченного», по словам крупнейшего среди символистов теоретика Вячеслава Иванова [Иванов 1987:588].

Отметим, что в стихотворении К. Бальмонта «Безглагольность» множество строк составлено из безглагольных конструкций, т.е. из назывных предложений («Безмолвная боль затаенной печали, / Безвыходность горя, безгласность, безбрежность, / Холодная высь, уходящие дали»; «Недвижный камыш», «Глубокая тишь. Безглагольность покоя», «Во всем утомленье – глухое, немое»). Статичное состояние окружающей природы в этом стихотворении Бальмонт передает преимущественно существительными (*безвыходность, безгласность, безбрежность*…).

Безглагольность здесь не только тихий покой природы, это – безмолвие, безответность. Стихотворение отличается мелодичностью и музыкальностью, ритм стиха завораживает, чередование шипящих с мягкими, длящимися концовками слов (*ла, но, ло, ли, оя, ое*) придает поэтическому произведению особую, почти физически ощущаемую, нежность.

Известно, что чередование шипящих звуков – излюбленный прием поэтов, позволяющий передать им шелест листьев, шуршание камыша и т.п., – в стихотворении же К. Бальмонта шипящие хоть и присутствуют, но отрицательные частицы и предлоги «*не»* погашают всякое «движение природы» (*«**Не**движ**ж**ный камы**ш**. / **Не** трепе**щ**ет осока. / Глубокая ти**ш**ь»*).

Стихотворение насыщено синтаксическими и смысловыми повторами, анафорами («И сердцу так больно, и сердце не радо», «И сердцу так грустно, и сердце не радо»; «далеко-далеко», «и плачет, и плачет, и плачет <...>»), эпитетами («сумрачно-странно-безмолвны деревья», «усталая нежность»), а также метафорами («сердцу больно», «душа не рада»), что придает поэтике в целом импрессионистическую насыщенность образов.

Для поэзии К. Бальмонта, способного «поймать» мимолетное мгновение жизни, вообще характерны черты

импрессионизма. Это стихотворение представляет собой пример трансформации лирической нежности поэта к природе. С третьей строфы лирический герой, словно почувствовав приближение желанного свидания, как бы оправдывает свое сиюминутное охлаждение к природе тем, что она сама не может ответить на его чувства.

Душа лирического героя, восторгаясь величием Божьего мира, подсознательно жаждет свидания с подобной себе душой. Поэт с затаенной болью говорит о своей любимой природе, поскольку ее безответность, безмолвность и есть боль: «Как будто душа о желанном просила, и сделали ей незаслуженно больно». Каждая строчка стихотворения пронизана мольбой о взаимопонимании.

В стихотворении «Безглагольность» К. Бальмонт гениально подмечает одну из «эмоциональных составляющих» действительности: «Есть в русской природе усталая нежность, / Безмолвная боль затаенной печали». Возникает глубокий образ: маленький человек – и весь мир, погруженный в печаль. И, в то же время, душа даже одного человека, с его страданиями, – это целый космос, его эмоции сливаются с миром природы. Жизнь человека и «безмолвие» – только внешнее проявление, за которым скрывается поток чувств и эмоций, сложная жизнь души.

Рассмотрим выполненный В. Мартиросяном перевод бальмонтовского стихотворения, имеющий заглавие «Անբարբառություն» (буквально – *Бессловесность*).

Первое четверостишие в переводе выглядит следующим образом:

Բնությունը ռուսական մի հոգնած քնքշություն,
Թաքնված թախիծի ցավ ունի ա**նշշունչ**,
Եվ հեռվում կորսվող ան**բարբառ** իր ծոցում,
Անձկություն վշտերի, բարձունքներ սառ**նաշունչ**…<…>
[XX դարասկզբի ռուսական բանաստեղծություն 1982:31]

Буквальный перевод бальмонтовского выражения «*усталая нежность*» – «*հոգնած քնքշություն*» – точно передает его смысл, означающий уязвимость уставшей нежной души. Столь же

адекватен бальмонтовскому образу «безмолвной боли затаенной печали» перевод второй строки – «*Լռաբնված թախիծի ցավ ունի անշշունջ*», а также следующих двух («Безвыходность горя, безгласность, безбрежность, / Холодная высь, уходящие дали»).

Как видим, строфа насыщена диктуемыми поэтикой бальмонтовского стихотворения армянскими аналогами аллитераций (*ք-և-ք, նշ-շ-և, և-շ / և-չ*), анафор («*Լռաբնված թախիծի*»), перекрестной рифмой (*անշշունջ – սառնաշունչ*).

В переводе второго четверостишия близко по смыслу переданы такие образы оригинала, как *прохлада, дымящаяся* над *зябкой рекою*, *громада застывшего бора,* и *изнывающее от боли и тоски сердце:*

<…> Լուսաբացն անցկացրու լանջերին մի լեռան, –
Տե՛ս, **մրսկան գետն ի վար մշուշը ծխում է,**
Ծառերի սև խումբն է քարանում քո առաջ,
Եվ սիրտը ցավում է, սիրտն այնպես տխուր է: <…>

[там же]

Все третье четверостишие наполнено ощущением полного бездействия («*մի եռյալ խոնջություն կա խորին*»), мертвенности бессловесности («*մի մեռյալ խոնջություն կա խորին*», «*անբարբառության*») :

<…> Եղեգներն անշարժ են: Ոչ մի սեզ չի խշշում:
Խորախոր լռություն: Համրություն անդորրի:
Կորչում են հովիտները հեռավոր մշուշում:
Ամենուր մի մեռյալ խոնջություն կա խորին: <…>

[там же]

Близки к оригиналу переведенные бальмонтовские образы *бездвижности деревьев, «немоты» покоя* – «*համրություն անդորրի*», утомленности и мертвенности природы («*Ամենուր մի մեռյալ խոնջություն կա խորին*»).

Картина рассвета («*արշալույս*») предыдущей строфы сменяется в четвертом четверостишии картиной заката («*մայրամուտ*»), ничем не отличающейся от рассвета, наполненного той же печалью, немотой, постоянной тишиной (*միշտ լուռ է*):

<…> Մայրամուտն անցկացրու, ասենք, զով ջրերում,

Գյուղական պաղ այգու խորքում, ուր միշտ լուռ է, –
Ծառերը՝ մշուշոտ-անշշուկ-երերուն,
Եվ սիրտը զվարթ չէ, սիրտն այնպես տխուր է: <…>

[там же]

Образ деревьев деревенского сада (*գյուղական պաղ այգու խորքում*) в переводе сопровождается адекватным бальмонтовскому определению («*сумрачно-странно-безмолвны*») трехсловным эпитетом с внутренним созвучием (аллитерацией) – «*մշուշոտ-անշշուկ-երերուն*». И вновь (как и во втором четверостишье) повтор ключевого слова в строке («***И сердцу** так грустно, **и сердце** не радо*») соответствует оригиналу (за исключением союза) – «<…> ***սիրտը** զվարթ չէ, **սիրտն** այնպես տխուր է*».

Перевод последнего, пятого четверостишия:

<…> Կարծես թե ինչ-որ բան այս սիրտը գերել է,
Անտեղի մերժել են ցանկալին և հիմա
Սիրտը այդ ներել է, բայց սիրտը մեռել է
Եվ թափվում են, թափվում արցունքներն ակամա:

[там же]

В оригинале *душа* «*Как будто <…> о желанном просила*»: о самой высокой чистоте, красоте, любви... Однако природа и все земные реалии отказали ей в просьбе, «*И сделали незаслуженно больно».* Заменив «душу» на «сердце», переводчик несколько переставляет акценты: «*<…> ինչ-որ բան այս սիրտը գերել է*» (*сердце что-то пленило*), и ему было отказано в желаемом («*Անտեղի մերժել են ցանկալին*»). Хотя сердце и простило безответность природы («*սիրտը այդ ներել է*»), в переводе, как и в стихотворении К. Бальмонта, звучит безысходность – оно умерло («*սիրտը մեռել է*»).

Сопоставительный анализ показывает, что, в общем, перевод В. Мартиросяна весьма близок к оригиналу по смыслу, по образности и тональности, а также по звуковой организации и ритмометрическим параметрам, по использованию аналогичных лексико-синтаксических конструкций и по обилию повторов и т.д.

Однако не можем не отметить некоторого искажения поэтической образности, а, следовательно, и смысла, заключенного в двух завершающих строках бальмонтовского стихотворения «Безглагольность», где присутствует образ плачущего, уже умершего сердца («*И сердце простило, но сердце застыло, / И плачет, и плачет, и плачет невольно*»).

В переводе же («*Սիրտը այդ ներել է, բայց սիրտը մեռել է, / Եվ թաւիվում եմ, թաւիվում արցունքներն ակամա*»), слово «слезы» отчуждает «плач» от сердца и уводит к глазам. Тем самым переводчик убирает парадоксальность бальмонтовского образа – плачущего *мертвого* сердца.

В целом, переводы поэзии К. Бальмонта современными армянскими поэтами являются вполне адекватными, однако, в отличие от переводов поэтов начала XX века, они не обладают присущей поэзии К. Бальмонта музыкальностью, богатством поэтических образов, аллитераций и ассонансов и представляются скорее относящимися к явлениям армянской поэзии, рассчитанным на восприятие армянским читателем.

ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И.Ф. Бальмонт-лирик // Анненский И.Ф. Избранные произведения. Л., 1988.
2. Бальмонт К.Д. Собр. сочинений: В 2 т. Т.I. Можайск, 1994.
3. Бальмонт К.Д. Стихотворения. Переводы. Статьи. М, 1980.
4. Брюсов В.Я. К.Д. Бальмонт. *Третья статья*. Злые чары и жар-птица // Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.VI. М., 1975.
5. Доманский В.А. Культурологический подход к изучению литературы // Вестник Томского государственного университета. Т.266. Томск, 1998.
6. Иванов Вяч.И. Заветы символизма // Иванов Вяч.И. Собр. сочинений: В 4 т. Брюссель, 1971-1987. Т.II. Брюссель, 1987.

7. Иванов Вяч.И. О лиризме Бальмонта // Аполлон. М., 1912. №3-4.
8. Տերյան Վ. Երկերի ժողովածու. 4 հատորով: Հ.3: Երևան, 1975:
9. XX դարասկզբի ռուսական բանաստեղծություն. Կազմ. և ծանոթագր.՝ Հր. Թամրազյան: Երևան, 1982:

IRINA POGHOSYAN – A VERSE «БЕЗГЛАГОЛЬНОСТЬ» BY KONSTANTIN BALMONT TRANSLATED INTO ARMENIAN BY VAHRAM MARTIROSYAN

The paper deals with translations of verses by K. Balmont into Armenian. In particular, the matter concerns a verse entitled «Безглагольность», translated into Armenian by Vahram Martirosyan. The author concludes that the translator managed to remain close to the original source, however, in the two final lines he distorted the system of poetic images a bit, thus, consequently, distorting the thrust.

ПРОХОРОВА Т.Г.
Казанский федеральный университет

СИМВОЛИЧЕСКИЙ ПОДТЕКСТ И ОСОБЕННОСТИ ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ ПОЭМЫ А. АХМАТОВОЙ «РЕКВИЕМ» (МЕТОДИЧЕСКИЙ АСПЕКТ)

Ключевые слова: *А. Ахматова, «Реквием», методический аспект, традиции модернизма.*

Поэма А. Ахматовой «Реквием» не раз становилась объектом литературоведческого анализа. Предметом исследования являлись особенности её художественной структуры, роль библейских образов и мотивов, жанровая природа поэмы, её связь с ритуально-обрядовой традицией католического богослужения и с русской фольклорной традицией причитания-плача; выявлены интертекстуальные связи поэмы с произведениями А. Блока, Н. Гумилева, О. Мандельштама, с шекспировскими трагедиями, диалогические связи этого произведения А. Ахматовой с её лирикой и другими поэмами, в частности, с «Китежанкой». «Реквиему» посвящены работы А. Наймана [Найман 1999], Н. Лейдермана [Лейдерман 1996], Е. Эткинда [Эткинд 1997], Р.Тименчика [Тименчик 1994], С. Бурлиной [Бурлина 2001] и др. Словом, можно признать, что это одно из хорошо изученных ахматовских произведений.

В своей статье я сосредоточу внимание на некоторых методических аспектах изучения «Реквиема». Я хочу поделиться своим опытом анализа этого произведения в школьной и студенческой аудитории.

В российской средней школе поэма А. Ахматовой «Реквием» обычно изучается в одиннадцатом классе и рассматривается в ряду произведений, посвященных теме «человек и тоталитарное государство». Соответственно, анализ ограничивается выяснением того, как в поэме воплотилась трагедия личности, семьи, народа в сталинскую эпоху. При этом

наблюдения над особенностями поэтики тоже, как правило, подчиняются данной установке. Между тем, на мой взгляд, изучая ахматовскую поэму, важно обратить внимание школьников не только на то, что роднит это произведение с другими, посвященными, казалось бы, той же теме, но, прежде всего, на то, что выделяет его из общего ряда. Та же проблема, как правило, возникает и в студенческой аудитории. Я обычно выношу анализ этого произведения на практическое занятие и начинаю его с, казалось бы, очень простого вопроса: о чем эта поэма, какова её главная тема? Ответ, который я получаю, как правило, один: это поэма о репрессиях 1930-х годов. При этом студенты вспоминают факты биографии А. Ахматовой: аресты в 1935 году её сына и мужа. Тогда я задаю следующие вопросы: «Если главная тема этого произведения связана со сталинскими репрессиями, почему героиня представлена как православная христианка? С какой целью в поэму включена глава “Распятие”, какова её роль? Почему лирическая героиня соотносит свою душевную муку то со страданиями “стрелецких женок”, то с великой мукой самой Богородицы?» Эти вопросы позволяют создать некую проблемную ситуацию, в русле которой и ведется дальнейший анализ.

Изучение таких произведений, как ахматовский «Реквием», предполагает решение важной историко-литературной и методической проблемы, связанной с творческой эволюцией поэтов, чье художественное формирование происходило в эпоху Серебряного века, но кому выпало большую часть жизни существовать и писать в контексте совсем другого времени, чуждого им по своей сути. Соответственно, анализ их творчества невозможен без обращения к вопросу о традициях модернизма.

Следует обратить внимание учащихся на то, что ахматовский «Реквием» не укладывается в рамки реалистической традиции. Практически все исследователи признают, что модернизм возник как ответ на ощущение исчерпанности художественных возможностей традиционной литературы. «Обнаружив условность и ограниченность правды XIX столетия, XX век рвался сквозь нее – из сознания в подсознание. <…>

Модернизм совершал “Коперников переворот” в искусстве: вместо того, чтобы исследовать объект, модернизм занялся субъектом. Область интересов художников переместилась с действительности на способы ее, действительности, репрезентации, манифестации, конструирования» [Генис 2000. №11:105]. А. Генис, в своей статье «Модернизм как стиль XX века», заметил также, что модернизм «не разрушал, а выпаривал реализм», «сгущал реальность» [там же:106]. Эти слова очень точно выражают суть творческих исканий акмеизма, в рамках которого происходило формирование творческой личности А. Ахматовой. Одновременно в модернизме перестраивалась и вся система тематики. По словам М. Гаспарова, происходил сдвиг в сторону экзистенциальных тем – «Жизни, Смерти, Бога» [Гаспаров 1993:10]. Интерес к вечным проблемам определил и новую художественную модель времени – не линейную, как в реализме, а циклическую, позволяющую увидеть в истории вечно повторяющееся; ощутить взаимосвязь разделенных во времени явлений. Здесь же можно напомнить и о такой особенности модернизма, как интертекстуальность, о том, что О. Мандельштам называл «тоской по мировой культуре». По выражению В. Руднева, в модернизме понятие реальности «растворялось в аллюзиях, реминисценциях, в зеркальных отображениях одного в другом <…>» [Руднев 1999:178].

В «Реквиеме» черты модернистской концепции наглядно выражены уже во Вступлении. Акцентируем внимание на четверостишии, которое может быть воспринято как своеобразная пространственно-временная модель, воплощающая авторскую концепцию этого произведения:

<…> Звезды смерти стояли над нами,
И безвинная корчилась Русь
Под кровавыми сапогами
И под шинами черных марусь. <…>

[Ахматова т.I:197]

Вначале я предлагаю выделить конкретно-исторические детали. Попутно напоминаю, что стиль А. Ахматовой исследователи недаром называют «вещным». Концентрация

внимания на емких деталях характерна как для её ранних, так и для поздних произведений. В приведенном четверостишии их можно обнаружить буквально в каждой строке. Начинаем с конца. Образ «черных марусь» в четвертой строке воспринимается как трагический знак репрессий 1930-х годов (в школьной аудитории можно дать по этому поводу поясняющий комментарий). Предшествующая строка, казалось бы, тоже содержит вполне конкретную вещную деталь – «кровавые сапоги», но она уже не столь четко закреплена за определенным временем: увы, наша (и не наша) история такова, что следы кровавых сапог можно встретить где и когда угодно. Далее обращаем внимание на образ «безвинной Руси» и ищем ответ на вопрос: почему А. Ахматова употребляет именно такое – древнее – наименование родины? Размышляя над ним, отмечаем, что художественное время и пространство поэмы неуклонно расширяются. А. Ахматова постепенно ведет нас в глубь истории. Вот почему в дальнейшем становится возможным соотнесение страданий лирической героини со страданиями «стрелецких женок», воющих у кремлевских стен в XVII веке, когда казнили их мужей и сыновей, вот почему поэт обращается к фольклорным традициям плача-причитания. Возвращаясь к Вступлению, выделяем в первой строке анализируемого четверостишия образ «звезд смерти», «стоящих над нами». В контексте заданной темы он воспринимается как знак высшего суда. Теперь важно соотнести выделенные пространственно-временные пласты. Предлагаем, исходя из проанализированного четверостишия и с учетом всего содержания «Реквиема», попытаться графически изобразить пространственно-временную модель поэмы. Получаем несколько концентрических кругов, включенных друг в друга: первый, самый малый – автобиографическое (он включает в себя не только события 1930-х, но и 1910-х годов (глава IV)), затем второй круг – конкретно-историческое; он, в свою очередь, включен в третий – общенародное, история Руси, и, наконец, четвертый, самый большой круг, вбирающий все предшествующие, – это пространство Вечности.

Далее размышляем над вопросом: как полученная пространственно-временная модель связана с авторской концепцией истории? Приходим к заключению, что история представлена в поэме как кровавый порочный круг, как извечное страдание. Далее пытаемся понять, может ли этот круг быть разомкнут. Что ему противостоит?

Следующий этап работы связан с выделением сквозных символических образов, через которые выражен план вечности: креста, звезды и реки. Одновременно я обращаю внимание на то, что каждый из них, согласно акмеистической традиции, и конкретен, и вписан в широкий культурный контекст, благодаря чему содержит высокую степень обобщения. Само присутствие в поэме сквозных символических образов-мотивов заставляет соотносить все, что происходит на земле, с измерением Вечности.

Итак, начинаем с символа «креста», поскольку он возникает уже в самом начале и далее, фактически, пронизывает все произведение – то всплывая на поверхность (в 4, 6, 10-ой главах), то уходя в подтекст (попутно дается исторический комментарий, почему тюрьма на берегу Невы, у стен которой, «трехсотая, с передачею», стояла лирическая героиня, названа Кресты).

С помощью Словаря символов проясняем семантику образа «креста». Уточняем, что это один из древнейших знаков в культурах разных народов. «В христианской традиции Древо Жизни, ось связующая небо с землей, – латинский крест, называемый ранее печатью Бога, символизирует распятого Христа» [Жюльен 1999:196], поэтому с ним связаны мотивы страдания, веры и искупления, спасения через жертву Христа.

Переходим к главе «Распятие» и обращаем внимание на то, что в евангельском сюжете выделена не только фигура Сына Божьего, но, прежде всего, Богородицы, чье горе настолько велико, что «<…> туда, где молча Мать стояла, так никто взглянуть и не посмел» [Ахматова т.I:201]. Следуя логике предшествующих рассуждений, приходим к выводу, что у А. Ахматовой идея любви и искупления связана не только с образом сына Божьего, но, прежде всего, с образом Матери. Все

боли мира проходят через её сердце; именно её любовь – главное, если не единственное, что противостоит жестокости и смерти и позволяет жизни продолжаться. Так было всегда. Именно поэтому и выстраивается система образов «двойников»: лирическая героиня, женщины, стоящие вместе с ней у стен тюрьмы Кресты в Ленинграде 1930-х, стрелецкие женки, плачущие у кремлевских стен, и, наконец, образ Богоматери, – все они связаны между собой. В студенческой аудитории можно пояснить, что мотив двойничества в творчестве А. Ахматовой 1930-1960-х годов является сквозным. Ей было присуще соотнесение собственной судьбы с судьбами других, библейских, литературных и исторических, героинь. Как и в «Реквиеме», их, как правило, объединяет мотив страдания. Можно привести своеобразный «список» двойников из цикла «Трилистник московский» («Последняя роза», 1962):

Мне с Морозовою класть поклоны,
С падчерицей Ирода плясать,
С дымом улетать с костра Дидоны,
Чтобы с Жанной на костер опять.
Господи! Ты видишь, я устала
Воскресать, и умирать, и жить. <…>

[Ахматова т.I:294]

Возвращаясь к «Реквиему», рассматриваем два других символических образа-мотива: звезды («И скорой гибелью грозит / Огромная звезда» [Ахматова т.I:199], «Звезда Полярная сияет» [там же:200]) и реки (в поэме она получает конкретные географические названия: Нева, Дон, Енисей и вновь Нева). С помощью «Словаря символов» устанавливаем, что «Звезда – это образ божественной идеи, божественной воли, согласно которой и возник <…> наш Свет, Мир; а также символ самого Божества, Божьего Ока» [Копалинский 2002:89]. В христианстве этот образ олицетворяет рождение Христа. Так, мы вновь убеждаемся в том, что мотивы страдания и смерти у А. Ахматовой теснейшим образом связаны с мотивом жизни вечной. Это значение воплощается и в образе реки – символе, известном со времен

античности и обозначающем течение жизни и одновременно – необратимое движение времени, предполагающее обновление.

Далее обращаемся к Эпилогу, в котором звучит вечная тема памятника, а значит, памяти и бессмертия. Как известно, эта тема имеет богатую литературную традицию. Вспомним, как она интерпретировалась в русской литературе XVIII-XIX веков, как трансформировалась в XX веке. Возвращаясь к «Реквиему», убеждаемся в том, что А. Ахматова, нарушая классическую традицию, отбрасывает, как нечто ненужное, все то, что выделяет поэта, с его индивидуальной биографией и судьбой, из общенародного «мы». В поэме речь идет не столько о памятнике поэту, о бессмертии его стихов, сколько о памятнике матери, её вечному страданию и вечной любви, противостоящей жестокости и смерти. Эта любовь порождает надежду, что замкнутость порочного круга истории будет преодолена. Возникающий в заключительных строчках поэмы образ реки с идущими по ней кораблями может быть воспринят как символический знак надежды на обновление.

В заключение вновь возвращаемся к вопросу, с которого начался наш разговор, – о чем поэма А. Ахматовой «Реквием», и получаем уже иные ответы, чем тот, который был дан в начале.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ахматова А.А. Сочинения: В 2 т. Т.I. М., 1990.
2. Бурдина С.В. Библейские образы и мотивы в поэме А. Ахматовой «Реквием» // Филологические науки. 2001. №6.
3. Гаспаров М.Л. Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века», 1890-1917: Антология. М., 1993.
4. Генис А.А. Модернизм как стиль XX века // Звезда. 2000. №11.
5. Жюльен Н. Словарь символов / Пер с франц. Каюмова С. , Устьянцевой И. Челябинск, 1999.
6. Копалинский В. Словарь символов. Пер. с пол. Зорина В.Н. Калининград, 2002.
7. Лейдерман Н.Л. Бремя и величие скорби («Реквием» в контексте творческого пути Анны Ахматовой) // Русская

литературная классика XX века. Монографические очерки. Екатеринбург, 1996.
8. Найман А.Г. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1989.
9. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999.
10. Тименчик Р.Д. К генезису ахматовского «Реквиема» // Новое литературное обозрение. 1994. №8.
11. Эткинд Е.Г. Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой «Реквием» // Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997.

TATIANA PROKHOROVA – SYMBOLIC CONNOTATION AND PECULIARITIES OF SPATIOTEMPORAL ORGANIZATION OF «REQUIEM» POEM BY ANNA AKHMATOVA (METHODICAL ASPECT)

The paper deals with the methodological aspects of «Requiem» poem's literary study. The author shares her experience of analyzing the poem at school and student audiences. The attention is focused on modernism traditions in A. Akhmatova's poem. The research is targeted at identification of peculiarities of the space-time organization, as well as at cross-cutting symbolic motives in the «Requiem».

ХЕЧИКЯН А.Г.
Институт литературы им. М. Абегяна НАН РА

ВНУТРЕННЯЯ ЛОГИКА РАЗВИТИЯ РЕВОЛЮЦИОННОГО ФУТУРИЗМА

Статья написана при поддержке ANSEF, проект lit-4261.

Ключевые слова: *Революционный футуризм, Е. Чаренц, В. Маяковский.*

В армянской литературе 1920-х годов наблюдается новая волна футуризма, которая была тесно связана с русским постреволюционном футуризмом. Как русский, так и армянский революционный футуризм предстает уже модифицированным авангардом, соединяющим марксистские и коммунистические идеи с идеями футуризма.

Важными фактами революционного футуризма в армянской литературе являются опубликованная тремя армянскими поэтами (Е. Чаренц, Г. Абов, А. Вштуни) «Декларация Трех» (1922) и журнал «Стандарт» (1924), изданный Е. Чаренцем и архитекторами К. Алабяном и М. Мазманяном. В обоих изданиях очевидно влияние взглядов русских футуристов, в частности: в «Декларации Трех» – влияние газеты «Искусство коммуны», а в «Стандарте» – журнала ЛЕФ[1]. Революционный футуризм проявился также в поэзии. Цель нашей статьи – проследить динамику развития революционного футуризма в поэзии Е. Чаренца в соотнесении с идеями русских футуристов.

Революционный футуризм при всей краткости его существования (1921-1924) переживает внутреннее развитие. Условно можно говорить о периоде «Искусства коммуны» и «Декларации трех», НЭП-а и ЛЕФа-Стандарта.

Период «Искусства коммуны» и «Декларации трех»

К первому периоду можно относить «Всепоэму» и сборник «Поэзозурна». «Всепоэма» – первое произведение, в

[1] См. об этом: [Хечикян 2018:509-532].

котором узнаваемо сочетаются футуризм и классовое мышление. Она написана до «Декларации трех», а «Поэзозурна» написана сразу после Декларации. В произведениях этого времени заметны присущая «Декларации» осторожность и позиционирование футуризма как классовой литературы.

В «Искусстве коммуны» и в «Декларации трех» разворачивается дискуссия вокруг новой поэзии. К нему присоединяется Е. Чаренц со своими произведениями. Выдвинутые «Искусством коммуны» тезисы – каков новый художник, каким должно быть новое искусство, какова его роль в новом общественном строе, какова новая форма – в той или иной мере находят отклик как в декларации и в разъяснительных статьях Е. Чаренца, так и в его поэзии.

Русские футуристы почти единогласно утверждали, что новое искусство будет классовым[2]. Довольно едины они были и в вопросах формы: новый быт и новое содержание требуют новой формы, и эта форма только футуристическая. С определением роли художника и искусства футуристы, в основном, склонялись к мысли, что художником нового класса должен быть художник-пролетарий – человек, в котором соединяются способность к художественному творчеству и классовое сознание[3]. Футуристы-классовики отводили искусству утилитарную роль, утверждая, что искусство должно служить новому строю и рабочему классу. Более того, некоторые из них утверждали, что художник как таковой в новом обществе не играет существенной роли и может принести пользу, если пойдет на завод и станет участвовать в производстве предметов[4].

---

[2] «Искусство будущего – пролетарское искусство. Искусство будет пролетарским. Или его не будет вовсе» [Брик 1918:1].

[3] «Художник-пролетарий – это человек, в котором сочетались воедино: творческий дар и пролетарское сознание [там же]. См. также: Пунин Н. «Пролетарское искусство» [Искусство коммуны 1919:№19:1].

[4] См.: Пунин Н. «Творчество жизни» [Искусство коммуны 1919:№5:1]; «Наши задачи и профессиональные союзы художников» [Пунин 1918:2].

Пытаясь понять предъявляемые партией требования к искусству и соответствовать им, вступая в полемику с другими направлениями и, в частности, с пролеткультом, силясь превзойти их как художники-пролетарии, футуристы впадают в крайности. Они пересматривают роль художника и искусства в коммуне. Происходит снижение роли, десакрализация искусства и художника. Понятие талант считается ложной категорией[5], художник – человеком третьеразрядным, тогда как рабочий-художник приравнивается к рабочему в первом разряде[6]. Труд поэта не имеет никаких преимуществ по отношению к труду рабочего или ремесленника. Дабы сыскать для поэта место в обществе и оправдать его роль, В. Маяковский уверял, что поэт трудится наравне с рабочим и ремесленником, но только не у станка, а пером[7].

Эти установки и суждения находят отклик в поэзии Е. Чаренца. Во «Всепоэме» Е. Чаренц создает образ рабочего, достигшего классового сознания («Крепнет духом и сердцем / И воспринимает другие мысли»[8] [Чаренц 1963:42]), из инертного исполнителя он превращается в проводника классовой воли («Впрягся в шествие этих дней / И в сердце ликование и воля / С множествами вместе, в единстве / Этот старый земной шар / Тащит к Будущему» [там же:148]), превращается в созидателя, строителя нового мира и новой жизни («Строится мир сейчас / Строят / За улицей улицу – / Московский / Рабочий Иван, и Чинк-Фу / И Ганс, / И Погос» [(там же:49]).

Создается и образ обретшего классовое сознание поэта, который говорит от имени всех и для всех. «Я, поэт из Армении / Страны, где мгла и смерть – / Пою / Снова / Сейчас. / Но буду ли петь только я? / Только я, а не они…» [там же:124]. «Вступление» целиком посвящено развитию этой мысли: петь должны все: рудокоп, хлебопашец и пекарь, Погос и Иван, Чунк-Фу и Юсуф,

[5] См.: [Альтман 19181].
[6] См.: [Брик 1918:3].
[7] См.: Маяковский В. Поэт рабочий [Искусство коммуны 1918:№3:1].
[8]Здесь и далее стихи цитируются в соблюдающем точность подстрочном переводе.

потому что «любой безвестный рабочий» «Тысячи имеет поэм / В своих мощных, железных легких», «Других гениев нет / В мире – кроме них» [Чаренц 1963:124-127]. Очевидно, что это отклик на развернувшийся в эти годы дискурс о роли искусства и сущности художника. Поэма Е. Чаренца позволяет проводить параллели с созданной В. Маяковским в тот же период поэмой «150 000 000», в которой поэт заявляет: «150 000 000 мастера этой поэмы имя», «150 000 000 говорит губами моими», «Кто назовет земли гениального автора? / Так / и этой / моей / поэмы / никто не сочинитель» [Маяковский 1956:115].

И самое главное: классовый подход сочетается в поэме с футуристической техникой. Во «Всепоэме» она используется осторожно, местами, как декор, приправа. Из футуристической техники используется, в основном, разбивка строк (в первом варианте были строки лесенкой, характерной для В. Маяковского). Ритм поэмы дополняют перечисления и внутренние диалоги. Местами, как декорация, действуют и другие футуристические приемы: повторы («Ереван, / Ереван, / Ереван...» [Чаренц 1963:131]), звукоподражания (И выли – / «Во – во – во» – «во – во» / Сухие глотки пушек – «Во», / «Во-во» / «Во – во», [там же:134]), ассоциативная анаграмма («***Čči-čči-čči -*** / ***Rumb*** (бомба) – / ***Bum-bum-bum*** – / El vo***č'inč'*** – karmir ar***čičic'*** bac'i» [9] [там же:134]), подбор слов по созвучию («Xałał-xałoł-k'ałak'» (тихий-виноград-город) [там же:130])[10].

Сборник «Поэзозурна» целиком предстает как стихотворный дискурс старой и новой поэзии – на фоне смены старого новым в жизни, произошедших в действительности глубоких, необратимых изменений. В сборнике сталкиваются эстетики футуристической, классово-пролетарской, народной и классически-символистской поэзии. Сборник эклектичен, так как эстетики эти не только полемизируют, но и сосуществуют друг с другом: «Вот ишак – / Чу-чу – / Посреди Астафьяновской. Авто

[9] Транслитерация по Hübschmann-Meillet transliteration системе.

[10] «Стих дает (бессознательно) ряды гласных и согласных. Эти ряды неприкосновенны. Лучше заменять слово другим, близким не по мысли, а по звуку (лыки – мыки – кыка) [Крученых 1967:63].

толкает его – / Ревет рдея» [Чаренц 1964:12]. Полемику подытоживает стихотворение «Приход пара», в котором заявляется, что и надмирная символистская поэзия, и милая сердцу зурна анахроничны для передачи ритмов и сущности новой жизни, и вместо песен про страсть и смерть, как и вместо зурны, надо петь про железо и пар: «Должен горячий пар набухать, / И его электро-дух / Должен жарко звенеть и лететь» [там же:32].

Как в «Декларации трех», так и в «Поэзозурне» Е. Чаренц, несомненно, выступает в особенности против поэзии символизма. В стихотворении «Свирель» старенькая слепая свирель проходит по улице, ее песня взмывает ввысь, достигает звезд и, скривившись, спускается вниз, стучится в двери, но не принимают ее люди, они хотят народного ритма. В статье «Деклассированный интеллигент и декларация» Е. Чаренц, отрицая «чистое» искусство Ш. Бодлера, К. Бальмонта, В. Брюсова, Вяч. Иванова, Ф. Сологуба, М. Кузмина, противопоставляет ему искусство классовое: «Для их и наших деклассированных искусство – некий наркоз, душеспасительное средство забыть о жизни и создавать мир, в котором нет ни “пролетарской революции”, ни подобных ей “грубых” вещей. Ах, там “вечная” любовь и мечта…» [Чаренц 1967:29]. Он пробует сочетать классовую борьбу против символизма с борьбой, проистекающей из эстетики футуризма. В «Поэзозурне» видим, с одной стороны, отражение компромиссных идей «Искусства коммуны» и «Декларации трех», с другой стороны – еще до «Романса без любви» – здесь уже чувствуется дыхание последующего недолгого воодушевления и влияние дореволюционного футуризма. Е. Чаренц также идет по пути переоценки и десакрализации старых ценностей: «Ной до вчерашнего дня / Сидел / Наверху / На вершине снежного Арарата. / Сегодня вниз спустили – / Чтоб засучил рукава, / Чтоб чистил хижины рабочего люда». Отрицая мистическое, «чистое», возвышенное, Е. Чаренц предлагает искусство утилитарное, приносящее практическую пользу. Более того, выдвигает идею производственной поэзии: «Если ты нужен, поэт, / Вместо песен

страны строй. / <…> Если можешь, сделай так, / Чтобы здесь… новый город вырос…» [Чаренц 1964:28-29]. В сборнике пересматривается роль поэзии: она приводится в соответствие со вкусом рабочего класса и служит его нуждам.

С одной стороны, в сборнике можно заметить пересмотр роли поэзии, ее приспособление ко вкусу рабочего класса и служение его нуждам. С этой целью Е. Чаренц в некоторых стихотворениях обращается к народно-разговорному языку, в других применяет литературный, но упрощенный язык «партийного пролетария». С другой стороны, наблюдаем чисто футуристический антиэстетизм и депоэтизацию, в чем проявляется схожесть сборника с русским дореволюционным футуризмом. Если в «Искусстве коммуны» акцент в борьбе с буржуазным искусством ставился, в основном, на искусстве классическом, то в дореволюционном футуризме критика обращена на символизм. В манифесте «Пощечина общественному вкусу» футуристы сбрасывали с корабля современности не только классиков, но и символистов, отрицая «парфюмерный блуд» К. Бальмонта, «бумажные латы с черного фрака воина Брюсова», «грязную слизь книг, написанных Леонидами Андреевыми» [Крученых 1967:50]. Вместо этого они предлагали антиэстетизм диссонансного звучания. «Наша цель подчеркнуть важное значение для искусства всех резкостей, несогласов (диссонансов) и чисто первобытной грубости» [там же:70]). В «Поэзозурне» этот диссонанс и резкость проявляются в грубых выражениях. Например: «Так ясно я видел вашу блеющую душу» [Чаренц 1964:9] или «Так хороша / Сильна от роду, / Что можешь – гараж весь / Скакуном глаз умчать…» [там же:18].

Из русских футуристов Е. Чаренцу, с его представлениями о новой поэзии, с его подходами, языком, изобразительно-выразительными средствами, ближе всех В. Маяковский. Так, можно провести параллели между стихотворением Е. Чаренца «Когда-нибудь вы видали?..» и поэмой В. Маяковского «Облако в штанах». Здесь возможно сравнение как грубого подхода к общепринятой любовной поэзии: «Вы / Люди, /Что привыкли

копеечной любовью / Ваши мягонькие сердца растапливать, – / Слыхали вы солнца огневую песню пламенную, / Когда (само) солнце – зурначи Алек…» [Чаренц 1964:8], так и образов и даже лексики, например, образ висящей в небе зурны-солнца: «Видали ли/ Вы когда-нибудь / глазами вашими слепыми, голодными – / **Золоченую зурну солнца,** / Висящую в зените лета?» [там же:8]. Вспомним строки Маяковского: «Вы, / обеспокоенные мыслью одной – / «изящно пляшу ли», – / смотрите, как развлекаюсь / я – / площадной / сутенер и карточный шулер! / От вас, / которые влюбленностью мокли, / от которых в столетия слеза лилась, / уйду я, / **солнце моноклем / вставлю в широко растопыренный глаз»** [Маяковский 1955:187].

Художественная ценность сборника в его даже сегодня сохраняющих свежесть метафорах и образах, которые также связываются с модернизмом/авангардом. Приведем некоторые: «Желтые / Улицы / Скукой дождят. / Зевают – лениво и желто» [там же:31]; «Свисает с нитки (моего) мозга / Ереван как удушенный»; «Солнце впряглось в плуг, / Солнце – вол огромный – / Тащит плуг рассвета» [там же:16].

Период НЭП-а[11]

Связь с дореволюционным футуризмом еще более углубляется в поэме «Романс без любви» Е. Чаренца и в сборнике «Нож к горлу» Абова, условно относимых нами к периоду НЭП-а. Временные успехи русских футуристов в период НЭП-а, по-видимому, воодушевили армянских футуристов. В этот период Е. Чаренц читает посвященные футуризму лекции и защищает футуризм как передовое направление[12]. А в указанных произведениях проявляются все крайности футуризма. Е. Чаренца не удовлетворяют любительский уровень и

[11] Название чисто условное. НЭП рассматриваем здесь только как причину и период явления, поскольку и русские, и армянские футуристы критиковали НЭП, тем самым проявляя свою преданность партии.

[12] См. статьи «Современная русская поэзия» [Чаренц 1967:45-64], «Лекция Егише Чаренца» [там же:529-534].

тематическая ограниченность пролетарской литературы[13], и он выступает с поэмой, направленной, с одной стороны, против символизма, с другой – против пролетарской литературы, заявляя, что для певца революции необязательно воспевать железо или пар[14]: «Смеетесь? / Ну, конечно… / Я, / поэт / “железный” / “красный” / и / вдруг / вместо песни железной – / страсть / бедра / женщина?» [Чаренц 1986:54].

В поэме развиваются и углубляются футуристические черты «Поэзозурны». Здесь борьба против символизма, лексика, проявления половой любви острее и резче. А. Каринян, критикуя поэму, пишет: «Он желает быть непременно ”крайним”, ”оригинальным” и ”революционным”» [Каринян 1923:17].

«Романс без любви» отмечен влиянием поэмы В. Маяковского «Облако в штанах»[15]. С последней он сближается своим полемическим характером, безудержной страстью, агрессивностью[16], а также крайностью выразительных средств, принципом построения образа, лексикой, бунтом против принятых форм выражения любви:

<…> – Женя,
тебя,
хочу тебя!
С ужасом дней на лице
приду (gam),
дам (tam),
и вот (ard)…
с крови вкусом раздели –
сокруши до основания. <…>
[Чаренц 1986:43-44]

<…> Мария!
Поэт сонеты поет Тиане,
а я –
весь из мяса,
человек весь –
тело твое прошу,
как просят христиане
«хлеб наш насущный
даждь нам днесь». <…>
[Маяковский 1955:193]

[13] См. «Пролетарская литература или «литературный» поход хулиганов?» [Чаренц 1967:64-73].

[14] См. «Pro Domo Sua» [Чаренц 1967:37-38].

[15] Отвечая на статью, напечатанную исполнительным органом пролетписателей Армении, Е. Чаренц решительно отрицает влияние поэмы В. Маяковского. См. «Письмо в редакцию» [Чаренц 1967:43-44].

[16] Р. Гольдт характеризует «Облако в штанах» В. Маяковского как агрессивную поэму [Goldt 2012:353].

Переходы от темы к теме в поэме В. Маяковского периодически возвращаются к не пришедшей на свидание Марии. Поэма эта скорее о муках любви. Поэма же Е. Чаренца носит агрессивно-половой характер: «Женя, / тебя / тело твое мягкое / дай воспеть гонгом моего черепа (gangis gongov). Череп (gang) – гонг, / барабан огромный. / Внутри – злое насекомое. / Если оно / снизу постучит – / будешь кричать от боли до смерти» [Чаренц 1986:42].

Несмотря на старания Е. Чаренца представить поэму как революционный литературный манифест, революционный элемент в поэме отступает, и поэма полностью относится к традициям дореволюционного футуризма. Несмотря на явное влияние В. Маяковского, поэма по результату самостоятельна и может считаться лучшим образцом футуризма в армянской литературе, которую Г. Бардакчян характеризует как «гениальная вульгарность» [Bardakjian 2000:208].

Откровенным проявлением футуризма в армянской поэзии был и сборник Г. Абова «Нож к горлу». Он не обладает художественной ценностью произведений Е. Чаренца, но интересен как литературный факт. В эстетике своей он близок к дореволюционному футуризму и отмечен влиянием Е. Чаренца, В. Маяковского и других русских футуристов.

В **период Леф-Стандарта** Е. Чаренц и Г. Абов продолжают следовать русским футуристам. От крайностей предыдущего периода они очень скоро отказываются. Становится ясно, что привилегии русских футуристов ограничены, более того – для них это шанс искупить прежние свои грехи и доказать, что они осознали и исправили свои ошибки.

В ЛЕФе продолжают и развивают многие идеи «Искусства коммуны». Как в ЛЕФе, так и в «Стандарте» происходит перестройка команды. Е. Чаренц сотрудничает с архитекторами-конструктивистами М. Мазманяном и К. Алабяном, вместе они как в «Стандарте», так и в искусстве и литературе, осуществляют новые идеи. Основными литературными фактами периода ЛЕФ-Стандарта можно считать пьесу Е. Чаренца «Капказ», сборник «Комальманах», кинофельетон «Супруги Сноудены или сам по

себе комунизм», поэма «Про Стиннеса» и сборник Г. Абова «Единый фронт».

В период Леф-Стандарта для Е. Чаренца важной идеологической опорой, кроме В. Маяковского, становятся идеи С. Третьякова, который в ЛЕФ-е развивает теорию утилитаризма. Как в статьях, так и в литературных произведениях Е. Чаренц следует этой теории, обращаясь к жанру «агитки» с присущей ей лобовой идеологией: «Наша религия называется – ” Капитал”, / Наша связь – Р.К.П. / Перед нами – эдем, начертанный Марксом, / Перед нами – Коммуна. Наша, / Полуоткрыта. / Та, о которой мечтали: / Советский строй + электрификация». Очевидна созвучность с С. Третьяковым: «Миру маем пора пропеть: / РКП / На – / Вперед! В упор глаза! / плюс / Жми, и ни шагу назад! /плюс / Электрификация, смык, тренаж. / плюс / Мы хотим, чтоб мир стал наш» [ЛЕФ 1923:№2:18].

Е. Чаренц привносит в поэзию еще один важный принцип Леф-стандартовского утилитаризма: учение о строительстве жизни. Более того, здесь снова видим идею «производственного искусства», согласно которой литература – ремесло, как и другие ремесла, и писатель должен стараться приносить пользу обществу и стране так же, как рабочий и ремесленник: «Октябрь взял нас за горло – / Приказал: / Строй (šini). / Слышишь? / Эй! / Ты, / Шину строй (šin šini) сейчас ты. / Рельсы строй для машины, если можешь. / Петь про девушку или пар – пользы нет, / Все равно. / Строй улицу каменную. / Строй канал» [Чаренц 1964:138]. В продолжении стихотворения поэт становится еще категоричней в своем требовании: «– Никакого парнаса, / Даже пролетпоэзии. / Так оно, / Так, / Песня есть песня. / Хоть про пар пиши. / Хоть пролетсонет. / Слышите? / Лучше – блох пасти, / Лучше выть, / Чем песней завод питать» [там же:139].

Футуристы снижают стандарты поэзии, ради соответствия требованиям к литературе со стороны пролетариата и партии, и вместе с тем банально отражают требования класса: «Октябрь принесли обыкновенные люди. Те, что – знали, / Сначала – дай хлеба поесть, / Сначала – еда» [Чаренц 1964:138]. То же видим у В. Маяковского (в первом варианте «Мистерии-буфф»): «Нам

надоели небесные сласти – / хлебище дайте жрать ржаной! / Нам надоели бумажные страсти – / дайте жить с живой женой!» [Маяковский 1956:170]. И то же у С. Третьякова: «Рабочий-жених, деревня-невесте. / Первый май – посаженый отец. / Шагай ребята, хватит и места, / И хлеба – поесть, и сукна – одеться» [ЛЕФ 1923:№1:52]. Касаясь в связи с «Мистерией-буфф» корыстолюбия «нечистых», Р. Гольдт пишет: «<…> ”Нечистые” носители идеи прогресса в своих потребностях и целях остаются как ни странно материалистами. Даже если Маяковский, возможно, задумал это в своем манихейском дуализме тела-души как доказательство пролетарской *élan vital*, эта наивная примитивность вряд ли пригодна для будущего героя социалистического реализма» [Goldt 2012:350].

В соответствии с тем, как представляет себе жанр «агитки» Е. Чаренц, в сборнике стихи имеют сюжет, не содержат прилагательных, идейно прямолинейны. «Комальманах», как и многие произведения этого периода, отмечен влиянием русских футуристов – наиболее явственно влияние В. Маяковского.

Например, в стихотворении «Я и Ильич» поэт прямо ссылается на роман Г. Уэллса «Машина времени», но, несмотря на эту прямую отсылку, стихотворение содержит сюжетные линии, общие с «Мистерией-буфф» В. Маяковского. В частности, есть два похожих эпизода. Один из них – картина в конце второго действия «Мистерии-буфф» (второй вариант), в которой «нечистые» встречают человека из будущего:

<…> Да, идет!
Человек какой-то.
Да, человек.
Старый с посохом.
Молодой без посоха,
Эк, идет по воде, что по-суху. <…>

[Маяковский 1956:296]

В поэме Е. Чаренца читаем:

<…> Приближается кто-то,
Как будто старый
(Я его в какой-то книге читал), –

Нет,
Мал:
Ребенок <…>

[Чаренц 1964:158]

Строкой «Я его в какой-то книге читал» Е. Чаренц, по всей вероятности, отсылает к пьесе В. Маяковского.

Другой эпизод: в шестом действии «нечистые» возвращаются на землю, оказываются в Москве и не узнают ее: «Как не стыдно глупости городить вам! / Какой это Манчестер? / Это Москва. / Как это ослепли все? / Вот смотрите, Тверская, / Вот Садовая, / Вот театр РСФСР» [Маяковский 1956:242].

Оказавшийся в будущем чаренцевский герой точно так же не узнает Ереван: «Ереван это… / Старик, (ты) обманул меня. / Похоже, что Нью-Йорк, / Похоже, что Сан-Франциско» [Чаренц 1964:162] и чуть дальше снова: «Неужели это Ереван?.. / Неправда. / Слышишь? Ты не в Ереван меня привел. / Ереван поселком был, / Ереван был, как Ван, убогий <…>» [там же:163]. В обоих случаях описывается неузнаваемо новый город, в одном случае – Москва, в другом – Ереван с высотными зданиями:

<…> Домов стоэтажия землю кроют!
Через дома
Перемахивают ловкие мосты!

[Маяковский 1956:343]

<…> Какие здания там?
Какие башни из стекла?..
<…>Что это там возвышается?..

[Чаренц 1964:164]

В других стихах сборника также можно увидеть непрямые ссылки на В. Маяковского.

Хотя язык сборника в целом, как принято в «агитке», доступный и плакатный, однако снова местами порываются самобытные метафоры и образы: «Словно лифт – Восходит солнце» [Чаренц 1964:156], «ракетой был миг» [там же:166], «Пилят воздух годы, / Воля (моя) – машина, / Мысль (моя) – Уэллс» [там же:154].

«Единый фронт» Г. Абова также замышлялся как политическая агитка. В этом довольно слабом сборнике изложены «голые» суждения о том, что надо продолжать борьбу на двух фронтах: против Европы и против НЭП-а. Г. Абов

остается верен своему антиэстетизму, однако здесь он вплотную приблизился к пролетарской литературе.

В обращении Е. Чаренца к футуризму сказалось глубокое понимание им как политической ситуации в стране, так и трансформации взглядов русских футуристов, нашедшей отражение в их литературной и политической деятельности. Его футуристические произведения – хотя и немногие, но несомненно яркие проявления армянского авангарда.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альтман Н.И. Плата за труд // Искусство коммуны. 1918. №1.
2. Брик О.М. Художник-пролетарий // Искусство коммуны. 1918. №2.
3. Б[рик] О.М. Художники третьей категории // Искусство коммуны. 1918. №4.
4. Крученых А.Е. «Новые пути слова» // Манифесты и программы русских футуристов. München, 1967.
5. Маяковский В.В. Полное собр. сочинений: В 13 т. М., 1955-1961. Т.I. М, 1955. Т.II. М, 1956.
6. П[унин] Н.Н. Наши задачи и профессиональные союзы художников // Искусство коммуны. 1918. №3.
7. Пунин Н.Н. Пролетарское искусство // Искусство коммуны. 1919. №19.
8. Пунин Н.Н. Творчество жизни // Искусство коммуны. 1919. №5.
9. Третьяков С.М. «1-ое мая» // ЛЕФ. 1923. №2.
10. Хечикян А.Г. Футуризми и революция // Русская исстория и флософия: пути взаимодейсвия. М., 2018.
11. Կարինյան Ա. Վտանգավոր սայթաքում // Պայքար: 1923: №2:
12. [Чаренц] Չարենց Ե. Երկերի ժող. 6 հ-ով: Հ.II, հ.III, հ.VI: Երևան, 1963, 1964, 1967:
13. [Чаренц] Չարենց Ե. Երկերի ժող. 4 հ-ով: Հ.II: Երևան, 1986:
14. Bardakjian K. A Reference Guide to Modern Armenian Literature, 1500-1920: with an introductory history. Detroit, 2000.

15. Goldt R. Vladimir Majakovskij: Misterija-buff (Misterium buffo) // Das russische Drama. Köln/Wien, 2012.

HASMIK KHECHIKYAN – INNER LOGIC OF THE DEVELOPMENT OF REVOLUTIONARY FUTURIST POETRY

The goal of this paper is to trace the dynamics and inner logic of the development of revolutionary futurism in Armenian literature and particularly in Yeghishe Charents's poetry. Since it was closely connected with Russian futurism, its affinities, relations and influences are studied in the context of the Russian experience.

ЧУЛЯН А.Г.
ЕГУЯС им. В.Я. Брюсова

«ИСПАНСКАЯ» КОНЦЕПЦИЯ МИРА В ПОЭЗИИ К. БАЛЬМОНТА

Ключевые слова: *К. Бальмонт, поэзия, Испания, тема, образ, мотив.*

Целью данной статьи является определение «испанского» импульса мировосприятия К. Бальмонта в процессе анализа поэтических произведений с испанской тематикой в творческом наследии поэта. Тексты стихотворений отобраны в порядке хронологии изданных сборников.

Стихи, навеянные испанскими мотивами, занимают достойное место в поэзии К. Бальмонта. Надо отметить, что до первой поездки К. Бальмонта в Испанию (1896) стихов с испанской тематикой в лирике поэта не отмечено. В сентябре 1896 года состоялось венчание К. Бальмонта и Екатерины Андреевой. После свадьбы молодая чета выехала во Францию, а после короткой остановки в Париже они уехали на курорт Биарриц, который находится недалеко от Пиренеев и франко-испанской границы. К. Бальмонт заинтересовался баскским и испанским языками и через неделю свободно читал испанские газеты и уже мог понимать разговорную речь. В ноябре он шутливо пишет своему тогдашнему приятелю В.Ф. Джунковскому:

Вот уж три недели вижу
Я испанский горизонт.
Но писанье ненавижу,
Хоть люблю Вас.
Ваш Бальмонт.

[Куприяновский, Молчанова 2001:70]

Позднее в Париже К. Бальмонт познакомился с молодым французом – Лео Руанэ, переводчиком Кальдерона и испанских народных песен. Л. Руанэ был знатоком испанской литературы,

он помогал К. Бальмонту овладеть испанским и давал ему множество ценных советов и справок. Он удивлялся способностям К. Бальмонта очень быстро воспринимать языки и познавать их во всех тонкостях. Л. Руанэ признавался, что его особенно поражало знание К. Бальмонтом испанского языка семнадцатого века, хотя «поэт говорил на современном похуже» [Андреева-Бальмонт 1997:348]. Следует отметить, что для Бальмонта характерна широта лингвистических познаний, он всю жизнь изучал какой-нибудь язык. Е. Андреева-Бальмонт в своих «Воспоминаниях» отмечает: «<…> Хорошо он знал французский, немецкий, греческий, латинский, итальянский, испанский, польский, литовский, чешский, норвежский, датский, шведский. Похуже грузинский, немного японский, санскрит» [там же].

Первое пребывание в Испании ограничилось двумя неделями. Бальмонты посетили страну басков, Мадрид, побывали в знаменитом музее Прадо, а также на корриде, приобрели офорты испанского художника Ф. Гойи – альбомы «Капричос» и «Бедствия войны». Двух недель хватило К. Бальмонту, чтобы влюбиться в эту страну. Е. Андреева-Бальмонт, перечисляя в своих «Воспоминаниях» страны, где они побывали вместе в течение их совместной жизни, называла Испанию любимой страной К. Бальмонта [там же:343].

В стихотворении «В окрестностях Мадрида» (1897) (сборник «Тишина», цикл «Аккорды») воскрешаются романтические воспоминания поэта о супруге Е. Андреевой, которая сопровождала его во время первой поездки в Испанию. Эта поездка совпала с началом их совместной жизни, и поэтому стихи передают восторженное состояние поэта. Поэт настолько озарен «пламенем яркого чувства», что любимая представляется ему «виденьем искусства». Душа поэта переполнена нежностью, уносящей его к небесным просторам; они «стремились к горам из испанской столицы», поэтому горная цепь Гвадаррамы, находящаяся неподалеку от Мадрида, становится для них «преддверьем» в бесконечность чистой и возвышенной любви:

<…> И пред нами предстала вдали Гвадаррама,
Как преддверье воздушного белого храма.

[Бальмонт 1969:136]

В сборник «Тишина» К. Бальмонт также включил отрывки из ненаписанной поэмы «Дон-Жуан». Обращение поэта к образу Дон Жуана было не случайным: актуализация этого архетипа характерна для поэтов XX века (В. Брюсов, Н. Гумилев, М. Цветаева, А. Ахматова). Они по-разному интерпретировали этот образ, создавая новые ситуации, связанные с ним. Классический образ мировой литературы в интерпретации К. Бальмонта приобретает трагический оттенок. Эллис, оценивший бальмонтовского Дон Жуана, справедливо заметил: «Трагедия Дон Жуана – трагедия современной души, трагедия эстетизма» [Эллис 1996:81]. К. Бальмонт анализирует этот образ также в статье «Тип Дон Жуана в мировой литературе», где он размышляет о сложности человеческой личности, о ее моральных устоях, присутствующих в разных поколениях у разных народов. Исследуя и сопоставляя различные трактовки архетипического образа в произведениях Тирсо де Молины, П. Мериме, Х. Эспронседы, Г. Д'Аннуцио, Пшибышевского, К. Бальмонт показывает трансформацию типа Дон-Жуана в контексте разных культурно-исторических эпох, акцентируя испанские черты «вечного» образа. [1]

Первая строка стихотворения К. Бальмонта «Дон-Жуан. Отрывки из ненаписанной поэмы» послужила эпиграфом к стихотворению В.Брюсова «Дон Жуан» (цикл «Любимцы веков», «Tertia vigilia»,1900) – «La luna llena» (полная луна – исп.). Оба поэта часто делились своими замыслами, и в их творчестве можно заметить определенное взаимовлияние. В дневниках В. Брюсова есть запись (19 ноября 1897 г.): «Приехал Бальмонт, тот которого я так ждал, так жаждал. На нем двойной галстук, он подстрижен так тщательно…

La luna plena...Полная луна...
Иньес бледна, целует, как гитана
Te amo...amo...Снова тишина...
Но мрачен взор упорный Дон-Жуана…»

[1] Бальмонт К.Д. Тип Дон Жуана в мировой литературе // Мир искусства. 1903. №6.

[Брюсов 2002:45]

Следует отметить, что испанская тематика в переписке К. Бальмонта с В. Брюсовым встречается очень часто: это могут быть отдельные реплики на испанском, которыми они обменивались (Hasta la vista, Amigo, Sin falta); иногда это целые фразы (Soy yo el mismo siempre, y para siempre, como es el Sol y las estrellas del Escorpión, cuyo signo es 8, el signo de las cosas et eternas. – Я тот же всегда и навсегда, как Солнце и звезды Скорпиона, чей знак есть 8, знак бесконечности [ЛН:Т.98:Кн.1:177]); иногда просьбы разного характера, например, написать рецензию на переводы из Кальдерона или высказать свое мнение о них, хотя никаких отзывов В. Брюсова о переводах Кальдерона или рецензий на эти книги не опубликовано.

Во время своих поездок в Испанию К. Бальмонт неоднократно посещал музей Прадо в Мадриде. Знакомство с полотнами великих мастеров породило множество исполненных восхищения лирических строк. Стихотворение «Перед картиной Греко (в музее Прадо, в Мадриде)» (1897) (сборник «Тишина», цикл «Аккорды») посвящено испанскому живописцу Эль Греко. Его творчеству присущ религиозный спиритуализм и резкая, драматическая экспрессия образов: бестелесные, вытянутые ввысь фигуры. Повышенная одухотворенность образов сближает искусство Эль Греко с маньеризмом, который отражает кризисное состояние художественной культуры Позднего Возрождения. Романтики XIX века, пробудившие интерес к творчеству Эль Греко, утвердили представление о нем как о «гениальном безумце», художнике маниакальной религиозности. Мировоззрение Эль Греко находило отклик в представлениях К. Бальмонта о трагических диссонансах бытия. В стихотворении «Пред картиной Греко» К. Бальмонт попытался осмыслить безумие великого живописца, представив его «священным»: земная жизнь превратилась для художника в «тюрьму», где выход видится поэту только в «высшем сне», в свободе:

Да, но безумье твое было безумье священное,
Мир для тебя превратился в тюрьму,

Ты разлюбил все земное, неверное, пленное,
Взор устремлял ты к высшему Сну своему. <…>
[Бальмонт 1969:132]

В вытянутых образах художника поэту чудится извечный вопрос земной жизни о путях к небесному царству. Поэт считает художника «возмущенным ангелом», который хотел бы подняться в небо и достичь Бога, но такая «дерзость» может быть искуплена только «ужасом безумья»:

<…> Сумрачный художник, ангел возмущенный,
Неба захотел ты, в небо ты вступил, –
И с высот низвергнут, богом побежденный,
Ужасом безумья дерзость искупил.
[Бальмонт 1969:132]

Цикл «Аккорды» («Тишина») открывается стихотворением «Аккорды» (январь, 1897), которое можно назвать программным, важным для понимания роли испанского искусства в развитии мировой культуры. Меткими эпитетами К. Бальмонт охарактеризовал творчество великих художников, принадлежащих не только Испании, но и всему миру: «мучительный Гойя, художник чудовищных грез», «бессмертный Веласкес, Коэльо», «святой Мурильо, создавший воздушность и холод и пламень мечты золотой» [Бальмонт 1969:132].

Известные мастера искусства видятся К. Бальмонту как великие посвященные: он называет их «волхвами откровений», считая, что лишь им доступна сокровенная «правда». В творениях мастеров поэт находит частицы неземного, «обломки нездешних миров», в самих художниках – «намеки на сверхчеловека». Соединение гениальной личности художника и его созданий для К. Бальмонта звучит «аккордом», в котором он видит «бездонное значенье» и «еще не разгаданные слова»:

<…> Намеки на сверхчеловека, обломки нездешних миров,
Аккорды бездонных значеньем, еще не разгаданных слов.
[там же]

К. Бальмонта в «сверхчеловеке» привлекала не идея превосходства над другими, а идея «нового» человека – творческой личности, способной все понять и обновить жизнь;

такими он видел гениальных испанских и итальянских живописцев, ставших «любимцами грядущих времен».

Философия Ф. Ницше, безусловно, оказала на К. Бальмонта определенное воздействие, но в понимании «сверхчеловека» он скорее следовал И.В. Гете, чем Ф. Ницше. «Все узнать, все понять, все обнять – вот истинный лозунг, достойный Übermensch'a – слово, которое Гете употреблял раньше Ницше с бóльшим правом» [Бальмонт 1980:566]. Именно ницшеанский призыв к переоценке ценностей стал основой сборника «Горящие здания» (1900). В письме к поэтессе Л.Н. Вилькиной 13 октября 1899 года К. Бальмонт писал: «Издаю новую книгу, совсем не похожую на прежние. Она удивит многих. <…> Я изменил свое понимание мира. Как ни смешно прозвучит моя фраза, я скажу: – Я понял мир. На многие годы, быть может, навсегда» [Куприяновский, Молчанова 2001:105]. Достойное место в этом сборнике занимает ставшее впоследствии широко известным стихотворение «Как испанец» (август,1899) («Горящие здания», цикл «Отсветы зарева»), которое явилось предтечей испанской темы в творчестве К. Бальмонта. Аллегорический образ испанца отразил видение мира К. Бальмонтом в этот период жизни, став его поэтическим кредо. В нем К. Бальмонт создал собирательный образ испанца – «ослепленного верой в бога и любовью», завоевателя чужеземных стран, свободолюбивого, желающего «быть первым в мире, на земле и на воде».

Одним из экспрессивных стилевых средств, доказывающих перемену в мировосприятии поэта, явилось изменение цветовой палитры в тексте произведения. Резкий сдвиг в светописи К. Бальмонта, отмеченный во всем сборнике, самым ярким образом отразился именно в этом стихотворении: нежно-розовые, белые, голубые тона уступили место багрово-красным. В хроматической колористике красный цвет, традиционно ассоциирующийся с цветом крови, чаще олицетворяет разрушительную энергию. Но в данном случае красный цвет является самой мощной, яркой, экспрессивной краской, олицетворяющей храбрость, власть, победу – в этом хроматическая установка бальмонтовского «испанца». В третьей

и четвертой строфе поэт находит всевозможные синонимы, ассоциирующиеся с красным цветом: медь, золото, рубины, яркие заросли коралла, жаркое сердце, раскаленные пустыни, багряная вспышка дня, кровь, брызнувшая из груди побежденных властелинов, и т.д. Характерные «нарядность» цветовой гаммы и обилие «ювелирных» эффектов И. Корецкая считает «стремлением поэта к эстетизации жизни, к украшению картины мира»: «В стихах Бальмонта, начиная со сборника «Горящие здания», россыпи драгоценных камней встречали читателя едва ли не в каждой из книг, символизируя и красоту мира, и «роскошь» чувствований лирического “Я”» [Корецкая 2000:156].

В последних строках поэт обращается к образу Солнца, которое ассоциируется с Вечностью: в нем видится такой же неиссякаемый источник жизни, как неутолимая жажда испанцев овладеть всем миром. И только в стихах, навеянных испанскими мотивами, Солнце у К. Бальмонта приобретает красный цвет, что было символично для испанцев, т.к. он олицетворял жизненные силы, страсть и пролитую кровь [Гелескул, Малиновская 1987:635]. Лирический герой не может жить без Солнца, он не просто его воспевает, для поэта Солнце становится символом новой жизни:

<…> Но и в час преддремотный, между скал родимых вновь,
Я увижу солнце, солнце, солнце – красное, как кровь.
[Бальмонт 1969:149]

С другой стороны, интерес К. Бальмонта к Испании, его столь серьезная увлеченность всеми нюансами испанской жизни дала его современникам повод для иронического отношения к этой увлеченности и создания пародий на его поэзию. На стихотворение «Как испанец» В. Брюсовым была написана известная пародия «Я испанец, я в болеро…». Как считает С. Тяпков, поэту здесь виртуозно удалось «спародировать экзотичность и испанскую кровожадность» бальмонтовского лирического героя, его «нарциссизм и эротизм» [Тяпков БЧ 1985:200].

Я испанец, я в болеро, шпагой мой украшен бок,
Если б я вонзать кинжалы в севильянок вечно мог.

Мой отец был инквизитор, жаждой крови я в отца.
Вижу Солнце, Солнце, Солнце, Солнце, Солнце, Солнце…
Нет конца.[2]

В марте-апреле 1900 года К. Бальмонт совершил свое второе путешествие в Испанию; побывал в Мадриде, Толедо, Гранаде и других городах, но в основном находился в Севилье, где Бальмонты посетили знаменитую испанскую пасхальную ярмарку. Е. Андреева-Бальмонт подробно описывает их восторженное впечатление от цветущих апельсиновых и лимонных рощ, среди которых севильянцы проводят пасхальные дни. Но больше всего им нравилась непосредственность и жизнерадостность испанцев: «На больших празднествах, таких, как коррида или ярмарка, испанцы сливаются в однородную массу, одушевленную одним чувством, чего нельзя сказать об англичанах, среди которых вы всегда ощущаете классовую рознь» [Андреева-Бальмонт 1997:323]. Этот период оказался для поэта достаточно плодотворным, в письме к матери (10 ноября 1900 г.) он сообщал, что написал в Испании два десятка стихотворений и переводил Кальдерона: «Под этим солнцем цветы и стихи цветут и расцветают» [Куприяновский, Молчанова 2001:105]. В этот период К. Бальмонт написал стихи не только с испанской тематикой, но и много других, не имеющих отношения к Испании, которые также помечены датой – «Весна. 1900. Севилья» и вошли в сборник «Будем как Солнце» (1903).

Хотя поэт побывал в разных городах Испании, но особое, благотворное влияние испанской весны он ощутил в Севилье. Стихотворение «Paseo de las Delicias в Севилье» (1900) в цикле «Четверогласие стихий» – (*Paseo de las Delicias* – название бульвара в Севилье) – отразило вдохновленное чувство поэта, навеянное весенней природой; «сказочные лики испанской весны» возникли в восприятии К. Бальмонта в неповторимых цветочных красках и ароматах; он подчеркивает, что в этой стране мир цветов предельно красочен и разнообразен: «лиловые гроздья роскошных глициний», «желто-оранжевый дремлющий

[2] Пародия приведена по книге: Тяпков С.Н. Русские символисты в литературных пародиях современников. Иваново, 1980. С.54.

хмель», «девственно-бледные дикие розы», «желтые шапочки нежной мимозы» [Бальмонт 1969:229]. В гармонии красок К. Бальмонт «слышит пение цветочной испанской весны»; цветочная образность среди других метафор природного круга у К. Бальмонта перекликается с понятием «весны» бытия, семантически отождествляющейся с «юностью».

В стихотворении «Сумерки» (цикл «Четверогласие стихий») нет ни одного упоминания об Испании, хотя оно также отмечено датой и указанием на место создания: «Весна. 1900. Севилья», но в описании сумерек в «лимонных и апельсиновых садах» невозможно не прочувствовать ароматы испанской весны. Поэту кажется, что весна своими «чарами новых снов» исцеляет «утомленные души»:

<…> Для исцеленья утомленных,
Нашедших чары новых снов
Под тенью ласковой – лимонных
И апельсиновых садов.

[Бальмонт 1969:231]

П.В. Куприяновский справедливо замечает, что «цветок – это определенная этическая и эстетическая норма для бальмонтовского лирического героя» [Куприяновский, Молчанова 2001:143]; в стихотворении «Испанский цветок» (1901) из цикла «Четверогласие стихий» парадигма трансформируется, происходит мифологизация образа «цветка». Как отмечает Т.С. Петрова, цветок для К. Бальмонта – «ключевой образ, обладающий архетипическими свойствами» [Петрова 1995:33], он непосредственно связан с различными образами-символами. В стихотворении «Испанский цветок» он представлен как вековой свидетель былой славы Испании и испанцев; К. Бальмонт представляет «цветок» живым существом, который мыслит, чувствует и выражает свое восхищение перед былыми победами храбрых воинов:

<…> Крылатым и смелым
Был тот, кто влюблен.
И, белый на белом, ликующим телом,
Он сбросил в столетья свой сон. <…>

[там же:228]

Образные картины из прошлого отчетливо возникают перед глазами: «цветок» сравнивает смелость испанцев с «гордостью орлицы», в «бойницах» ему видится «пышность седой старины». Мифологический «цветок» видит не только Толедо и Мадрид, но и воинственную Гранаду: несмотря на то, что эти времена прошли, «руины Гранады» помнят «силу веков»; «дерзость желанья» не гаснет, везде чувствуется «крещенье огнем и мечом». Последние строки стихотворения несут в себе теософский смысл: «цветок» принадлежит «испанской звезде», то есть судьбе Испании; звезда сопровождает течение времени – здесь К. Бальмонт выразил идею бессмертия – единения души с Космосом, с Вечностью:

<…> Я вас не забуду,
Я с вами везде.
Жестокому чуду я верным пребуду,
Я предан испанской звезде!

[Бальмонт 1969:228]

Стихотворение «Толедо» (1900) (цикл «Голос заката») – это гимн воинственному испанскому городу. «Город-музей», как сейчас называют Толедо, для К. Бальмонта явился «городом-храмом», «где молились торжествующим богам»; поэт восхищается его «совершенной красотой» и вспоминает дни, когда Толедо, будучи еще «живым», «разбрасывал кругом огонь и дым». «Город-крепость» ассоциируется К. Бальмонтом со стихией земли, представленной в образе «камня», на котором история запечатлела бессмертное прошлое:

<…> Ты, сказав свое, затих
Навсегда, –
Но поют в тебе отшедшие года,
Ты – иссеченный на камне мощный стих.

[Бальмонт 1980:134]

Поэт восхищается не только воинственной исторической славой Толедо: этот город был также знаменит своими коваными кинжалами. В стихотворении из цикла «Змеиный глаз» «Sin miedo» (1900), что означает *без страха* (исп.), символом

бесстрашия перед лицом превратностей судьбы поэта становится образ «кинжала»:

Ты видал кинжалы древнего Толедо?
Лучших не увидишь, где бы ни искал.
На клинке узорном надпись: «Sin miedo», –
Будь всегда бесстрашным, – властен их закал. <…>

[Бальмонт 1969:242]

Образ кинжала как символ храбрости, воинственности, бесстрашия характерен для всей русской поэзии (см. у М. Лермонтова, В. Брюсова), в бальмонтовских строках он олицетворяет особенность испанского менталитета. Если для отважного испанского воина кинжал – это оружие, то для кузнеца – это творческая работа, где «Раскаленной стали форму придавая, / В сталь кладут по черни золотой узор», и эта «красота живая» сверкает веками. Поэт же, по мнению К. Бальмонта, если «хочет быть могучим», «быть бессмертным в памяти людей», должен превратить в кинжал свои мысли, «думу закалить на пламени страстей», и тогда он поразит людей «в сердце вымыслом певучим» поэтическим кинжалом – словом.

<…> Чтоб твои мечты вовек не отблистали,
Чтоб твоя душа всегда была жива,
Разбросай в напевах золото по стали,
Влей огонь застывший в звонкие слова.

[там же]

Метафорический образ толедского кинжала, выраженный знаком «стиха-кинжала», перекликается с бальмонтовским сочетанием «кинжальные слова» в одноименном стихотворении:

Я устал от нежных снов <…>
Я хочу кинжальных слов
И предсмертных восклицаний!

[там же:147-148]

В сборнике «Будем как солнце» в цикле «Сознание» К. Бальмонт обращается к творчеству великих итальянских и испанских художников: «райские» лики «итальянских примитивов» сменяются «демоническими» образами испанских художников. Впечатление, которое оставляют произведения

искусства, для К. Бальмонта является неповторимым, ведь каждый художник в творчестве озаряет свою собственную душу. Творческая энергия креативного «я» материализуется прежде всего в предмете произведения искусства: художник увековечивает неповторимые мгновения вдохновения, превращая их в достояние мировой культуры. О бессмертии творчества испанских художников поэт говорит в стихах, озаглавленных их именами.

Стихотворение «Рибейра» (1900) посвящено испанскому живописцу и граверу эпохи Возрождения Хусепе Рибера (1591-1652), чье творчество было отмечено реалистическим новаторством. К. Бальмонт называет художника «жестоким и мрачным анатомом», который в своих картинах «выразил ужас неволи». При этом поэт подчеркивает гуманистический характер картин Х. Риберы, считает его «братом Прометея», так как художнику удалось «мрак приобщить к красоте», а он сам остался в «темноте».

Восприятие творчества великого испанского живописца Родригеса де Сильва Веласкеса (1599-1660) отразилось в стихотворении К. Бальмонта «Веласкес» (1901). Здесь поэтом упомянуты прославленные полотна художника, находящиеся в мадридском музее Прадо: серия портретов придворных шутов, знаменитые «Пряхи» (сцена в королевской ковровой мастерской):

<…> С каким униженьем, и с болью, и в страхе,
Тобою – бессмертные, смотрят шуты,
Как странно белеют согбенные пряхи
В величьи рабочей своей красоты! <…>

[Бальмонт 1969:263]

Картины и фрески Веласкеса неоднократно привлекали внимание поэта. В картине «Распятие для монастыря Сан-Пласидо» К. Бальмонт видит своеобразное восприятие образа Христа испанским художником: «<…> И этот Распятый, над всеми Христами / Вознесшийся телом утонченно-бледным <…>» [там же:264]. В строках «И длинные копья, что встали рядами…» имеется в виду известная картина Веласкеса «Сдача Бреды», где художник создал портретную галерею испанских инфантов и

инфант и короля Филиппа IV: «<…> И эти инфанты с Филиппом Четвертым, / Так чувственно-ярким поэтом-царем <…>» [там же:264].

К. Бальмонт называет Веласкеса «единственным гением», который сумел «простое» сделать «таинственным». С образами на полотнах Веласкеса, в которых «Безумствует солнце, всегда молодое!», перекликается образ Солнца в поэзии К. Бальмонта. Созерцание произведений великих художников подталкивает поэта к более глубокому пониманию сущности искусства, в их видении он «черпает силу» для своих созданий. Творчество великих испанских мастеров, отображенное в поэзии Бальмонта, перекликается с его мыслями, высказанными в критической статье «От страстей – к созерцанию» [Бальмонт 1904:8].

В стихах, навеянных испанскими образами, отразилось восторженное отношение К. Бальмонта к красоте испанских женщин. Испанки в изображении поэта – олицетворение красоты: он сравнивает их с цветами, с драгоценными камнями; их глаза – «бездонная глубина», нежный голос – «пенье птиц». К. Бальмонта привлекает изысканность облика и внутренняя простота «горячих» испанок. В стихотворении «Замарашка» с посвящением «Уличной испанке» (1900) («Будем как солнце», цикл «Млечный путь»), поэт называет «замарашку» «полевой ромашкой», которую никто не любит. Но К. Бальмонта манит «прелесть» ее простоты: «<…> Вид твоей души не обманет, / Ты всех мне красавиц милей» [там же:247].

В «Аните» (1902) («Будем как солнце», цикл «Зачарованный грот») К. Бальмонт восхищается особой красотой глаз: «Испанка стройная с горящими глазами, / <…> Испанка смуглая с глубокими глазами». Он сравнивает испанку с «девой Севера», которая как «ледяная нимфа»; в глазах же испанки весь ее пыл и темперамент, она «жадная тигрица», и «кроме глаз ее» поэту ничего более не надо [там же:250].

Испанка Маргарита олицетворяет собой «нежный жемчуг» («Нежный жемчуг, Маргарита…» (1903) из сборника «Только любовь»). Красоту испанки предопределила сама природа. Вся «мозаика природы» отражена в красоте ее облика: лицо – как у

ангела, уста – как гвоздики, голос – пенье птиц, глаза – как небо, мечтанья – светлый жемчуг [там же:285].

Любовь – одна из основных тем в произведениях, навеянных испанскими мотивами. «У испанца одна только логика – логика чувства <…>», – отмечал К. Бальмонт [Бальмонт 1991:409]. Безумная любовь, страсть испанцев, умеющих любить и влюбляться даже на минуту, прожить миг счастья и не считать мгновения, – все эти ощущения были родственны душе самого К. Бальмонта, за которым в истории литературы утвердилась слава «поэта мига и мгновения». Поэт писал о себе: «Я живу слишком быстрой жизнью и не знаю никого, кто так любил бы мгновенья, как я. <…> Я отдаюсь мгновению, и оно мне снова и снова открывает свежие поляны. И вечно цветут мне новые цветы» [Бальмонт 1980:82].

В стихотворении «Маскированный бал» («Только любовь», из цикла «Мгновенья слияния») отразилось пристрастие К. Бальмонта к «цветочной» образности, в которой он видел форму бытия. Неслучайно испанская поговорка, которая как бы противоречит испанской чувственности, была выбрана К. Бальмонтом в качестве эпиграфа: «No vivas en flor» (*Не живи как цветок*). Стихотворение представляет спор поэта с выбранным им эпиграфом. Лирический герой К. Бальмонта – «влюбленный испанец», который призывает жить «как цветок», почувствовать счастье расцвета и драму увядания. Стихотворение построено на диалоге испанца и «красивой польки» – будучи «дневным мотыльком», она тоже живет как «цветок», однако в любви испанца она видит непостоянство. Но для испанца, если даже жить минуту, значит жить влюбленным: и «цвести», и «гореть»:

<…> О, живи как цветок! Мне отдай свой намек.
Мы продлим наш ликующий танец.
Не ропщи, трепещи, золотой мотылек:
Я – безумно влюбленный испанец!
[Бальмонт 1969:228]

«Минутность», непостоянство как особенность испанской любви К. Бальмонт отразил также в стихотворении «Звездный

хоровод» («Только любовь» (1903), в цикле «Цветные ткани»). Усталый от любви лирический герой жаждет новизны впечатлений и переживаний. Герой уподобляет себя севильскому обольстителю, который также знал «сказки многих стран» и женских душ и, живя «мгновеньями слияния», искал «непознанные планеты»:

<…> Как тот севильский Дон-Жуан,
Я – Вечный Жид, минутный муж.<…>

[там же:228]

В сборник «Сонеты Солнца, Мёда и Луны» (1917) К. Бальмонт включил литературные посвящения великим писателям и поэтам, произведения которых он переводил – У. Шекспиру, Э. По, П.Б. Шелли. Посвящает он стихи и Кальдерону, чье творчество стало особой страстью К. Бальмонта. Поэт любил повторять название одной из драм Кальдерона, которую он перевёл, – «Жизнь есть сон», и именно смысл этих слов попытался раскрыть в стихотворении «Кальдерон», где использовал аллюзии из произведений испанского автора:

<…> Да, жизнь есть сон. И сон – все сновиденья.
Но тот достоин высшего венца,
Кто и во сне не хочет заблужденья».

[там же:420]

Резюмируя исследование, основанное на анализе стихотворений с испанской тематикой, мы отмечаем многогранность «испанских» тем, мотивов, образов в поэтическом наследии К. Бальмонта, доказывающих, что Испания виделась поэту не только как историческая или географическая декорация, на фоне которой поэт представлял собственное творчество; К. Бальмонт воссоздавал прошлое Испании, вникал в суть испанского характера, обращался к судьбе и творчеству мастеров искусства и литературы, что привело к бесконечной трансформации бальмонтовского лирического героя. «Испанские» темы, мотивы, образы неоднократно служили источником для его критических статей и эссе, дополняя «испанский» импульс мировосприятия в творчестве К. Бальмонта.

ЛИТЕРАТУРА

1. Андреева-Бальмонт Е.А. Воспоминания. М., 1997.
2. Бальмонт К.Д.. Стихотворения. Л., 1969.
3. Бальмонт К.Д. Избранник Земли (Памяти Гете) // К. Бальмонт. Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. М.,1980.
4. Бальмонт К.Д. Любовь и ненависть. Испанец-песня // Бальмонт К.Д. Избранное. Стихотворения. Переводы. Статьи. М., 1991.
5. Бальмонт К.Д. От страстей – к созерцанию // Бальмонт К. Горные вершины. Сборник статей. Кн.1. Искусство и литература. М., 1904.
6. Брюсов В.Я. Из автобиографических очерков // Брюсов В.Я. Дневники. Письма. Автобиографическая проза. М., 2002.
7. Гелескул А.М., Малиновская Н.Р. Цветовая символика // Испанская народная поэзия. М., 1987.
8. Корецкая И.В. Литература в кругу искусств // Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1902-х годов). Кн.1. М., 2000.
9. Куприяновский П.В., Молчанова Н.А. Поэт Константин Бальмонт. Биография. Творчество. Судьба. Иваново, 2001.
10. [ЛН] Литературное наследство. Валерий Брюсов и его корреспонденты. Т.98. Кн.1. М., 1991.
11. Петрова Т.С. Семантика образа цветка в лирике К. Бальмонта // Материалы международной лингвистической конференции. Тамбов, 1995.
12. Тяпков С.Н. В. Брюсов – пародист // Брюсовские чтения 1983 года. Ереван, 1985.
13. Эллис. Русские символисты. Томск, 1996.

ANNA CHULYAN – «SPANISH» WORLD CONCEPT IN POETRY OF K. BALMONT

The purpose of this paper is to determine the Spanish concept of the world in the artistic perception of K. Balmont by the method of analysis of poetic works with Spanish themes in the creative heritage of the poet. The variety of the «Spanish» themes, motifs, and

characters in K. Balmont's poetic heritage proves that Spain was seen by the poet not only as historical or geographical scenery, against which the poet represented his own work; K. Balmont recreated the past of Spain, delved into the essence of the Spanish character, appealed to the masters of art and literature, which led to the endless transformation of the K. Balmont's lyrical hero. «Spanish» themes, motifs, characters have served as a source for his critical articles and essays with Spanish themes, complementing the «Spanish» concept of the world in his literary heritage.

ШАМИНА В.Б.
Казанский федеральный университет

ТРАДИЦИИ ОСКАРА УАЙЛЬДА В СКАЗКАХ ПИСАТЕЛЕЙ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

Ключевые слова*: сказка, эстетизм, символизм, притча, миф.*

В начале двадцатого века Оскар Уайльд был одним из самых известных в России английских писателей и одним из тех, кто оказал решающее влияние на формирование художественных вкусов и принципов «нового» искусства. «Эпоха Серебряного века – пик популярности русского Уайльда, который становится одним из самых востребованных писателей», – отмечает Е. Сушко в статье «Формирование уайльдовского мифа в русской литературе Серебряного века» [Сушко 2016:эл. рес]. Об этом свидетельствуют и восторженные оценки многих символистов. Так, в ноябре 1903 г. на заседании Московского литературно-художественного кружка К. Бальмонт сделал доклад «Поэзия Оскара Уайльда», где во всеуслышание заявил: «Оскар Уайльд – самый выдающийся английский писатель конца прошлого века» [Бальмонт 1904:24].

Несомненным также является тот факт, что эстетизм, культ красоты, который он проповедовал, оказали безусловное воздействие на формирование художественных принципов, которыми руководствовались русские символисты.

В девяностые годы девятнадцатого века в русском обществе резко усиливается интерес к эстетическим теориям. Это связано, с одной стороны, с развитием западноевропейской литературы и искусства, а с другой – с негативной реакцией на позднее народничество, сознательно пренебрегавшее эстетическими ценностями. Русский символизм в это время переживает стадию становления, характеризующуюся очень напряженными поисками новых эстетических принципов. Процесс формирования русского символизма сопровождался

острой борьбой с враждебными ему идейно-эстетическими направлениями: с философией позитивизма и утилитаристским мироощущением, с натурализмом и тенденциозностью в искусстве [Павлова1991:82].

Основным источником эстетических принципов О. Уайльда стала его книга «Замыслы», которая во многом оказалась созвучной исканиям русских модернистов. Краеугольным камнем эстетических поисков как О. Уайльда, так и русских символистов, стал вопрос о сущности искусства. В своем знаменитом эссе «Упадок лжи» английский писатель призывает к тому, чтобы «возродить древнее искусство лжи». «Только ложь – искусство <…> искусство ничего не значит кроме самого себя» [Уайльд 1912:18]. Все парадоксы О. Уайльда призваны выразить эту основную его мысль – искусство совершенно бесполезно. Искусство не только не служит жизни, но и не должно изображать жизнь. «Любить красоту больше правды» – вот обязанность художника. Художник только тот, кто беззаветно, не боясь отвернуться от жизни, отдает себя служению красоте. И поэтому Соловей из сказки «Соловей и роза» думал только о музыке, пока «творил себялюбиво и эгоистично», хотя при этом и делал доброе дело [Аничков 1910:320]. Искусство для О. Уайльда – это наслаждение, и, как справедливо заметил Е. Аничков, «Уайльд никогда не скажет, что оно может быть наслаждением до боли» [там же]. «Сочувствовать радости, прелести, красочности» – вот основное занятие художника. Место художника – только там, где «радость, прелесть, красочность» [там же]. Позже в «De Profundis» он скажет о себе: «I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fiction» [Wilde 1979:222].

Жизнь и искусство у О. Уайльда сливаются в нечто неделимое. Он считает, что в самой жизни должна быть осуществлена красота. Сравнивая свое время с эпохой Возрождения, писатель говорит: «единственное художество в наши дни – художество жизни», и лучше всего во времена О. Уайльда оно удавалось денди. В эссе «Перо, полотно и

отрава» О. Уайльд пишет: «<…> денди стремился не столько совершить нечто, сколько чем-то стать. Он находил, что сама жизнь есть искусство, и ей присущ тот или иной стиль» [Уальд 1912:191]. Поэтому совсем не удивительно, что сам эстетизм он ставил выше созданий произведений искусства: «Быть чем-нибудь лучше, чем создать что-нибудь» [там же]. Слияние творчества с жизнью, образ жизни как произведение искусства – пожалуй, это и было смыслом жизни этого английского писателя. Е. Аничков в своей книге «Предтечи и современники» называет эту философию гедонизма религией счастья [Аничков 1910:322]. В данном случае для нас важен тот факт, что в эстетике О. Уайльда не было места трагическому мироощущению, хотя тот же Е. Аничков утверждает, что в сказках «Счастливый принц» и «Молодой король» автор гениально предвосхитил будущую трагедию собственной жизни – недаром образ сломанного сердца становится чуть ли не навязчивым в его творчестве. И много позже в «De Profundis» О. Уайльд признается: «hearts are made to be broken» [Wilde 1979:237]. Однако в его эссе подобные мысли не прозвучат ни разу.

Русская мысль на рубеже веков воспринимала жизнь и мир через призму трагического. И интерес к личности О. Уайльда также в немалой степени был вызван трагичностью его судьбы. «<…> я говорю теперь только о поэзии его личности, о поэзии его судьбы.

В ней есть трагизм, в ней есть красный цвет маков, напоенных его собственной кровью, <…> есть чары и забвенье полнозвонных стихов и красочных вымыслов <…>.

Оскар Уайльд любил Красоту, и только Красоту, он видел ее в искусстве, в наслаждениях и в молодости», – писал К. Бальмонт [Бальмонт 1991:547]. На наш взгляд, суть статьи К. Бальмонта сводится к тому, что ее автор стремится убедить в непреодолимой привлекательности личности и творчества О. Уайльда, который саму свою жизнь сделал произведением искусства. Восприняв эстетизм О. Уайльда прежде всего через призму его личности и судьбы, русские модернисты идут

дальше. Они пытаются соотнести понятия искусства и красоты, искусства и жизни. Так, В. Брюсов в статье «Ключи тайн» пишет: «что же соединяет в один класс создания, признаваемые <…> художественными <…> – Красота! <…> понятие красоты не неизменно. Нет особой всечеловеческой меры красоты. <…> Красота меняется в веках. Красота различна для разных стран. <…> А между тем создания искусства всех веков и всех народов равно побеждают нас. <…> В искусстве есть неизменность и бессмертие, которых нет в красоте» [Брюсов 1990:93-95].

Творчество символистов, так же, как и творчество О. Уайльда, является бунтом против материализма и ограниченной догматики натурализма. Новое искусство, которое они создают, есть, по сути дела, символ кризиса миросозерцания. В известной степени символизм можно назвать неоромантизмом, поскольку образ видимости есть лишь предлог его передать. Поэтому форма образа свободно меняется при помощи фантазии, а у О. Уайльда – при помощи «лжи». Вопросы формы, так же, как и у английского эстета, начинают играть первостепенную роль. О. Уайльд в эссе «Критик как художник» писал, что объективность формы достигается крайней субъективностью содержания. Эта мысль была сродни и русским модернистам. А. Белый в статье «Смысл искусства» пишет: «вопросы формы являются краеугольным камнем для уяснения того, что такое искусство» [Белый 1994:119]. «Формы искусства для нас сами по себе наделены содержанием; всякое же содержание вне формы отсутствует» [там же:122]. В этой работе также интересны выводы А. Белого о соотношении реалистического и романтического начал в искусстве: художник-реалист – «демиург своего мира; мир искусства есть начало сотворения нового мира в мире бытия. Художник-романтик <…> видит в мире явлений отражение своего “я”. Если классик олицетворяет свое “я” с принципом творчества, романтик олицетворяет себя с содержанием творчества <…> первый вступает в противоречие с содержанием собственной души, второй – с законом своего сознания <…> выход из первого противоречия – единство формы и содержания творчества; выход из второго противоречия –

расширение форм, художественного творчества до жизни или преобразования жизни искусством <…>. Единство формы и содержания искусства и жизни и есть постулат всяческого символизма» [там же:120]. Таким образом, «задача существующих эстетик не в указании на смысл искусства: эта задача в анализе его форм» [Белый 1994:125]. И поэтому «всякий подлинный художник в процессе восприятия возникающих образов реалист, в процессе же воплощения он – идеалист; без реалистического момента творчество потеряло бы смысл; без идеалистического момента творчество не отливалось бы в форму <…>» [там же:129].

В. Брюсов в статье «Ключи тайн», отталкиваясь от понятия Красоты, полемизирует с теорией «чистого искусства», утверждая, что искусство может существовать только в человеке: «Искусство во имя бесцельной Красоты <…> мертвое искусство. <…> Искусство существует только в человеке и нигде более» [Брюсов 1990:96]. Вслед за А. Шопенгауэром, он говорит о том, что искусство есть постижение мира иными, не рассудочными путями. Для кого все просто, понятно, постижимо, тот не художник. «Искусство только там, где <…> порывание за пределы познаваемого <…>» [там же:101]. Художнику свойственно стремление «уяснить самому себе свои темные, тайные чувствования» [там же]. Эту мысль развивает и Вяч. Иванов в своей статье «Копье Афины»: «Жизнь – цепь моих двойников, отрицающих, умерщвляющих один другого. Где я? Вот вопрос <…>» [Иванов 1977:172].

К. Бальмонт и М. Кузмин также видели в искусстве возможность познать самого себя, а к задачам нового искусства, в первую очередь, относили поиски новых форм, благодаря новым сочетаниям мыслей, красок, звуков, расширению музыкальных возможностей фразы. М. Кузмин, например, говорит: «Если Вы совестливый художник, молитесь, чтобы Ваш хаос <…> просветлился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой <…>» [Русская поэзия начала XX века 1977:245].

Таким образом, понятие Красоты как ключа к постижению тайн всего мироздания, ключа, дающего возможность проникновения в область запредельного, и культ форм, в которых эта красота воплощена, сближает эстетику О. Уайльда и русских символистов. Во многом их сближает понимание роли художника как «тайновидца», восприятие жизни как художественного текста. Однако есть и существенные различия. Как уже говорилось выше, в мироощущении О. Уайльда нет места трагизму и мистике. Его сознательно рациональное «искусство лжи» очень органично сочетается с реальной действительностью. Религиозно-мистическое творчество русских символистов, напротив, рождено трагическим мировосприятием, предчувствием грядущих катастроф. Отсюда стремление соотнести реальное и мистическое, порождающее неомифологизм, слитность вымысла и реальности и, строго говоря, отсутствие понятия «вымысел». Множественность символа, проходящего через различные стадии, в той или иной степени отражает действительность. Символ этот – «ключ к тайне» – приближает к истине, которая принципиально отсутствует у О. Уайльда.

Обращение О. Уайльда и русских писателей-символистов к сказке было вполне закономерным, так как полностью соответствовало их эстетическим принципам художественного пересоздания действительности, ухода из мира пошлой суеты в мир волшебного и чудесного. Само понятие «сказочности» можно считать ключевым для этих художников, поэтому здесь можно говорить не только о сказке – литературном жанре, дань которому отдали и О. Уайльд, и русские символисты, но и о сказке как о понятии, тесно связанном с такими литературными категориями, как миф и символ, принципиально важными для творчества вышеозначенных художников.

Вслед за О. Уайльдом, которого русские символисты считали своим предшественником, многие из них попробовали себя в этом жанре. Вместе с тем, достаточно удивительным является тот факт, что, при несомненном интересе отечественных исследователей к проблеме влияния О. Уайльда

на русских писателей этого периода, они обращаются, прежде всего, к поэзии, драме и эссеистике, рассматривают переводы поэтических текстов О. Уайльда и в целом восприятие его личности и творчества в этот период и лишь вскользь упоминают о его сказках [см., например, Добрицкая 2005, Ерофеев 2015]. В данной статье мы постараемся частично восполнить этот пробел.

Сказки О. Уайльда начинают активно появляться в русских переводах в начале XX века, и как раз в это время создают свои сказки А. Ремизов, М. Кузмин, Н. Рерих, З. Гиппиус, Ф. Сологуб, Л. Андреев и некоторые другие писатели Серебряного века. Хотя широкая читающая публика оказывала сказкам О. Уайльда несомненное предпочтение перед другими творениями английского писателя, видимо, в силу их большей доступности и традиционности, русские писатели-символисты гораздо более рьяно и заинтересованно анализировали и переводили его поэзию, роман «Портрет Дориана Грея» и драму «Саломея». И все же, между русской литературной сказкой этого периода и сказками О. Уайльда существует достаточно ощутимая преемственность и явное типологическое сходство. В то же время в сказках русских символистов нашли воплощение темы и мотивы, свойственные творчеству О. Уайльда в целом.

Говоря о типологической общности этих сказок, нужно прежде всего отметить, что это *литературные* сказки с использованием образов народного фольклора, причем далеко не всегда национального, приемов стилизации, различных культурных и литературных мифологем. В этом отношении сказка русского символизма гораздо более космополитична, чем сказки О. Уайльда, который, как правило, заключает своих героев в достаточно правдоподобное пространство европейского города и только в сказке «Рыбак и его душа» рисует картины экзотических стран. Не так обстоит дело в русских сказках этого периода. Из всех писателей только А. Ремизов остается верен русскому фольклору в своем цикле «Посолонь», в котором с упоением воспроизводит архаический язык и даже снабжает текст словарем-комментарием. Такое скрупулезно-этнографическое отношение к фольклору заставляет вспомнить

европейских романтиков XIX века. Другие представители русского символизма стилизуют свои сказки под фольклор разных стран и народов, свободно кочуя из эпохи в эпоху: это индийские легенды у Н. Рериха, тосканская и карпатская легенды у А. Амфитеатрова, экзотический Восток, Генуя, Лапландия у М. Кузмина.

Принципиальным отличием от фольклорной сказки, свойственным как О. Уайльду, так и русским символистам, является двоемирие, которое невозможно в собственно фольклорной сказке. Это в особенности характерно для сказок Ф. Сологуба, который вводит сказочное, чудесное в повседневность – «Турандина», «Венчанная», «Снегурочка». Нередко это сказочное начало может иметь демонический характер, как в сказках «Отравленный сад», «Красногубая гостья» и в сказке З. Гиппиус «Иван Иванович и черт». У О. Уайльда это разрушение фольклорно-сказочной целостности происходит за счет введения иронического комментария, который создает эффект отчуждения, не свойственный фольклору. Ироническая подача сказочного материала не была чужда и некоторым символистам, как, например, М. Кузмину.

Во всех этих сказках действующими лицами являются, с одной стороны, характерные персонажи фольклорных сказок – молодые и старые короли, принцы и принцессы, рыцари и разбойники, а также представители наиболее «сказочных» профессий – рыбаки, дровосеки, пастухи, но в то же время появляются и вполне бытовые фигуры – студент, профессор, филолог, урядник и т. д. Это заставляет вспомнить не только О. Уайльда, но и его предшественника Г-Х. Андерсена, которому английский писатель отдал немалую дань. Есть в этих сказках и говорящие животные, однако если у русских символистов они говорят на языке фольклора, то у О. Уайльда, как и у Г.-Х. Андерсена, изъясняются вполне современным языком. Еще одной чертой, которая роднит сказки О. Уайльда и русских символистов, является их обращение к библейским темам и мотивам и христианскому поучению. Это «Мертвые боги» и «Царевна Аделюц» А. Амфитеатрова, «Золотое платье»

М. Кузмина, «Красногубая гостья» Ф. Сологуба. Правда, некоторые из русских писателей пытаются при этом соединить христианство и дионисийство или даже противопоставить ему пантеистическое мировосприятие. В этом отношении сказки О. Уайльда гораздо более ортодоксальны и не допускают никакой двойственности.

Из всего многообразия русских сказок Серебряного века наиболее близкими эстетике О. Уайльда, на наш взгляд, являются сказки М. Кузмина и Ф. Сологуба. Сказки М. Кузмина отличает изящная ироничность, столь характерная для О. Уайльда. Так же, как и его английский предшественник, он обладал парадоксальным складом ума. На парадоксе построена сказка «Рыцарские правила», в которой герой, молодой рыцарь, твердо усвоивший кодекс добра и справедливости, обнаруживает, что все его благородные поступки оборачиваются противоположным результатом: он заступается за прекрасную даму, которая оказывается злодейкой, мошенницей и ростовщицей, терзающей крестьян; он отпускает на свободу связанного в лесу человека, который оказывается разбойником и убийцей – ситуация, напоминающая Дон Кихота. Сказка заканчивается поучением, что делает ее похожей на притчу, как и сказку «Шесть невест короля Жильберта», в которой король приходит к выводу, что нельзя судить людей по их поступкам, потому что «одинаковые поступки совершаются по совершенно различным причинам». В сказке «Принц желание» М. Кузмин размышляет о парадоксе, легшем в основу «Дориана Грея», – неограниченное исполнение желаний не делает человека счастливым, но, напротив, опустошает его. Сказка М. Кузмина «Золотое платье» очень созвучна сказке О. Уайльда «Счастливый принц» и строится по аналогичной схеме: счастье, наслаждение жизнью – отречение во имя людей – небесное благословение. В ней рассказывается о том, как молодая прекрасная девушка Дада, проводящая жизнь в наслаждении и весельи, отрекается от всего этого ради спасения своих горожан, которые изнывают от изнуряющей засухи. Как и для О. Уайльда, для эстета-Кузмина красота и наслаждение меркнут перед

красотой доброты человеческого сердца и самоотречения. Сказка заканчивается появлением ангела, который возвещает: «Ты, Дада, не гордая и щедрая сердцем, ты много любишь, и потому Господь тебя выбрал, а вот одеяние, которое никогда не износится» [Сказки Серебряного века 1994:395], и осыпает Даду золотым дождем. Конец сказки О. Уайльда менее светлый – его герои не получили признание при жизни, но после гибели Ласточки и Принца Господь призывает к себе ангела и просит принести две самые дорогие вещи в этом городе, и ангел принес ему свинцовое сердце и мертвую птицу. В то же время заключительные строки сказки М. Кузмина почти буквально повторяют конец сказки О. Уайльда «Молодой король». Когда Дада, отрекшись от радости и веселья, появляется в простом платье, ангел, «зачерпнув пригоршней остатки дождя, которые дрожали на радуге, плеснул в Даду. И тотчас ее платье из холщового сделалось золотым, на нем были затканы цветы, бабочки и олени, а там, куда попали мелкие брызги, засияли самоцветные камни, которые горели и переливались ярче радуги» [Сказки Серебряного века 1994:395].

То же происходит и с молодым королем из одноименной сказки О. Уайльда, когда тот, отрекшись от роскоши, выходит на коронацию в рубище: «И вот через оконные витражи на него хлынул солнечный свет и лучи солнца соткали вокруг него облачение прекраснее того, что сделали ради его роскоши. Мертвый посох расцвел, и на нем распустились лилии, которые были белее жемчуга. Сухой шип расцвел, и на нем распустились розы, которые были краснее рубинов. Белее отборных жемчужин были лилии, и стебли их были чистого серебра. Краснее кровавых рубинов были розы, и листья их были чеканного золота» [Уайльд 1990:эл. рес.].

Как мы уже отмечали, многим сказкам Ф. Сологуба свойственно двоемирие, которое отражает стремление писателя, столь же сильно свойственное и О. Уайльду, привнести красоту в обыденный и скучный мир, что напрямую связано с эстетикой русского символизма и английского эстетизма. З. Гиппиус писала о нем: «Всегда немного волшебник и колдун. Ведь и в

романах у него, и в рассказах, и в стихах – одна черта отличающая: тесное сплетение реального, обыденного с волшебным. Сказка ходит в жизни, сказка обедает с нами за столом, и не перестает быть сказкой» [Сказки Серебряного века 1994:7]. Так, герой его сказки «Турандина» – обыкновенный молодой человек, живущий в реальном мире, – однажды, гуляя в лесу, восклицает: «Хоть бы сказка вошла в жизнь!» [там же:498]. И она появляется в облике прекрасной девушки, дочери царя Турандоне, которая поселяется в его доме. А в ее мешочке, где было все, что могло ей понадобиться в жизни, оказывается даже паспорт. В другой сказке Ф. Сологуба – «Венчанная» – печальная и прекрасная женщина Елена встречает лесных принцесс, которые венчают ее царицей над ними: «Замкнули, закружили, увлекли Елену в быстрое кружение восторга – от печали. От жизни, робко и тускло тоскующей – увлекли они Елену» [Сказки Серебряного века 1994:519].

Однако есть еще одно качество поэтики Ф. Сологуба, которое роднит его с О. Уайльдом и которое в меньшей степени свойственно другим писателям этого периода – эстетизация порока. Эту черту мы находим в таких сказках Ф. Сологуба, как «Отравленный сад», «Красногубая гостья» и «Царица поцелуев». Следует сразу же оговориться, что в сказках О. Уайльда мы этого не найдем; напротив, в своих сказках он выступает как ортодоксальный моралист, для которого прекрасным может быть только то, что добродетельно, а порок способен разрушить даже самую совершенную красоту, как это происходит в «Звездном мальчике», а затем – и в «Портрете Дориана Грея». Единственное произведение, в котором, на наш взгляд, О. Уайльд до конца остается верен своим эстетическим декларациям, – это «Саломея», и именно к этому мотиву чувственной, ненасытной любви, несущей смерть, и восходят вышеупомянутые сказки Ф. Сологуба. В объятиях ненасытной царицы находит смерть молодой воин; прекрасная женщина, с неестественно красными губами, капля за каплей пьет жизнь своего возлюбленного («Красногубая гостья»); отравленный поцелуй Красавицы из сказки «Отравленный сад» несет забвение бедному Студенту. В

этой сказке вообще много уайльдовских реминисценций: как и в «Соловье и розе», герои не имеют имен – это Студент, Красавица, Профессор. Подробнейшим образом описывается сад с диковинными растениями, которые со всех концов света свозил сюда Профессор-биолог, отец Красавицы. Но все эти прекрасные растения напоены ядом – перед нами как будто бы материализация цветов зла Ш. Бодлера – ядовито дыхание Красавицы, отравлены ее поцелуи, несут смерть ее объятия.

И еще одна особенность, которая роднит сказки О. Уайльда со сказками Серебряного века, – в них редки счастливые концовки, здесь нет традиционного для фольклорной сказки финала: «они жили долго и счастливо и умерли в один день». В целом достаточно пессимистическое отношение к реальной жизни не позволяло ни О. Уайльду, ни символистам допустить даже в этом искусственно прекрасном мире полное торжество добра и справедливости – недаром так часто справедливость в этих сказках торжествует за пределами земного существования героев, на небесах.

Таким образом, в сказках О. Уайльда и русских писателей Серебряного века мы видим как общее, так и различное. Общим, безусловно, является стремление создать причудливо-изысканный мир, в котором безраздельно властвуют фантазия и произвол художника-демиурга. Сказки утрачивают жанровую строгость и тяготеют к мифу, притче, легенде. Наличие иронии, двоемирия, разлад между мечтой и действительностью отчетливо изобличают принадлежность романтическому типу творчества. В то же время в их поэтике есть и явные различия. Сказки О. Уайльда более строги и графичны в своем построении. Они лишены мистики и скорее аллегоричны, нежели символичны. Некоторым из них свойственна басенная природа («Замечательная ракета», «Настоящий друг»), что не характерно для сказок русских символистов. Что же касается сказок русских писателей Серебряного века, то в них реальность и вымысел часто меняются местами: вымышленное обретает реальный характер, а реальное приобретает мистический характер. Как и в целом в русском искусстве этого периода,

символ в этих сказках становится многомерным, не поддающимся однозначной расшифровке, а потому тяготеющим к мифу. В то же время, как мы попытались показать, в сказках русских символистов нашли отражение не только конкретные сюжеты и образы сказок О. Уайльда, но и многие мотивы, свойственные его творчеству в целом, что также свидетельствует о том влиянии, которое оказал английский писатель на русскую литературу этого периода.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аничков Е.В. Оскар Уайльд // Предтечи и современники. СПб., 1910.
2. Бальмонт К.Д. Поэзия Оскара Уайльда // Бальмонт К.Д. Избранное. М., 1991.
3. Бальмонт К.Д. Поэзия Оскара Уайльда // Весы. 1904. №1.
4. Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994.
5. Брюсов В.Я. Ключи тайн // Среди стихов: 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. М., 1990.
6. Добрицкая А.В. Русская литература начала XX века и творчество Оскара Уайльда: проблемы влияния, перевода и типологических контактов. Дисс.... канд. филол. наук. Краснодар, 2005. Эл.ресурс: http://www.dissercat.com/content/russkaya-literatura-nachala-xx-veka-i-tvorchestvo-oskara-uailda-problemy-vliyaniya-perevoda-#ixzz5UkNCGO9, 22.11.18.
7. Ерофеев И.Ю. Рецепция творчества О. Уайльда в русской журнальной периодике конца XIX-начала XX века. Дисс... канд. филол. наук. Омск, 2015.
8. Иванов Вяч.И. Копье Афины // Русская поэзия начала XX века. М., 1977.
9. Павлова Т.В. Оскар Уайльд в русской литературе // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991.
10. Русская поэзия начала XX века. М., 1977.
11. Сказка серебряного века. М., 1994.
12. Сушко Е.Л. Формирование уайльдовского мифа в русской литературе серебряного века // Международная научно-

практическая конференция «Актуальные проблемы и достижения в гуманитарных науках». Секция №10. Русская литература. Эл. ресурс: http://izron.ru/articles/aktualnye-problemy-i-dostizheniya-v-gumanitarnykh-naukakh-sbornik-nauchnykh-trudov-po-itogam-mezhdun/sektsiya-10-russkaya-literatura-spetsialnost-10-01-01/formirovanie-uayldovskogo-mifa-v-russkoy-literature-serebryanogo-veka, 22.11.18.
13. Уайльд О. Замыслы // Уайльд О. Полн. собр. сочинений: В 4 т. Т.III. СПб., 1912.
14. Уайльд О. Избранное. М., 1990. Эл. ресурс: http://lib.ru/WILDE/wild_king.txt, 22.11.18.
15. Wilde O. De Profundis // Wilde O. Selections in 2 volumes. V.2. Moscow, 1979.

VERA SHAMINA – OSCAR WILDE'S TRADITIONS IN THE SILVER AGE FAIRY TALES

The paper analyzes the tales by the Silver Age Russian writers, in relation to Oscar Wilde's writings and aesthetic views. The analysis of the fairy tales reveals both common features, which were due to similar aesthetic views, and the differences, largely caused by the authors' national mentality. Both specific plots and images of O. Wilde's fairy tales and many motives intrinsic to his writings in general have been reflected in the Russian symbolists' tales, which indicates the English writer's influence on Russian literature of the Silver Age.

СООБЩЕНИЯ

БАГДАСАРЯН Р.А.
Национальное Собрание Армении

АРМЯНСКОЕ ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ В. БРЮСОВА

Ключевые слова: *В. Брюсов, Ов. Туманян, В. Терьян, К. Микаэлян, П. Макинцян, антология армянской поэзии, переводы.*

В XIX-XX вв. армянская литература, одна из древнейших в мире, все больше привлекала внимание российского общества. Библейская страна Армения была вдохновляющей музой, «откровеньем» для многих русских поэтов и писателей нового времени. В. Брюсов также отразил в своем творчестве этот «доселе неведомый мир».

Литературная и, в целом, культурная элита восточно-армянского общества, сложившаяся и развивавшаяся в течение десятков лет под влиянием также русской культуры, не могла не отметить исключительную важность и плодотворность взаимообогащающих межнациональных, в частности, российско-армянских связей. Ведь Армения, традиционно «широко распахнутая» российскому культурному миру, взращена была не только на великом наследии Г. Нарекаци, Н. Кучака, Саят-Нова, Ов. Туманяна, А. Исаакяна, В. Терьяна и Е. Чаренца, но и А. Пушкина, М. Лермонтова, Л. Толстого, Ф. Достоевского, Н. Гоголя, А. Чехова, С. Есенина и А. Блока, многих других светлых умов России...

Сближение народов, особенно в духовной и культурной областях, обычно бывает вызвано к жизни объективными условиями общественного развития. Общая тенденция в развитии наций ведет к расцвету их национальных культур и, в то же время, нередко к политическому, социальному, духовному единению. Красноречивое свидетельство тому – богатейшие традиции русско-армянских историко-культурных и литературных взаимосвязей нового времени.

Процесс творческого взаимообогащения непрерывен, хотя на определенных этапах развития общества может претерпевать

не только подъемы, но и спады, а изучение межнациональных литературных и культурных отношений зачастую перерастает задачи сугубо научные, так как взаимные контакты литератур, на фоне политического сближения, служат укреплению интернационального сознания народов, их духовного родства, содействуют выработке общих нравственных, этических и эстетических критериев.

Армения и Россия в этом аспекте – достойный подражания пример для многих постсоветских народов, ибо эти страны не растеряли на перепутье исторических катаклизмов 90-х гг. XX века накопленное за последние два столетия наследие армяно-русского взаимодействия в области литературы, культуры, искусства, науки. Это доказывают и новейшие изыскания в области армяно-российских взаимосвязей, попытки современного поколения армянских и русских исследователей вскрыть новые «тайники» благотворного воздействия друг на друга двух народов, извлечь новые документальные факты и прочие свидетельства духовной близости единоверцев.

Академик Н. Марр писал: «<…> ни одна культура не может пониматься без влияния народа на народ и взаимного плодотворного влияния, но армянская культура занимает в этом отношении особое место. Составляя узел национальных отношений не только среди современных народов, но и среди вымерших культурных народов, а также в настоящем живом цивилизованном мире, – армяне были первыми, которые поняли еще в средние века интересы международности и восприятие всеобщей истории» [Об армянской литературе 1941:11].

Российские и кавказские армяне-интеллектуалы осознавали позитивные стороны взаимовлияния народов, в первую очередь, армянского и русского, объединенных общественно-политической судьбой... Без из творческого энтузиазма и «горения» вряд ли состоялись бы многие литературно-культурные акции XX века, имеющие непреходящее значение в духовной и общественно-политической жизни армянского народа. Убежденные сторонники пророссийской ориентации Армении, плодотворного развития русско-армянских всесторонних связей: В. Терьян, К. Микаэлян, П. Макинцян, а также их соратники и друзья, приняли активное участие в

создании и издании сборника «Поэзия Армении» под редакцией В. Брюсова.

«Поэзия Армении» была вызвана к жизни в первую очередь как духовная акция – реакция на события Первой мировой войны, когда значительная часть армянского населения Османской империи оказалась уничтоженной и депортированной с родной земли. Инициатива армянской интеллигенции России призвана была доказать миру, что армянский народ жив и способен противопоставить насилию и крови свои высочайшие духовные достижения в области культуры, искусства, поэзии... Цель была благороднейшая и заинтересовала широкий круг российской интеллигенции.

В письме от 27 июня 1915 г. В. Терьяну К. Микаэлян пишет, что «на днях с А. Цатуряном и П. Макинцяном были у Брюсова, который их принял очень хорошо и дал согласие редактировать вызвавший у него интерес сборник армянской поэзии» [Макинцян БЧ 1966:163-164].

Супруга В. Брюсова – Иоанна Матвеевна – упоминала, что среди посетивших В. Брюсова армянских интеллигентов-литераторов был и К. Микаэлян, до этого «совершенно не известный» им. Она же свидетельствовала, что современных армянских поэтов для антологии «перевел и транскрибировал» К. Микаэлян, который взял на себя, помимо этого, хлопоты по печатанию сборника, «приисканию» бумаги и т.п. [Брюсов и Армения 1988-1989:II:57,59,62].

Роль К. Микаэляна в «наведении мостов» с В. Брюсовым отмечал позднее поэт-переводчик С. Шервинский: «Армянские литераторы – среди них в первую очередь мне вспоминается Карен Микаэлян, верный, честный ревнитель армянской культуры, жизнь которого была так трагически оборвана, – делали все возможное, чтобы Брюсов мог войти в мир армянской поэзии» [Шервинский БЧ 1963:508].

Таким образом, бесспорно, что у истоков этого зародившегося у русского поэта подлинного и серьезного интереса к Армении и ее многовековой литературе стоял К. Микаэлян – человек, буквально дышащий интересами нации и пытающийся сделать все возможное для достойного представления богатейшей духовной культуры Армении, в

первую очередь российскому обществу, интеллигенции. Еще осенью 1914 г. у литератора возникает мысль о необходимости издания сборников армянской литературы не только на армянском, но и на русском языке, которую поддержал Московский Армянский комитет, возглавляемый известным общественным деятелем, публицистом и издателем С. Мамиконяном. В октябре-ноябре того же года К. Микаэлян сообщает своему другу В. Терьяну о том, что **«мысль подал он»,** и о воодушевлении «старших товарищей». 16 ноября он пишет поэту, что цель намеченного к изданию сборника армянской поэзии – «дать русской общественности представление о культурном уровне армян», что следует «издать роскошный сборник на русском языке, в который войдут все жемчужины нашей литературы в отменных переводах» и выражает уверенность в том, что его «можно издать в большом количестве – в нынешних условиях он обязательно распространится» [Макинцян БЧ 1966:153].

Чуть позднее, в декабре 1914 г., К. Микаэлян вновь делится с В. Терьяном своими соображениями «собрать воедино лучшие произведения наших лучших писателей» [там же:154].

Весной следующего года, 25 марта, К. Микаэлян сообщает в письме В. Терьяну о том, что встречался с С. Мамиконяном, К. Кусикьяном и Ал. Цатуряном, изложил им свои планы и получил одобрение, а также заверяет, что и сам В. Терьян, и П. Макинцян обязательно войдут в редакционный совет, и рекомендует поручить поэтические переводы «самым лучшим русским поэтам», при этом так прикипает к делу, что беспокоится даже о технической стороне вопроса [там же:156-157].

Напомним, что, еще в своем письме от 2 декабря 1914 г., К. Микаэлян имел в виду уже вполне конкретных русских поэтов, которых, по его мнению, следовало привлечь в качестве переводчиков к работе над армянской поэзией: В. Брюсова, К. Бальмонта, И. Бунина, А. Блока... Заметим, что все это заботило К. Микаэляна задолго до того, как трагические события 1915 года привели к тому, что армянские энтузиасты оказались у порога брюсовского дома.

Усилия К. Микаэляна, живущего духовными интересами родного народа, увенчались успехом: его планы были одобрены, и 29 апреля 1915 г. Московский Армянский комитет принимает официальное решение об издании сборника. К. Микаэлян оповещал армянскую творческую интеллигенцию о новом сборнике и продвижении работ посредством переписки с ней. Так, 12 мая 1915 г. он пишет Ов. Туманяну из Москвы: «С целью ознакомления русской общественности с духовным богатством и творческой мыслю нас, армян, здесь мы намерены издать один или два крупных тома, куда должны войти блестящие жемчужины нашей литературы. Выручка от продажи должна быть предоставлена жертвам войны <...> Переводы должны быть выполнены самыми лучшими русскими силами <...>» [ВОН 1981:89-90].

К. Микаэлян придавал особое значение укреплению своих связей с русской передовой интеллигенцией. Известны его отношения с В. Брюсовым и поэтами его круга.

5 августа 1916 г. – «день рождения» антологии. Успех книги под редакцией и с вступительным очерком В. Брюсова «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» превзошел все ожидания инициаторов издания. На нее живо и положительно откликнулась не только армянская общественность, творческая интеллигенция, что вполне естественно, но и ряд видных русских деятелей.

Авторитетный востоковед академик И. Крачковский в своем письме В. Брюсову от 28 ноября 1916 г. дал высокую оценку армянской антологии, заметив, что ни в России, ни в Европе «ни одна восточная поэзия не представлена в таком образцовом издании, литературно-изящном и в то же время научно-добросовестном» [Брюсов и Армения 1988-1989:II:117].

Многие отзывы о книге и поздравления были адресованы непосредственно К. Микаэляну как связующему звену между армянскими и российскими литературными кругами.

...Задолго до выхода в свет антологии К. Микаэлян подготавливал благоприятную почву в армянском и российском обществе, пропагандировал сборник в печати. Так, например, в «Армянском вестнике» от 27 марта 1916 г. он поместил статью следующего содержания: «Издаваемый на средства Московского

Армянского комитета и редактируемый поэтом Валерием Яковлевичем Брюсовым сборник “Поэзия Армении” весь набран и скоро поступит в печать.

Эта книга дает общую картину всей армянской поэзии начиная с древних народных языческих песен, религиозных песнопений, средневековой лирики и кончая стихотворениями современных молодых поэтов.

Сборник начинается вступительной статьей В.Я. Брюсова, в которой выдающийся русский поэт с высоким подъемом и с благородным порывом отзывается об армянском народе и о его достойной всеобщего внимания поэзии.

Другая статья принадлежит редакции, в которой объясняются задачи издания сборника.

Затем следует объемистый историко-литературный очерк самого редактора сборника под заглавием “Армянская поэзия и ее единство на протяжении веков”. Эта содержательная статья дает возможность русскому читателю познакомиться с историческими судьбами Армении со дня ее возникновения и вступления на политическую арену, с ее высокими достижениями в области искусства и литературы в общем и поэзии в частности, с ее поэтами, с их жизнью и творчеством и вместе с тем указывает на значение армянской поэзии и на ее радужное будущее.

Переводы с армянского сделаны самим редактором и другими выдающимися представителями современной русской поэзии, как-то: К.Д. Бальмонтом, Вяч.И. Ивановым, А.А. Блоком, Ф. Сологубом, Ив. Буниным, Ю.К. Балтрушайтисом, Ю.А. Веселовским, Ю.Н. Верховским и т.д.» [Брюсов и Армения 1988-1989:II:223].

К. Микаэлян воодушевлен успехом и большим спросом армянских и русских читателей на «Поэзию Армении». В частности, в своем письме И. Брюсовой от 17 октября 1916 г. он сообщает: «Все то и дело спрашивают о сборнике, несколько экземпляров, полученные здесь через частные руки, переходят из рук в руки. <…> О нашем сборнике пока я не слышал ни одного плохого отзыва. Все, без исключения, отзываются восторженно» [Маргарян БЧ 1962:266-267].

Дело чрезвычайной важности было сделано блестяще, но сколько за этим стояло трудных хлопотных переговоров, встреч, бесед, переписки! Приведем лишь несколько свидетельств этой кропотливой работы.

11 июня 1915 г. К. Микаэлян сообщает Ал. Цатуряну, что необходимо собраться для решения ряда редакционных вопросов, уведомляя в то же время: «<...> Брюсов хочет Ваши стихотворения. Желательно, чтобы выбрали сами. Более того – если бы и сами перевели...» [МЛИ. Ед.хр.346]. 3 июля того же года К. Микаэлян пишет Ю. Веселовскому: «<...> Относительно нашего сборника могу Вам сообщить следующее: в Москве из членов редакции нахожусь лишь я и Ал. Цатурян. В качестве редактора мы кооптировали г. Макинциана и теперь работаем втроем. Общую редакцию Сборника любезно принял на себя В.Я. Брюсов. В настоящее время нами сделан выбор из армянских поэтов и постепенно доставляем подстрочные переводы В.Брюсову, который в свою очередь перешлет русским поэтам для обработки. Сейчас усиленно работаем над выборкой из прозаиков. Брюсов очень горячо взялся за наше дело и даже приступил к изучению армянского языка <...>.» [МЛИ. Фонд Ю. Веселовского. Ед. хр.287].

А. Исаакян, и после отъезда за границу поддерживавший связь с К. Микаэляном, откликнулся из Европы на беспримерный труд, осознавая заслуги в этом деле энергичного московского литератора. Так, 18 марта 1917 г. он писал из Женевы К. Микаэляну: «<...> получил «Поэзию Армении» – грандиозные усилия и грандиозное дело, не имеющее себе равных. Я написал уже письмо Моск. комитету, с выражением благодарности. <...> Прошу выслать мне несколько, 4-5 экземпляров, для продажи – многие хотят <...> Передай глубокую признательность г-ну Брюсову и скажи, что он – один из самых больших и искренних друзей армянского народа» [ИФЖ 1973:№2:235]. Здесь же А. Исаакян сообщает о своем намерении перевести очерк В. Брюсова об армянской поэзии в сборнике на французский язык («очень понравился местным армянам!»).

Нет сомнения в том, что столь очевидный успех «Поэзии Армении» и ее редактора В. Брюсова был предопределен участием в работе целого ряда известных и видных деятелей

армянской творческой интеллигенции: поэтов, писателей, переводчикова. Взгляды В. Брюсова и К. Микаэляна во многом совпадали: в вопросах оценки и характеристики многовековой поэзии Армении и отдельных ее представителей, чувствовалось даже пристрастие к одним и тем же стихам средневековых поэтов, Саят-Новы... Это особенно проявилось в тот период, когда стали намечаться расхождения между подходом П. Макинцяна и остальных членов редколлегии, в том числе В. Брюсова и К. Микаэляна, в подборе авторов для антологии. О противоречивости эстетических воззрений П. Макинцяна в период его работы над антологией армянской поэзии писал впоследствии Э. Джрбашян в своем предисловии к изданию «Силуэтов» П. Макинцяна: «Дооктябрьская литературно-критическая деятельность П. Макинцяна не свободна от противоречий и крайностей. Справедливо подчеркивая значение художественного воплощения жизненного материала и идеи, он, однако, порой неуместно противопоставлял историко-общественный и художественный критерии оценки, делая акцент лишь на последнем <...>. Мысль Макинцяна состояла в том, что для служения общественным целям произведение прежде всего должно быть наделено художественной силой – правильная мысль, которая, однако, сводилась к разделению единства сущности искусства и назначения искусства» [Макинцян 1980:8-9]. Далее Э. Джрбашян, замечая, что П. Макинцян был «главным советчиком в деле изучения В. Брюсовым армянского языка и истории армянской литературы», констатирует: «Однако в конце концов их взгляды столкнулись, так как Макинцян однобоко предлагал в отборе произведений руководствоваться лишь художественными мерками и исключить целый ряд поэтов (Патканян, Шахазиз, Цатурян, Кургинян, Акопян), а Брюсов пытался совместить художественный и исторический принципы» [Макинцян 1980:8-9].

28 марта 1916 г. П. Макинцян обращается к В. Брюсову с письмом, в котором, в частности, замечает: «<...> Сейчас получил от Гер <асима> Серг<еевича> (Герасим Сергеевич Микаэлян – *Р.Б.*) первые листы сборника. Прочел до “Распределения работ” и не могу идти дальше, не выразив своего изумления и глубочайшего огорчения» [Брюсов и Армения 1988-1989:II:99].

Недовольство его было вызвано тем, что в составе редакционной коллегии были указаны как основные члены К. Кусикьян, К. Микаэлян и Ал. Цатурян, а П. Макинцян, оказывается, входил в нее лишь «некоторое время» ... Сам П. Макинцян считал, что он незаслуженно оказался «отодвинутым в сторонку», хотя основная работа по выбору произведений для антологии и их переводы были, по его мнению, проведены только им совместно с В. Брюсовым.

Русский поэт не замедлил откликнуться письмом от 29 марта и пояснил, что «Распределение работ» написано не столько им, сколько «истинно, редакцией»: «<…> написанное мною исправлял Гер (асим) Сер(геевич); потом указывал нужные поправки С.Г. Мамиконьян; потом читал корректуру Цатурьян, и т.д. То, что в листах, – результат этой совместной работ» [там же:I:306]. Далее В. Брюсов объясняет причины случившегося тем, что П. Макинцян сам уклонился от дел по сборнику ввиду ряда разногласий творческого плана, и в его отсутствие В. Брюсов не мог взять на себя смелость противоречить указаниям редакции, которые передавались через К. Микаэляна. «Как-никак, в истории армянской поэзии я, если не невежда, то ученик. Когда мне говорят люди, изучавшие много лет то, с чем я едва-едва знакомлюсь (и то в переводах) столько-то месяцев, – я должен подчиниться авторитету», – замечает Брюсов. «Притом многое, предложенное Герас <имом> Сер<геевичем>, мне искренно нравится: напр., стихотв <орение> Степанноса, 2-е стихотв <орение> Дживани (“Виночерпица”), стихи Варужана и Сиаманто <…>» [Брюсов и Армения 1988-1989:I:309].

В этом же письме представлена весьма интересная полемика вокруг идеи сборника. В. Брюсов пишет: «Сборник перерос первоначальную на него точку зрения: стал **выше** нее. Была точка зрения художественная, стала – историческая. Историческое **выше** художественного. Ибо то, что мы сейчас считаем художественным, не считалось таковым 50, 100 и 1000 лет назад и, может быть, не будет считаться через 50, 100 и 1000 лет. А историческое – остается. **Мы** уверены **сейчас**, что вот то-то есть поэзия, а то-то не есть поэзия. Но, как мы в том ни убеждены, это суждение субъективное. Изменится философия,

изменится эстетика, изменится миросозерцание и изменятся суждения. <…>

Издаваемый сборник есть **история** армянской поэзии. Потому все, что имело историческое значение, должно в него войти. Конечно, надо добавить “историческое для поэзии”, значение для истории поэзии» [там же:307].

2 апреля П. Макинцян несколько смягчает тон писем и уже отмечает: «Принужден сознаться, что истинная “редакция” **формально** права. Герасим Сергеевич, действительно, после моего отъезда добавил несколько пьес из средневековых лириков. <…> “истинная редакция” занималась исключительно новоармянской поэзией <…> Что же касается до древних стихов, до народной лирики, эпоса, до средневековой поэзии, то раз комиссия, в лице Гер<асима> Сер<геевича>, решительно восстает против помещения этого материала в сборнике, то я по-прежнему, независимо от редакции буду продолжать дело, начатое по моей инициативе. <…>

После своего отъезда я не переставал присылать Вам стихи средневековых лириков и особенно народные песни. А новой поэзией перестал активно заниматься. Привез и оставил Гер<асиму> Сер<геевичу>, стихи <…> и заявил: пожелаете включите, а нет – как хотите.

Напрасно Вы, дорогой Валерий Яковлевич, доказываете мне, что оценка историческая выше оценки эстетической, художественной. Кто этого не знает? Но судья этому – время! Ведь Ваша историческая оценка так же субъективна, как и оценка эстетическая!» [там же:II:101-102].

В ответ на письмо В.Брюсова от 3 апреля, в котором выражается сожаление по поводу того, что П. Макинцян все же отказывается от упоминания его имени в сборнике, П. Макинцян 9 апреля 1916 г. пишет В. Брюсову о том, что у него осталась «первоначальная точка зрения», ставшая поводом разногласий, и замечает: «Был здесь Гер<асим> Серг<еевич>. Он мне передал, что первоначально “распред<еление> работ” было составлено Вами так: в выборе материала участие принимали: 1) по новоармянской поэзии русских и турецких армян гг. Кусикиан, Микаэлян, Цатуриан и 2) по древней, средневековой поэзии, народной лирике и эпосу – П.Макинциан. По-моему, Вы

написали совершенно правильно. Правда, я принимал участие и в выборе новой поэзии, но **окончательную** и неприемлемую для меня форму этой части придали члены редакции.» [там же:106].

Итак, из вышеприведенной переписки между В.Брюсовым и П.Макинцяном явственно чувствуется, что победила более здравая и верная позиция К.Микаэляна, поддержанная русским поэтом и редактором книги.

Резонанс по выходе в свет уникального издания, как уже отмечено, был огромен – свое веское и восторженное слово сказали самые выдающиеся деятели армянской литературы (Ов. Туманян, А. Исаакян и др.). Подчеркнем, что брюсовская антология явилась «путеводной звездой» для всех последующих русских поэтов: благодаря знакомству с ней многие из них навсегда полюбили Армению, ее высокую духовную культуру, стали подлинными друзьями армянской литературы и армянского народа.

Трудоемкая, грандиозная работа была завершена, но крепкие узы все еще связывали В. Брюсова и К. Микаэляна. Армянский литератор в знак глубокой привязанности к русскому поэту преподносит ему сборник собственных произведений «Зимний вечер» с трогательным автографом: «Дорогому Валерию Яковлевичу Брюсову, чье слово утешало в дни испытаний судьбы скорбные сердца всех армян, чье дело воодушевило всех работников пера окровавленной Армении.

От признательного и вечно благодарного

Карена Микаэляна.

Москва. 1916 г.» [Брюсов и Армения 1988-1989:II:250-251].

В. Брюсов также не забывает своего верного и компетентного помощника, особенно в период работы над предполагаемым вторым изданием «Поэзии Армении» и сборником «Айастан», который должен был включать в себя прозу. Он заканчивает составление «Записки об издании сб. “Айастан” в Московский Армянский комитет» и ставит об этом в известность К. Микаэляна в своем письме от 15 февраля 1917 г.: «Дорогой Карен Сергеевич!

Посылаю Вам записку о предлагаемом мною к изданию сборнике “Айастан”. <…> Меня мысль об этом сборнике очень занимает.

2-е изд. “Поэзии” мною почти подготовлено к тому, чтобы сдать “оригинал” в типографию. <…>

Дружески Ваш

Валерий Брюсов» [там же:I:320].

«Записка» редактора сборника «Поэзия Армении» представляет собой довольно обстоятельный документ, свидетельствующий о самых серьезных намерениях В. Брюсова по дальнейшей активной пропаганде армянской литературы в России. Сборник армянской прозы мыслился составителем в самом широком охвате: помимо художественной, предполагалось включить прозу научную, дидактическую, философскую и т.п. Вместе с тем, по задумке В. Брюсова, это должна была быть книга прежде всего интересная, увлекательная для читателя. Подкупает тот факт, что и для сборника прозы русский поэт избрал тот же принцип отбора произведений, что и для антологии «Поэзия Армении»: сочетание историзма с художественностью: «они должны быть характерными для своей эпохи и должны быть художественными по выполнению».

К сожалению, грандиозному замыслу не суждено было осуществиться в силу не только финансовых, но и назревающих политических событий в России – революции, однако весьма примечательно, что свою «Записку» В.Брюсов направил именно К.Микаэляну. Надо полагать, не только потому, что тот был членом Московского Армянского комитета и за ним «числилась» знаменитая «Поэзия Армении», но и потому, что рассчитывал на его дельные советы и горячую поддержку в своем новом начинании. Очевидно одно: видный русский поэт высоко ценил К. Микаэляна, чутко прислушивался к его мнению, опирался на его высокий авторитет в литературных кругах, в армянском обществе в целом.

Особая страница в летописи армяно-русской дружбы XX века – взаимоотношения В. Брюсова с Ов. Туманяном. Патриарх армянской поэзии высоко оценил работу русского поэта над антологией «Поэзия Армении» и с чувством благодарности отмечал: «В дни, когда мы, изнемогая от бремени национального бедствия, чувствуем себя беспомощными и слабыми, в эти дни приезжает к нам с далекого севера знаменитый русский поэт Валерий Брюсов и говорит о нашем величии, о моральной,

духовной силе армянского народа – о его поэзии» [Брюсов и Армения 1988-1989:II:17].

Имея в виду также серию лекций русского литератора об армянской поэзии и исторических судьбах армян, прочитанных в январе 1916 г. в крупных городах Закавказья, Ов. Туманян благодарит В. Брюсова за «высокое и прекрасное начинание» и вновь подтверждает: «Мы <…> с любовью и благоговением склоняемся перед прекрасной литературой великого русского народа – перед литературой Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Тургенева, Толстого, литературой, под влиянием которой воспитывались очень и очень многие наши писатели и интеллигенты. Сами мы давно уже связаны с русской литературой, а теперь очень рады, что связь эта становится взаимной. И утверждаете ее Вы. Дай бог, чтоб Вы были не единственным высоким представителем русской интеллигенции, идущим к нам от имени русской литературы со словами любви и уважения» [Брюсов и Армения 1988-1989:II:18].

Чтобы иметь настоящую литературу, подчеркивал Ов. Туманян, необходима свобода культурной жизни в рамках российской державы, благодаря чему армянский народ может стать «цельным народом с самобытной культурой». Литература, по мнению поэта, делает народ нацией, именно литература «является духом народа, его честью и славой». Ов. Туманян неоднократно говорил о глубоко гуманистическом духе русской литературы и ее общечеловеческом значении.

В. Брюсов в своем историко-литературном очерке «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков», предваряющем упомянутую выше антологию 1916 года, уделил много места и Ов. Туманяну, заметив, что его поэзия «есть сама Армения, древняя и новая, воскрешенная и запечатленная в стихах большим мастером», а переводы армянского поэта с русского пленяют изумительным проникновением в дух оригинала, способностью угадать самую сущность переводимого произведения. Сам В. Брюсов, будучи известным и прекрасным переводчиком, также обращался к поэзии Ов. Туманяна («Армянское горе», «Лампада Просветителя» и др.). Взаимоотношения и сотрудничество армянского поэта и

В.Брюсова – блестящее подтверждение плодотворности армяно-русского культурно-творческого единения в начале XX века.

Другой выдающийся представитель армянской поэзии в брюсовском окружении – В. Терьян, активно вращаясь в российской интеллектуальной среде, жадно впитывал все, что было в литературно-художественной жизни первого десятилетия XX века. Открытие для себя русских и европейских поэтов новейшего времени, в том числе В. Брюсова, позволило В. Терьяну облечь в новую форму и собственные поэтические ощущения. Становилась ближе и роднее и сама Россия, с ее сложной и противоречивой общественно-политической обстановкой эпохи.

Подлинное наслаждение терьяновской поэзией ждало русского читателя в вышедшей в 1916 г. знаменитой брюсовской «Поэзии Армении». Именно в этом издании, под пером талантливых русских поэтов, стихи В. Терьяна обрели подлинное звучание. Армянский поэт приветствовал «брюсовское детище», понимая исключительное значение сборника – ведь книга показывала миру, что армяне способны, по его словам, «внедрять европейские идеи», «выработать национальные идеалы и жить раздумьями и стремлениями современного человека».

Первым поэтом, донесшим до русского читателя всю палитру глубоких и тонких чувств поэзии В. Терьяна, является В. Брюсов, который не только перевел ряд стихотворений армянского поэта, но и дал весьма лестную и в то же время объективную оценку «наиболее видного деятеля» среди молодых поэтов «русской Армении» в предваряющем антологию «Поэзия Армении» историко-литературном очерке. Из брюсовских переводов следует отметить «Скользящей стопой…», «Опять спустилась ночь…», «Газелла», «В весеннем городе», «Ужель поэт последний я?», «Как не любить тебя…», «Если нет любви…», многие из которых запали в душу русского ценителя поэзии и сделали имя В. Терьяна любимым и в российской художественной среде. Путь В. Терьяна как поэта невозможно представить вне общеевропейского литературного движения начала XX века, но и его связи с русской литературой и культурой были непосредственными, органичными, естественными.

Успехи армянской (восточноармянской) литературы В. Терьян связывал с благотворным влиянием русской литературы. В 1913 г. он отмечал, что «свежие ростки» этой «великой литературы» уже существуют, а их полный расцвет придет в то время, когда «молодая Россия расправит свои орлиные крылья, когда живые силы страны, как вышедшие из берегов весенние воды, вольно и широко разольются – могучие и радостные».

Во вступительном очерке к «Поэзии Армении» В. Брюсов, характеризуя В. Терьяна, назвал его «учеником символистов», и эта оценка с тех пор как бы «приросла» к армянскому поэту. Сам В. Терьян пытался внести свою лепту в миссию ознакомления армянского читателя с русской поэзией. Будучи близок с В. Брюсовым, особенно в период работы над «Поэзией Армении», он, начиная с 1912 года, переводит его стихи, среди которых такие известные, как «Городу», «Побег», «Блудный сын», «Грустный вечер», «Одиночество», «Благословение», «Колыбельная песня», «Час воспоминаний», «Быть без людей» и др. Ознакомление с ними приводит к мысли, что В. Терьян переводит лишь те стихи, которые созвучны его собственным настроениям, мироощущению.

Значение личности В. Брюсова было столь велико, что В. Терьян посвящает ему стихотворение, написанное в дни пребывания русского поэта в Армении в 1916 г.:

Я с юношеских лет любил твой строгий стих,
Холодный, северный твой сдержанный язык,
И много в нем тепла я чувствовать привык
Под скрытым пламенем спокойных строк твоих.
<…>
Ты в испытаний дни, в час страшных бурь и бед,
Когда в волнах наш челн захвачен штормом был,
Как верный друг, мой край несчастный посетил
И предсказал нам всем спасение и свет.

[перевод Вс. Рождественский:эл. рес.]

В 1913 г. в статье о В.Брюсове В. Терьян дает исключительно высокую оценку русскому поэту и называет его «одним из первых и блистательных деятелей новейшей литературы».

В узких рамках статьи мы вынуждены ограничиться упоминанием лишь нескольких армянских деятелей, наиболее тесно общавшихся с В. Брюсовым; однако галерея лиц, составлявших цвет армянской интеллигенции, в их связях с выдающимся русским поэтом, безусловно, гораздо шире, глубже, многограннее.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов и Армения: В 2 т. Ереван 1988-1989.
2. Макинцян А.П. Из истории создаяния «Поэзии Армении» // Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968.
3. Маргарян А.Е. В. Брюсов в оценке армянской критики // Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963.
4. [ВОН] Вестник общественных наук НАН РА. 1981. №2.
5. [ИФЖ] Историко-филологический журнал НАН РА. 1973. №2.
6. Макинцян П.М. Силуэты. Ереван, 1980 (на арм.яз.).
7. [МЛИ] Музей литературы и искусства им. Е. Чаренца (Ереван). Фонд К. Микаэляна. №114.
8. Об армянской литературе. Статьи и исследования русских писателей и ученых. Ереван, 1941.
9. Терьян В. Валерию Брюсову. Перевод: Вс. Рождественский. Эл. ресурс: http://armenianhouse.org/teryan/poems-ru/nairi.html, 18.12.2018.
10. Шервинский С.В. Ранние встречи с В. Брюсовым // Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964.

ROBERT BAGHDASARYAN — ARMENIAN WRITERS, POETS AND PUBLIC FIGURES IN V. BRUSOV'S SOCIAL CIRCLE

The Armenian intellectual community of Russia realized the positive aspects of Russian and Armenian peoples' mutual influence, united by common social and political destiny. V. Teryan, K. Mikaelyan, P. Makintsyan and their colleagues – prominent writers and strong advocates of Armenia's pro-Russian orientation and productive development of Russian-Armenian cultural links, actively participated in the creation and publication of a unique anthology «The Poetry of Armenia», edited by V. Brusov, in Moscow in 1916.

МОЛОДЯКОВ В.Э.
Университет Такусёку

«В. БРЮСОВ ЯВИЛ СОБОЙ НОВЫЙ ДЛЯ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ТИП ЛИРИЧЕСКОГО ПОЭТА»: ЛЕОНИД ДОЛГОПОЛОВ О ВАЛЕРИИ БРЮСОВЕ

Ключевые слова: В. *Брюсов, А. Блок, личность, лирический герой.*

Выдающийся исследователь русского символизма Леонид Константинович Долгополов (1928-1995) более всего известен новаторскими работами об А. Блоке и А. Белом. За творчеством В. Брюсова, по его мнению, «лишь в незначительной степени наделенного даром непосредственного художественного воспроизведения» (заметка; собрание В. Молодякова), ученый признавал главным образом историческое значение. Он не посвятил В. Брюсову ни одной специальной работы, не считая рецензий на книгу Д. Максимова «Брюсов. Поэзия и позиция» [Новый мир 1970:№7:263-264] и на собрание сочинений в семи томах [В мире книг 1977:№7:63-64]; обе напечатаны с сокращениями. В. Брюсов присутствовал во всех обобщающих работах Л. Долгополова о литературе рубежа веков, но в нем, как в других «старших» символистах, автор видел прежде всего предшественников А. Блока и А. Белого.

Разбирая хранящийся у меня архив Л. Долгополова в процессе подготовки книги его неизданных и несобранных работ, я обнаружил материалы о В. Брюсове начала 1970-х годов, связанные с неосуществленными замыслами ученого (все они публикуются впервые). Имея в виду предстоящее столетие со дня рождения В. Брюсова, он в 1971 г. (б/д) писал главному редактору «Вопросов литературы» В. Озерову:

«За время многолетних занятий русским символизмом у меня скопилось много материалов и некоторое количество соображений, связанных и с движением символизма в целом, и с судьбами его отдельных представителей. Касается это и Брюсова. И вот я мог бы оформить всё это в виде статьи и предложить ее

Вам. <…> Статья моя не будет посвящена какому-либо произведению Брюсова, не будет посвящена и исследованию творчества Брюсова вообще. Я буду говорить в ней о личности Брюсова (но это – упаси боже! – не будет роман вроде Бурсова[1]), о том новом типе поэта, который он собой представлял. Я попытаюсь свести вместе те чрезвычайно крайние точки зрения на Брюсова, которые начали высказываться еще при его жизни, и связать их с характером его личности. Вопросы творчества, очевидно, не будут тут стоять на первом месте, хотя касаться их придется, как придется касаться и его связей с символизмом, его судьбы, его соотношения с современниками. Много придется говорить о его эстетических воззрениях, о том, почему он вошел в символизм и чего он тут ожидал и как эти ожидания не оправдались. В своей концепции статья будет абсолютно оригинальна, она никого не будет повторять (за исключением частностей, естественно). В ней будет архивный материал, и много».

Ответ В. Озерова в архиве не сохранился, но из письма Л. Долгополова к сотруднику журнала Н. Анастасьеву (11 декабря 1972 г.) известно, что тот дал «принципиальное согласие, но попросил уточнить тему статьи». «Для меня это всегда самое трудное, но и самое главное – найти тему, т.е. поворот, аспект, угол зрения на предмет», – пояснил ученый. Статью о В. Брюсове как «новом типе поэта» он не написал, но начал «10 тезисов о В. Брюсове», сформулировав только пять:

«1. Его роль в истории русской лирики и даже величие его заключается не в том, что, “захотев стать поэтом, он стал им”[2], а в том, что, трезво осознав характер и смысл исторической потребности, возникшей перед поэзией на рубеже веков, он нашел в себе достаточно таланта, чтобы на эту потребность ответить своим творчеством и даже отчасти саму эту потребность выразить. А поскольку он сделал это одним из первых, да к тому же в запоминающихся без труда формах чеканной рассудочности,

[1] Книга Б.И. Бурсова «Личность Достоевского. Роман-исследование» (1974).

[2] Ср. у И. Эренбурга: «Даже если он не родился поэтом, он стал им» [Эренбург 1966:229].

он и оказался в первых рядах реформаторов русской лирики, а некоторое время был самым первым, за которым шли остальные. И рассудочность, за которую Брюсову так много досталось, не была здесь препятствием, а была даже помощником.

2. Эти “остальные” (Блок, Белый, Анненский, Бальмонт) оттеснили его скоро на второй план, ибо их *стихийный* лирический дар не соотносился (и не мог соотноситься) с задачами узко временного свойства. Он был прочно связан *со всей эпохой рубежа веков*. В их творчестве формировался тот тип личности (так называемый “лирический герой”), который прочно ощутил себя на переломе эпох. В творчестве Брюсова это ощущение *перелома эпох* не было доминирующим. Всё было в творчестве Брюсова – эксперимент, понимание кризисного характера своего времени, понимание катастрофичности мирового порядка жизни (отсюда такой напряженный, сгущенный городской пейзаж в его лирике), но вот подлинного и глубокого ощущения исторического перелома эпох в его творчестве не было. Поэтому Брюсов как поэт так быстро и изжил себя, отошел в сторону, ушел на второй план. Его место занял и прочно стал царить над всей русской поэзией А.Блок.

3. Брюсов явил собой новый для русской литературы тип лирического поэта. Возник и сформировался он в противовес бесформенной, аморфной личности лирического поэта, выдвинувшейся на первый план в [18]80-е годы. От самых значительных (Фофанов, Апухтин, Надсон) до самых незначительных (Шестаков, Льдов, К.Р. и др.) они все были подвержены воздействию ложного представления о лирическом даре как “божественной искре”, даре свыше и т.д. Они ничего не делали и не хотели делать “своими руками”. Либо они были обеспечены, и проблема завоевания места в жизни не стояла перед ними (Бутурлин, Голенищев-Кутузов, К.Р.), либо это была голь, щеголявшая своим рубищем и считавшая ниже своего достоинства думать о земных благах: “поэт ничего не должен иметь, его дело – ожидать откровения свыше” и т.д. (Льдов, отчасти Будищев и др.). Брюсов первым в русской литературе сказал, что поэт, как и представитель любого другого *дела,* должен собственными руками и собственным уменьем *завоевать* известность, *добиться* признания и тем самым найти свое место в

жизни. В этом он и видел свое призвание как поэта. В противовес поэтам [18]80-х годов он все делал своими руками.

4. Может быть, только один поэт [18]80-х годов имел в натуре и в характере лирической одаренности нечто общее с Брюсовым. Это – К.Случевский, но и он был барин и к тому же мало честолюбивый (ср. “Мемфисский жрец”, но для Случевского это – один из аспектов творчества, для Брюсова – главный).

5. Брюсов положил конец лирической аморфности, растрепанности, ложно-романтическим представлениям о всемогущей силе бездумного вдохновения. С появлением Брюсова в истории русской поэзии наступил новый период. Волевое начало резко выдвинулось вперед, личность поэта как в жизни, так и в стихах (так называемый “лирический герой”) формировалась отныне не по воле случая, не сама по себе, а под пристальным наблюдением самого поэта. Изучение, познавание самого себя, выявление в собственном характере черт, наиболее полно выявляющих, выражающих его, стало обычным делом для поэтического обихода начала XX века. Брюсов культивировал в себе трезвость взгляда, рассудочность, лирическую рациональность (отсюда отмеченный Ю.Тыняновым пластический характер его образов, скульптурность лирической формы). Блок культивировал в себе начало стихийное, интимно-лирическое (“слепо отдаться во власть стихии” для него было и высшим наслаждением, и поэтическим призванием). Бальмонт не выходил за пределы лирической восторженности, порождавшей бесконечное многословие, его стихи – это грандиозные лирические монологи, где он сам – и поэт, и слушатель, и т.д. (сюда же – тонкий импрессионизм Анненского). Но во всех этих случаях, несмотря на огромное расстояние, отделяющее этих поэтов друг от друга, имеется одно качество, делающее их близкими, птенцами одного гнезда, это – волевое начало, либо открытое, всем видное, либо скрытое глубоко в недрах личности, но постоянно действующее, превращающее обычное, казалось бы, писание стихов в активный, творческий, волевой процесс. И это преобразование поэтической личности выразил (а отчасти и совершил сам) с наибольшей полнотой Брюсов».

По содержанию к тезисам примыкает заметка:

«Не обладай Брюсов этими – волевыми и честолюбивыми – качествами личности, кем бы он был? Очевидно, он так же был бы связан с искусством, так же был бы поэтом и культурным деятелем, но неизмеримо меньших масштабов. Показательно, что сразу же, с юности возникшее и сразу же принявшее огромные размеры честолюбие развивается параллельно с его страстью к искусству, с которым он и связывает свои надежды. Здесь не важно, что он ощутил в себе раньше – страсть к искусству или честолюбие. Важно то, что, возникнув, эти два чувства пришли к объединению, но не к отталкиванию. Одно помогало другому, хотя могло получиться так, что одно исключило бы другое. Но вот ведь не исключило же. Значит, была именно *страсть* к искусству, было *призвание*, а это уже очень много. Помноженное на честолюбие, оно и дало Брюсова – одну из самых значительных фигур в литературном движении рубежа эпох».

В письме к Н. Анастасьеву Л. Долгополов изложил замысел статьи «Валерий Брюсов и Александр Блок»:

«Речь будет идти не столько о литературных влияниях и взаимодействиях, сколько об этих двух поэтах как противоположных психологических и исторических типах, порожденных, однако, одной эпохой и потому где-то внутри, в глубине в чем-то важном родственных. И здесь не столько Блок приближался к Брюсову, как об этом принято говорить, сколько Брюсов был вынужден приближаться к Блоку – в самом характере осмысления и понимания эпохи. Он не был рожден, он “стал” поэтом, и процесс его становления как поэта проходил в том же направлении, в каком проходила *естественная* эволюция Блока. И мне кажется, что Брюсов это понимал – он единственный понимал это. Отсюда такая сдержанность и сухость в его обращениях к Блоку. Блок не просто был “соперник” (причем, соперник “естественного” качества), Блок был его учитель: он давал Брюсову представление об эпохе, и уже потом это представление Брюсов размножал, усиливал, варьировал и возвращал Блоку в виде разработанных приемов, терминов и т.д., которыми и пользовался Блок, не замечая, что всё это идет от него же самого.

Брюсов для меня – типичное порождение буржуазного периода русской истории, когда человек мог делать всё – вплоть

до поэзии, что было невозможно в добрюсовский период. Он шел все время вперед, он делал свою судьбу, сознательно и методично. Блок – последний отпрыск старого дворянского рода, попавший, в отличие от Брюсова, в чуждую атмосферу, ощутивший весь ее ужас (этот-то ужас Брюсов и перелагал в математические формулы, хотя делал это с таким совершенством, что они звучат и сейчас). И оба они пришли к одному финалу, к революции: Блок, спасаясь от ужаса; Брюсов, прекрасно рассчитав, что это – надолго (в то время, как большинство ожидало падения большевиков не сегодня – завтра).

У меня есть все письма Брюсова к Блоку[3] – их-то я и предполагаю использовать очень широко. Хранятся они в ЦГАЛИ и полностью никогда не публиковались. Это будет не академическая статья, а, может быть, полухудожественное эссе, в центре которого будет находиться взаимодействие двух личностей – глубоко противоположных, но порожденных одной эпохой. Вот – мой замысел. Точнее пока выразиться не могу. Если Вас он заинтересует – сообщите».

Замысел статьи существовал лишь в голове автора, но некоторые важные положения уже легли на бумагу. Вариантом ее начала можно считать следующий набросок:

«Трудно найти в русской литературе двух столь отличных друг от друга поэтов, как “стихийный” лирик Александр Блок, поэт глубоко эмоциональный, и создатель законченных поэтических форм, рассудочный реформатор стиха Валерий Брюсов. Однако, несмотря на всю их непохожесть, они были порождены одной исторической эпохой, и, следовательно, то общее, что может быть обнаружено в их творчестве, уходит корнями в единство самого времени. Дело только в особенностях его восприятия и “способах” его воспроизведения.

Наступление новой эпохи Брюсов понял рассудком, Блок воспринял его как откровение истории. Кто из них за кем шел? Я думаю, что Брюсов – за Блоком. (Если и не формально, то в смысле улавливания настроений – хронологически он в этом смысле шел за Блоком, придавая блоковским смутным очертаниям законченность художественной формы)».

[3] Л. Долгополов переписал их от руки.

Другие записи содержат идеи, изложенные в письме:

«Брюсов – истинное дитя буржуазного периода истории. В нем нет ни патриархальности, ни сентиментализма. Он бесчувствен по-буржуазному к людям, он смотрит на них как на деятелей (делателей). В некрологе Лохвицкой он подсчитывает, сколько стихов из нее можно будет включить в будущую антологию (называет 10-15). Ср. со статьей Блока о Комиссаржевской – как разница!

Блок – по сравнению с Брюсовым – воплощенная патриархальность, это добрый старый гуманизм добрых старых феодальных времен. Ничего – от дела, дельца, от отношения к человеку как к работнику. Поэтому Брюсов – просто личность, а Блок – трагедия личности».

«О Брюсове. Заметки.

1. Он отливал в законченных художественных формах идеи и настроения, не им созданные, не им рожденные.

2. Следовательно, не он учил поэтов и не он прокладывал пути, а его учили (вернее, он учился), и заслуга его в том, что он придавал законченность формы смутной новизне».

«К Брюсову. Блок об Игоре Северянине – пишет хорошо, положительно, но отмечает: “Куда пойдет он, еще нельзя сказать, что с ним стрясется: *у него нет темы*”. Вопрос о *теме* творчества впервые был *поставлен* и осознан как вопрос творчества Брюсовым».

Предложение Л. Долгополова, очевидно, не заинтересовало «Вопросы литературы», а «в стол» он не работал. Остается пожалеть, что ученый так и не написал задуманную статью – в своей обычной яркой и провоцирующей споры манере.

В 1973 г. Л. Долгополов рецензировал рукопись А. Гербстмана и Б. Казанкова «Валерий Брюсов. Биография писателя. Пособие для учащихся» и дал отрицательный отзыв:

«Она не имеет внутреннего стержня, который объединял бы воедино различные этапы биографии Брюсова. Здесь не найден тот общий угол зрения, который позволил бы рассматривать жизненный путь Брюсова с точки зрения логической и закономерной смены одного этапа другим, одной жизненной и творческой позиции – другой. Мы не ощущаем живого Брюсова, нам непонятны его поступки, в нас не

пробуждается интерес к его личности. Чем она характеризуется? Что было в жизни Брюсова главным, определяющим. Чем он жил? О чем мечтал? Кем он хотел стать и кем стал? В чем его достижения и его значение? Почему о нем пишется книга? В чем проявляются связи Брюсова с породившей его эпохой? На все эти вопросы в книге ответа мы не найдем. <…> Не имеет четких очертаний книга и с жанровой точки зрения. Это не биография в собственном смысле слова, это скорее упрощенный и облегченный очерк творческого пути поэта, в котором непосредственно биографические факты существенной роли не играют. Всё сколько-нибудь сложное, серьезное, требующее четкости и разъяснений, авторы отодвинули в сторону».

Суждения Л. Долгополова о биографии В. Брюсова актуальны и сейчас, как актуальны его критические замечания в адрес семитомного собрания сочинений, которое он критиковал за неполноту (отсутствие малой прозы, драматургии, дневников и писем) и за нечеткость критериев отбора произведений. В рукописи рецензии (собрание В. Молодякова) критика дана более развернуто. Автор, видимо, не знал о судьбе собрания, которое предполагалось в десяти томах, с включением всех стихотворений из прижизненных сборников, малой прозы, драматургии и дневников, но в 1968 г. было остановлено на стадии верстки первого тома (хранилась у Р. Щербакова). «Жаль только, что оно оказалось таким неполным и что не была найдена какая-то единая идея, которая помогла бы организовать весь этот разнородный материал, выявить в нем внутреннюю цельность». Едва ли нужно аргументировать необходимость этих текстов в новом собрании сочинений В. Брюсова… при том, что такого собрания нет и не предвидится.

История изучения русского символизма осознается нами как важная часть изучения истории русского символизма, где В. Брюсов занимает одно из главных мест. Пришла пора писать историю брюсовской «жизни после жизни». Публикумые тексты – частный, но значимый эпизод этой истории.

ЛИТЕРАТУРА

1. Долгополов Л.К. [Рец. на:] Максимов Д.Е. Брюсов. Поэзия и

позиция. Л., 1969 // Новый мир. 1970. №7.
2. Долгополов Л.К. «Самый культурный писатель». К выходу в свет собрания сочинений В.Я. Брюсова // В мире книг. 1977. №7.
3. Эренбург И.Г. Собр. сочинений: В 9 т. Т.VIII. М., 1966.

VASSILI MOLODIAKOV – «V. BRUSOV REPRESENTS A NEW TYPE OF A LYRIC POET IN RUSSIAN LITERATURE»: LEONID DOLGOPOLOV ABOUT VALERY BRUSOV

This is the first publication of research notes by a Russian Symbolism scholar Leonid Dolgopolov (1928-1995) on V. Brusov's personality compared with A. Blok's one.

САРАФЯН Д.Р.
ЕГУЯС им. В.Я. Брюсова

ПОЭЗИЯ В. БРЮСОВА В МУЗЫКЕ СОВРЕМЕННИКОВ

Ключевые слова: *В. Брюсов, С. Прокофьев, С. Рахманинов, Р. Глиэр, «Огненный ангел», вокальный цикл, романсы.*

Коллекция «Поэзия В. Брюсова в музыке современников» составляет «золотой фонд» Брюсовского научного центра. Коллекцию песен и романсов знаменитых композиторов Серебряного века на оригинальные или переводные произведения В.Брюсова в 1962 году преподнесли в дар Кабинету по изучению творческого наследия поэта сестры В. Брюсова – музыковеды Надежда и Евгения Брюсовы. В частности, Н.Брюсова (1881-1951) была известным историком и теоретиком музыки, пианисткой и профессором Московской консерватории; Е. Брюсова также была известной пианисткой и преподавала в Московской консерватории. Композиции изданы крупнейшими авторитетными музыкальными издательствами начала XX века, имевшими филиалы в России и Европе, – это, в частности, издательства «Юргенсон», «Гутхейль», «Зейванг», «Музыкальный сектор», «Циммерман», «Тритон» и др.

Остановимся вкратце на биографиях композиторов, переложивших оригинальные или переводные произведения В. Брюсова на музыку, и отметим вдохновившие их поэтические произведения.

Александр Тихонович Гречанинов (1864-1956) – русский композитор, поздний продолжатель традиций «Могучей кучки». Он является автором нескольких опер («Добрыня Никитич», «Сестра Беатриче» и др.), сочинений для оркестра, камерной музыки, духовных сочинений и т.д. Интересно отметить, что на протяжении многих десятилетий на Радио Свобода, в качестве заставки, звучала мелодия, автором которой является именно А. Гречанинов.

Композитор написал вокальный цикл «Снежинки», включающий десять детских песен для голоса и фортепиано. Одной из песен сборника, давшей ему название, стало стихотворение супруги В. Брюсова, И. Брюсовой, к которому поэт добавил пятую и шестую строки и включил в свой поэтический цикл «В стенах» сборника «Tertia Vigilia» (1898-1901). Примечательно, что он показал сборник супруге только после его публикации.

Владимир Иванович Ребиков (1866-1920) – русский композитор и пианист. Он зачастую использовал в своих сочинениях необычные для того времени музыкальные приёмы, а также создал ряд произведений в жанрах ритмодекламации, «меломимики», «мелопластики». Его творческое наследие составляют ряд опер («В грозу», «Княжна Мери» и др.), балеты («Белоснежка» и «Что случилось с балериной, китайцами и прыгунами»), фортепианные циклы, оркестровые произведения, духовная музыка, а также вокальные циклы. В. Ребиков также является автором ряда статей по теории музыки.

В. Ребиков написал вокальный цикл, для голоса в сопровождении фортепиано, на три стихотворения В. Брюсова: «Ни красок, ни лучей», «А если она возвратится» и «Тень».

Михаил Владимирович Иванов-Борецкий (1874-1936) – российский музыковед и композитор, историк и теоретик музыки, являющийся одним из создателей советской школы исторического музыкознания. Он преподавал историю зарубежной музыки в Московской консерватории, был директором консерваторской библиотеки, преподавал в Музыкальном техникуме им. Гнесиных, издал три выпуска «Музыкально-исторической хрестоматии». Автор двух опер и нескольких романсов, а также биографических очерков.

В 1908 году М. Иванов-Борецкий написал два романса на стихи В. Брюсова, включенные в цикл «Ненужная любовь», сборник «Me eume Esse»: «И снова дрожат они, грезы бессильные…» (июль 5, 1896) и «В лабиринте аллей…» (август 26, 1896).

Сергей Никифорович Василенко – известный русский композитор, дирижер и педагог, народный артист РСФСР и Узбекской ССР, а также лауреат Сталинской премии первой

степени и двух орденов Трудового Красного Знамени. Авторству С. Ребикова принадлежат оперы и оперетты («Христофор Колумб», «Суворов» и др.), балеты («Иосиф Прекрасный», «Мирандолина» и т.д.), сюиты и симфонические поэмы для оркестра, концерты для солирующего инструмента с оркестром, вокальные и камерные сочинения, музыка к фильмам («Джульбарс», 1935 год; «Шел солдат с фронта», 1938 год) и театральным постановкам.

В 1910-е гг. композитор создал романсы на стихи русских символистов, в частности, А. Блока, К. Бальмонта, М. Лохвицкой и В.Брюсова. В сборник С. Василенко «Романсы» включено стихотворение В. Брюсова «В склепе», из цикла «Из ада изведённые», сборник стихов «Stephanos».

С. Василенко также написал лирический романс «Армянская серенада». Автором стихотворения является известный армянский поэт Нагаш Овнатан (1661-1722). Особенностью его поэзии является превалирование в ней воспевания женской красоты, любви, весны, а не религиозных мотивов, столь характерных для армянской поэзии XVII века. Перевод В. Брюсова стихотворения Н. Овнатана включен в сборник «Поэзия Армении».

Сергей Васильевич Рахманинов является одним из величайших русских композиторов первой половины XX века, синтезировавший в своем творчестве традиции московской и петербургской музыкальных школ с традициями западноевропейской музыки; выдающийся пианист и дирижер. С. Рахманинов создал свой, особый стиль в музыке, оказавший огромное влияние на мировую музыкальную культуру XX века. Значение исполнительского творчества Рахманинова не менее велико: Рахманинов-пианист стал эталоном для многих поколений пианистов разных стран и школ.

С. Рахманинов является автором концертов для солирующего инструмента с оркестром, сюит, сонат, романсов, симфоний, опер («Алеко», «Франческа да Римини» и др.), фортепианных пьес и транскрипций и т.д.

В 1916 году С. Рахманинов создал вокальный цикл «Шесть стихотворений» на стихи русских символистов, куда вошел и брюсовский «Крысолов». Стихотворение было опубликовано 18

декабря 1904 года и включено в поэтический цикл «Повседневность», сборник «Stephanos».

Александр Абрамович Крейн (1883-1951) – русский композитор и музыкальный деятель еврейского происхождения, в ранних произведениях которого ощущается влияние известного русского композитора А. Скрябина. А. Крейн является автором двух сюит для кларнета, струнного квартета «Еврейские эскизы», «Песни песней» для голоса и фортепиано, балетов «Лауренсия» и «Татьяна» и музыки к спектаклю «Учитель танцев». В 1926 году написал «Траурную оду» памяти В. Ленина.

В 1919 году композитор написал романс «Где ты?», для голоса и фортепиано, на стихотворение еврейского поэта Хаим Нахман Бялика в переводе В. Брюсова.

Александр Алексеевич Оленин (1861-1944) – русский композитор, пианист, заслуженный деятель искусств РСФСР. Автор двух опер («Кудеяр» и «Альманзор»), симфонических поэм, камерно-инструментальных ансамблей, романсов и песен. В вокальный цикл композитора «Пять песен» включен романс «Небо над городом плачет» (слова П. Верлена, перевод В. Брюсова).

Анатолий Константинович Буцкой (1892-1965) – советский музыковед, композитор и педагог, доктор искусствоведения и профессор. В 1918 году А. Буцкой принимал участие в основании Киевского музыкально-драматического института, который возглавил в 1920-1924 гг.; был также профессором Ленинградской консерватории. Автор музыки к ряду спектаклей и трудов по теории музыки, а также вокального цикла «У моря. Шесть пейзажей» на стихотворения В. Брюсова. Опубликованы были только два романса, с переводом на немецкий Э. Иогансон: «Волны взбегают и пенятся...» и «Звезда затеплилась стыдливо...».

Дмитрий Михеевич Мелких (1885-1943) – русский композитор. Автор музыковедческих статей, опубликованных под псевдонимом «Юр. Иглинцев», а также одной оперы, музыкальных сочинений для симфонического оркестра и струнных квартетов. В его вокальный цикл «Семь лирических стихотворений» включен романс на стихотворение В. Брюсова «Быть без людей», опубликованное в мае-июле 1907 года.

Сергей Сергеевич Прокофьев – выдающийся русский композитор, создавший собственный новаторский стиль, пианист и дирижер, один из наиболее значительных и исполняемых композиторов XX века; народный артист РСФСР, лауреат Ленинской и шести Сталинских премий. Многие его сочинения (всего более 130 опусов) вошли в сокровищницу мировой музыкальной культуры. Автор одиннадцати опер, семи балетов, семи симфоний, восьми концертов для сольного инструмента с оркестром, девяти фортепианных сонат, ораторий и кантат, камерных вокальных и инструментальных сочинений, а также музыки для кино и театра.

Опера «Огненный ангел» относится к числу наименее изученных произведений Прокофьева, либретто которой написано самим композитором на основе одноименного романа В. Брюсова. Опера была задумана С. Прокофьевым в 1919 году. Работа была начата в 1920 году и продолжалась до 1930-го, когда С. Прокофьев решил переделать оперу для постановки в Метрополитен Опера. Либретто оперы переведено на немецкий, французский и английский языки и в настоящее время украшает репертуар ведущих музыкальных театров России и Европы.

Лев Петрович Штейнберг (1870-1945) – советский дирижер, композитор, педагог, народный артист СССР. В 1914 году по приглашению С. Дягилева участвовал в Русских сезонах в Париже. Был дирижером Большого театра, художественным руководителем симфонического оркестра Центрального дома Красной Армии, профессором Московской консерватории. В 1943 году возглавил Московский государственный академический симфонический оркестр, которым руководил до конца жизни. Автор оперы «Девять дней, которые потрясли мир», балета «Мирра», а также симфонических произведений. На слова В. Брюсова композитор написал «Колыбельную». Стихотворение входит в цикл В. Брюсова «Маленькие дети», сборник «Последние мечты» (1919). Романс написан на украинском и русском языках.

Александр Иванович Юрасовский (1890-1922) – русский композитор и дирижер, инициировавший в 1919 году в Смоленске создание симфонического оркестра, главным дирижером которого был до 1921 года. Автор оперы «Трильби»,

двух трио, четырнадцати мелодекламаций, музыки к спектаклям и романсов, в том числе романса «Сон» на слова П. Верлена в переводе В. Брюсова.

Кристиан Август Синдинг (1856-1941) – норвежский композитор, наиболее известен как автор симфонических, инструментальных и вокальных произведений, популярных в России в конце XIX-начале XX века, в свете интереса к скандинавскому искусству, в частности, к пьесам Г. Ибсена и музыке Э. Грига. В 1916 году К. Синдинг получил государственную премию как «крупнейший национальный композитор после Э. Грига». К. Синдинг является автором четырёх романсов на стихи норвежских поэтов, в переводе В. Брюсова: Г. Гега, И. Мортенсона, К. Эвальда и Е. Брандеса («Из века в век», «Не надо и свет зажигать», «Семь кубков» и «Король Артур»).

Рейнгольд Морицевич Глиэр (1875-1956) – известный русский композитор, дирижер, общественный деятель и педагог, доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории. Народный артист СССР, лауреат трех Сталинских премий первой степени и премии имени М. Глинки, а также автор гимна Санкт-Петербурга. В 1924-1930-х гг. был председателем Всероссийского общества драматургов и композиторов; в 1939 году – председателем Оргкомитета Союза советских композиторов. Авторству Р. Глиэра принадлежат оперы («Лейли и Меджнун», «Гюльсара» и др.), балеты («Красный мак», «Клеопатра» и т.д.), симфонии, концерты для сольных инструментов с оркестром, камерно-инструментальные произведения, музыка к фильмам («Алишер Навои», «Садко» и т.д.), а также к спектаклям в драматических театрах (Московский драматический театр, Музыкальная студия МХАТ и др.), фортепианные пьесы и т.д.

Р. Глиэр также написал ряд романсов (опусы 36, 44, 46, 58 и т.д.), в числе которых – романс на слова П. Верлена в переводе В.Брюсова «И месяц белый в лесу горит» («La lune blanche luit dans les bois»). Французский текст очень мелодичный, а мастерски выполненный перевод В. Брюсова отражает мелодику стиха П. Верлена.

Романс «Девочка» написан на текст стихотворения В. Брюсова, которое было написано 6-го ноября 1899 года и включено в поэтический цикл «Книжка для детей», сборник стихов «Tertia Vigilia» (1898-1901). Автор музыки – русский композитор, пианистка и педагог Елизавета Кашперова (1871-1936).

Известно, что сам В. Брюсов был музыкально образованным человеком. Более того, обладал несомненными музыкальными способностями. Так, Н. Брюсова вспоминала, что он иногда пытался сочинить музыку к своим стихотворениям, героями многих его рассказов были именно музыканты (рассказ «Моцарт»), он написал либретто для оперы «Красный маяк» (композитор – А. Канкарович), в 1915-1916 гг. создал две поэтические симфонии в стихах. Известно, что В. Брюсова связывали дружеские отношения с выдающимся русским композитором Александром Скрябиным. Композитор даже посвятил ему стихотворение:

<…> А ты, о жрец, меня не осуди
И не почти, поэт, за дерзновенье
Неискушенных рук прикосновенье
К струнам неведомым в моей груди.

[Цит. по: Даниелян БЧ 2016:188]

В. Брюсов откликнулся на смерть композитора стихотворением «На смерть А.Н. Скрябина»:

<…> И в дни, когда Война вершит свой суд
И мысль успела с жатвой трупов сжиться, –
Вот с этой смертью сердце не мирится!

[Брюсов т.II:201]

У поэта есть также посвящение известному композитору Александру Глазунову:

Слава – властителю звуков!
Творцу вдохновенному – слава! <…>

[Брюсов т.III:421]

Благозвучие, эвфония стихотворений поэта явилась источником вдохновения для многих композиторов эпохи Серебряного века. В XXI веке эта музыка остается востребованной: романсы на стихи и переводы В. Брюсова можно послушать на портале youtube.com, их исполняют на музыкальных вечерах и концертах. Опера С. Прокофьева

«Огненный ангел» украшает репертуар лучших музыкальных театров в Мюнхене, Глазго, Цюрихе, Милане и Санкт-Петербурга, знакомя представителей нового поколения с мистическим романом одного из ярчайших представителей Серебряного века.

Виртуальная коллекция «В. Брюсов и музыка» музея В. Брюсова ЕГУЯС представлена на сайте Google Arts & Culture: https://artsandculture.google.com/exhibit/oALidYc7B2nqKg.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брюсов В.Я. Собр. сочинений: В 7 т. М., 1973-1975. Т.II. М., 1973. Т. III. М., 1974.
2. Даниелян Э.С. В. Брюсов и русская синкретическая культура начала XX века // Брюсовские чтения 2016 года. Ереван, 2017.

DIANA SARAFYAN – V. BRUSOV'S POETRY IN THE MUSIC OF THE SILVER AGE COMPOSERS

The paper deals with romances, songs and an opera created by prominent representatives of Russian Silver Age music for poems, a novel and translations by V. Brusov. The information concerning the composers and the works by the poet is provided. The author concludes that cultural fusion is typical for the late XIX-early XX century, the epoch of «new culture», based on synthesis and syncretism. Music, poetry, art went hand in hand, to brighten up the world of fiction with vivid colors.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ
INFORMATION ABOUT AUTHORS

1. **АХСАХАЛЯН АЛЕКСАНДР ЭРНЕСТОВИЧ –** аспирант кафедры славянских языков и литератур, сотрудник научной лаборатории CEL, Университет Жан Мулен Лион 3, Франция.
   AKHSAKHALYAN ALEXANDER – PhD Student, Chair of Slavic Languages and Literature, Member of CEL Scientific Laboratory, University Jean Moulin Lyon 3, France.

2. **БАГДАСАРЯН РОБЕРТ АНДРАНИКОВИЧ –** доктор филологических наук, переводчик Управления информации и по связям с общественностью, Национальное собрание Республики Армения, Армения.
   BAGHDASARYAN ROBERT – Doctor of Philology, Translator of Media and Public Relations Department, National Assembly of Republic of Armenia, Armenia.

3. **БЕДЖАНЯН КРИСТИНЕ ГЕНРИХОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра зарубежной литературы, Армянский государственный педагогический университет им. Х. Абовяна, Армения.
   BEJANYAN KRISTINE – PhD in Philology, Associate Professor, Chair of Foreign Literature, Armenian State Pedagogical University after Kh. Abovyan, Armenia.

4. **БОГОМОЛОВ НИКОЛАЙ АЛЕКСЕЕВИЧ –** доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой литературно-художественной критики и публицистики, Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова, Россия.

BOGOMOLOV NIKOLAY – Doctor of Philology, Professor, Head of Chair of Literary and Artistic Criticism and Public Studies, Lomonosov Moscow State University, Russia.

5. **ВЕТОШКИНА МАРИЯ АЛЕКСАНДРОВНА** – студентка пятого курса, направление «Филология», Тюменский государственный университет, Россия.
   VETOSHKINA MARIA – Fifth Year Student, Major Subject – Russian Philology, Tyumen State University, Russia.

6. **ВИТКОВСКАЯ ЛЕОКАДИЯ ВАСИЛЬЕВНА –** доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой языкознания, русской филологии, литературного и журналистского мастерства, Пятигорский государственный университет, Россия.
   VITKOVSKAYA LEOKADIA – Doctor of Philology, Professor, Head of Chair of Linguistics, Russian Philology, Literary and Journalistic Skills, Pyatigorsk State University, Russia.

7. **ГЕВОРКЯН АРМЕН ВАРУЖАНОВИЧ –** кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, отдел «Литературное наследство», Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Россия.
   GEVORGYAN ARMEN – PhD in Philology, Senior Research Associate, Literary Heritage Department, Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Russia.

8. **ГИК АННА ВЛАДИМИРОВНА –** кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, отдел корпусной лингвистики и лингвистической поэтики, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Россия.
   GIK ANNA – PhD in Philology, Senior Research Associate, Department for Corpus Linguistics and Linguistic Poetics,

V. Vinogradov Russian Language Institute, Russian Academy of Sciences, Russia.

9. **ГОЗДЕК АГНЕШКА –** кандидат филологических наук, кафедра русской литературы и культуры, Институт славянской филологии, Университет Марии Кюри-Склодовской в Люблине, Польша.
   GOZDEK AGNIESZKA – PhD in Philology, Chair of Russian Literature and Culture, Slavonic Philology Institute, Maria Curie-Sklodowska University, Poland.

10. **ГОЛОВЧЕНКО ИГОРЬ ФЕДОРОВИЧ –** кандидат юридических наук, доцент, кафедра креативно-инновационного управления и права, Пятигорский государственный университет, Россия.
    GOLOVCHENKO IGOR – PhD in Law, Associate Professor, Chair of Creative and Innovative Management and Law, Pyatigorsk State University, Russia.

11. **ГУЛАНЯН КАРИНЕ ГРАЧИКОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова, Армения.
    GULANYAN KARINE – PhD in Philology, Associate Professor, Chair of World Literature and Culture, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

12. **ДАНИЕЛЯН ЭЛЬМИРА СТЕПАНОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, почетный профессор Ереванского государственного университета языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова, Армения.
    DANIELYAN ELMIRA – PhD in Philology, Associate Professor, Honorary Professor of Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

13. **ДРОНОВ ПАВЕЛ СЕРГЕЕВИЧ –** кандидат филологических наук, научный сотрудник, Научно-образовательный центр теории и практики коммуникации им. Ю.С. Степанова, Институт языкознания РАН, Россия.
PAVEL DRONOV – PhD in Philology, Research Fellow, Yuri Stepanov Research and Education Centre of Communication Theory and Practice, Institute of Linguistics of Russian Academy of Sciences, Russia.

14. **ЕЛИСЕЕНКО АННА ПАВЛОВНА –** кандидат филологических наук, старший преподаватель, кафедра иностранных языков, Харьковская государственная зооветеринарная академия, Украина.
IELISEIENKO ANNA – PhD in Philology, Senior Lecturer, Chair of Foreign Languages, Kharkiv State Zooveterinary Academy, Ukraine.

15. **ЗАКАРЯН АНУШАВАН АЗАРАПЕТОВИЧ –** доктор филологических наук, главный редактор «Историко-филологического журнала» НАН РА, Армения.
ZAKARYAN ANUSHAVAN – Doctor of Philology, Editor-in-Chief, «Historical-Philological Journal» of National Academy of Sciences of Armenia, Armenia.

16. **ЗУЛУМЯН БУРАСТАН СЕРГЕЕВНА –** кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, отдел литератур народов РФ и СНГ, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, преподаватель истории армянской литературы, руководитель Центра арменоведения Российской и Ново-Нахичеванской епархии ААЦ, Россия.
ZULUMYAN BURASTAN – PhD in Philology, Senior Research Associate, Department of Literature of Russia's Ethnicities and CIS Coutries, Gorky Institute of World Literature

of Russian Academy of Sciences, Teacher of History of Armenian Literature, Head of Center for Armenian Studies of Russian and Novo-Nakhichevan Diocese of Armenian Apostolic Church, Russia.

17. **ИВАНОВА ИРИНА НИКОЛАЕВНА** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры отечественной и мировой литературы, Гуманитарный институт, Северо-Кавказский федеральный университет, Россия.
IVANOVA IRINA – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Chair of Native (Russian) and World Literature, Institute of Humanities, North-Caucasus Federal University, Russia.

18. **КИСЛОВА ЛАРИСА СЕРГЕЕВНА** – кандидат филологических наук, доцент, кафедра русской и зарубежной литературы, Институт социально-гуманитарных наук, Тюменский государственный университет, Россия.
KISLOVA LARISA – PhD in Philology, Associate Professor, Chair of Russian and Foreign Literature, Institute of Social Sciences and Humanities, Tyumen State University, Russia.

19. **КРАВЧЕНКО ОКСАНА АНАТОЛЬЕВНА** – доктор филологических наук, доцент, заведующая кафедрой мировой и отечественной культуры, Донецкий национальный университет, Донецк.
KRAVCHENKO OXANA – Doctor of Philology, Associate Professor, Head of Chair of World and National Culture, Donetsk National University, Donetsk.

20. **ЛЕ ГУИ КАТРИН –** кандидат филологических наук, профессор, Колледж Маунт-Холиок, Саут-Хэдли, США.

CATHERINE LE GOUIS – PhD in Philology, Professor of French, Mount Holyoke College, South Hadley, USA.

21. **МАРТИРОСЯН КОНСТАНТИН ГЕНРИКОВИЧ –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова, Армения.
    MARTIROSYAN KONSTANTIN – PhD in Philology, Associate Professor, Chair of World Literature and Culture, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

22. **МОЛОДЯКОВ ВАСИЛИЙ ЭЛИНАРХОВИЧ –** доктор политических наук, кандидат исторических наук, профессор, Международный институт японской культуры, Университет Такусёку, Япония.
    MOLODIAKOV VASSILY – LL.D. (Political Science), PhD in History, Professor, Research Institute for Global Japanese Studies, Takushoku University, Japan.

23. **НАСЕДКИНА ЕЛЕНА ВИКТОРОВНА –** старший научный сотрудник, «Мемориальная квартира Андрея Белого» (филиал Государственного музея А.С. Пушкина), хранитель фонда, член Ассоциации искусствоведов, почетный работник культуры г. Москвы, Россия.
    NASEDKINA ELENA – Senior Research Associate, Andrey Bely Memorial Apartment (State Pushkin Museum Branch), Curator, AIS-AICA Member, Honored Worker of Culture of Moscow, Russia.

24. **ОРЛОВА МОНИКА ВИКТОРОВНА –** кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, Музей Серебряного века (Дом В.Я. Брюсова), Государственный литературный музей, Россия.

ORLOVA MONIKA – PhD in Philology, Leading Research Associate, Silver Age Museum (V. Brusov House), State Literature Museum, Russia.

25. **ПЕТРОВА ЗОЯ ЮРЬЕВНА –** кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник, отдел корпусной лингвистики и лингвистической поэтики, Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, Россия.
PETROVA ZOYA – PhD in Philology, Leading Research Associate, Department for Corpus Linguistics and Linguistic Poetics, V. Vinogradov Russian Language Institute of Russian Academy of Sciences, Russia.

26. **ПОГОСЯН ИРИНА КАРЛЕНОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова, Армения.
POGHOSYAN IRINA – PhD in Philology, Associate Professor, Chair of World Literature and Culture, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

27. **ПОГРЕБНАЯ ЯНА ВСЕВОЛОДОВНА –** доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры литературы и методики ее преподавания, Ставропольский государственный педагогический институт, Россия.
POGREBNAYA YANA – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Chair of Literature and Teaching Methods, Stavropol State Pedagogical Institute, Russia.

28. **ПОКАЧАЛОВ МАКСИМ ВАЛЕРЬЕВИЧ –** кандидат культурологии, доцент кафедры истории и культурологии, Национальный исследовательский университет «МЭИ», Россия.

POKACHALOV MAXIM – PhD in Culture Studies, Associate Professor of Chair of History and Culture Studies, National Research University «Moscow Power Engineering Institute», Russia.

29. **ПОПОВА-РОГОВА НАТАЛИЯ АЛЕКСАНДРОВНА –** кандидат филологических наук (Dottorato di Ricerca), преподаватель, Римский государственный университет «Тор Вергата», Италия.
POPOVA-ROGOVA NATALIA – PhD in Philology (Dottorato di Ricerca), Lecturer, University of Rome «Tor Vergata», Italy.

30. **ПРОТАСОВА НАТАЛИЯ ВЛАДИМИРОВНА –** кандидат филологических наук, доцент, кафедра культуры русской речи для технических специальностей, Гуманитарный институт, Северо-Кавказский федеральный университет, Россия.
PROTASOVA NATALIA – PhD in Philology, Associate Professor, Chair of Culture of Russian Speech for Technical Specialties, Institute of Humanities, North Caucasus Federal University, Russia.

31. **ПРОХОРОВА ТАТЬЯНА ГЕННАДЬЕВНА –** доктор филологических наук, профессор, кафедра русской и зарубежной литературы, Институт филологии и межкультурной коммуникации, Казанский федеральный университет, Россия.
PROKHOROVA TATIANA – Doctor of Philology, Professor, Chair of Russian and World Literature, Institute of Philology and Intercultural Communication, Kazan Federal University, Russia.

32. **САРАФЯН ДИАНА РУБЕНОВНА –** кандидат филологических наук, Ереванский государственный

университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова, Армения.
SARAFYAN DIANA – PhD in Philology, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

33. **СКОРОХОДОВ МАКСИМ ВЛАДИМИРОВИЧ –** кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, отдел новейшей русской литературы и литературы русского зарубежья, Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Россия.
SKOROKHODOV MAXIM – PhD in Philology, Senior Research Associate, Department of Latest Russian Literature and Literature of Russian Abroad, Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Russia.

34. **СТРАШКОВА ОЛЬГА КОНСТАНТИНОВНА** – доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры отечественной и мировой литературы, Гуманитарный институт, Северо-Кавказский федеральный университет, Россия.
STRASHKOVA OLGA – Doctor of Philology, Associate Professor, Professor of Chair of Native (Russian) and World Literature, Institute of Humanities, North-Caucasus Federal University, Russia.

35. **ФЕДОТОВ ОЛЕГ ИВАНОВИЧ –** доктор филологических наук, профессор, кафедра русской литературы, Московский педагогический государственный университет, Россия.
FEDOTOV OLEG – Doctor of Philology, Professor, Chair of Russian Literature, Moscow State Pedagogical University, Russia.

36. **ФЕДОТОВА СВЕТЛАНА ВЛАДИМИРОВНА –** доктор филологических наук, доцент, ведущий научный сотрудник,

Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН, Россия.

FEDOTOVA SVETLANA – Doctor of Philology, Associate Professor, Leading Research Associate, Gorky Institute of World Literature of Russian Academy of Sciences, Russia.

37. **ХАЧАТРЯН НАТАЛИЯ МИХАЙЛОВНА –** доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой мировой литературы и культуры, Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова, Армения.

    KHACHATRYAN NATALIA – Doctor of Philology, Professor, Head of Chair of World Literate and Culture, Yerevan Brusov State University for Languages and Social Sciences, Armenia.

38. **ХЕЧИКЯН АСМИК ГРАЙРОВНА –** кандидат филологических наук, руководитель научной группы в рамках научного гранта ANSEF, Институт литературы им. М. Абегяна НАН РА, Армения.

    KHECHIKYAN HASMIK – PhD in Philology, Head of Research Group (ANSEF Grant), Institute of World literature after M. Abeghyan of NAS RA, Armenia.

39. **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.Я. Брюсова, Армения.

    CHULYAN ANNA – PhD in Philology, Senior Lecturer, Chair of World Literature and Culture, Head of Brusov Science Center, Yerevan Brusov State University of Languages and Social Sciences, Armenia.

40. **ШАМИНА ВЕРА БОРИСОВНА –** доктор филологических наук, профессор, кафедра русской и зарубежной литературы, Казанский федеральный университет, Россия.
SHAMINA VERA – Doctor of Philology, Professor, Chair of Russian and World Literature, Kazan Federal University, Russia.

41. **ШУЛЬЦ СЕРГЕЙ АНАТОЛЬЕВИЧ –** доктор филологических наук, независимый исследователь, Россия.
SERGEY SHULTS - Doctor of Philology, Independent Researcher, Russia.

ОГЛАВЛЕНИЕ

	От редакционной коллегии	3
	Приветствия	5
ЗАКАРЯН А.А. (Ереван, Армения)	О книге В. Брюсова «Летопись исторических судеб армянского народа» (к 100-летию издания)	9

I. ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В. БРЮСОВА

АХСАХАЛЯН А.Э. (Лион, Франция)	О «футуризме» В. Брюсова	21
БОГОМОЛОВ Н.А. (Москва, Россия)	Из заметок о стихах В. Брюсова	30
ГОЗДЕК А. (Люблин, Польша)	Мотив стихий в стихотворениях В. Брюсова о мифических волшебницах и прорицательницах	48
ГУЛАНЯН К.Г. (Ереван, Армения)	Особенности хронотопа в романе В. Брюсова «Юпитер поверженный»	61
ДАНИЕЛЯН Э.С. (Ереван, Армения)	Предметный мир в военных корреспонденциях В. Брюсова	68
ДРОНОВ П.С. (Москва, Россия)	Идиомы и ориентационные лексические метафоры в творчестве В. Брюсова	79
ИВАНОВА И.Н. (Ставрополь, Россия)	Ирония как метод познания в художественной философии В. Брюсова («Tertia Vigilia»,	89

«Urbi et Orbi»)

КРАВЧЕНКО О.А. (Донецк) — Поэтика балладного жеста: специфика брюсовских экфрасисов — 101

ПЕТРОВА З.Ю. (Москва, Россия) — Антропоморфные метафоры и сравнения в поэзии В. Брюсова — 113

ПОКАЧАЛОВ М.В. (Москва, Россия) — «Любимец Афродиты»: образ диктатора в стихотворении В. Брюсова «Сулла» — 125

СКОРОХОДОВ М.В. (Москва, Россия) — Образ страшного суда в творчестве В. Брюсова: истоки и воплощение — 133

СТРАШКОВА О.К. (Ставрополь, Россия) — Жанрообразующая функция любовной интриги в драматургических произведениях В. Брюсова — 147

ХАЧАТРЯН Н.М (Ереван, Армения) — Концепция античности в творчестве В. Брюсова — 164

ФЕДОТОВ О.И. (Москва, Россия) — Офелия и Лаэрт как лирические герои В. Брюсова — 171

II. ТВОРЧЕСТВО В. БРЮСОВА В ДИАЛОГЕ КУЛЬТУР

ГЕВОРКЯН А.В. (Москва, Россия) — Еврейская антология В. Брюсова (проект, состав, авторы) — 183

БЕДЖАНЯН К.Г. (Ереван, Армения) — По поводу брюсовского перевода «Дон Жуана» — 194

Дж. Байрона

ВИТКОВСКАЯ Л.В.
ГОЛОВЧЕНКО И.Ф.
(Пятигорск, Россия)
В. Брюсов и О. Мандельштам о поэзии Армении: лингвокогнитивный аспект 205

ЗУЛУМЯН Б.С.
(Москва, Россия)
Брюсовский текст в сборнике «Первые встречи» Мариэтты Шагинян 216

ОРЛОВА М.В.
(Москва, Россия)
ЛЕ ГУИ К.
(Саут-Хедли, США)
«Эра аэро». В. Брюсов и М. Пруст в контексте творчества русских и французских модернистов: образы и идеи полетов и скорости 229

ПОГРЕБНАЯ Я.В.
(Ставрополь, Россия)
Сонет В. Брюсова «Дон Жуан» в контексте интерпретаций «вечного образа» в сонетах Серебряного века 248

ПОПОВА-РОГОВА Н.А.
(Рим, Италия)
К истории русской «дантеаны» эпохи модернизма: перевод «Божественной комедии» В. Брюсова 258

III. ТВОРЧЕСТВО В. БРЮСОВА В ЭСТЕТИЧЕСКОМ КОНТЕКСТЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

ГИК А.В.
(Москва, Россия)
Стилистические и языковые особенности текстов М. Кузмина о В. Брюсове 270

ЕЛИСЕЕНКО А.П.
(Харьков, Украина)
В. Брюсов и «брюсовщина» в наследии Б. Садовского 283

МАРТИРОСЯН К.Г.
О некоторых аспектах 295

(Ереван, Армения) ориентализма И. Бунина и В. Брюсова

НАСЕДКИНА Е.В. (Москва, Россия) Андрей Белый и Валерий Брюсов в портретах современников 308

ПРОТАСОВА Н.В. (Ставрополь, Россия) Творчество Леонида Андреева в оценке Валерия Брюсова 322

ФЕДОТОВА С.В. (Москва, Россия) «Одержимые литературой»: В. Брюсов и К. Чуковский 340

ШУЛЬЦ С.А. (Москва, Россия) Брюсовские аллюзии в творчестве А. Блока и Е. Замятина 353

IV. В. БРЮСОВ И ЕГО ЛИТЕРАТУРНОЕ ОКРУЖЕНИЕ

КИСЛОВА Л.С., ВЕТОШКИНА М.А (Тюмень, Россия) Традиции поэзии рубежа веков на рубеже веков: Николай Гумилев – Вера Полозкова 365

ПОГОСЯН И.К. (Ереван, Армения) Стихотворение Константина Бальмонта «Безглагольность» в армянском переводе Ваграма Мартиросяна 376

ПРОХОРОВА Т.Г. (Казань, Россия) Символический подтекст и особенности пространственно-временной организации поэмы А. Ахматовой «Реквием» (методический аспект) 386

ХЕЧИКЯН А.Г. (Ереван, Армения) Внутренняя логика развития революционного футуризма 394

ЧУЛЯН А.Г. «Испанская» концепция мира в 408

(Ереван, Армения) поэзии К. Бальмонта

ШАМИНА В.Б. (Казань, Россия) Традиции Оскара Уайльда в сказках писателей Серебряного века 425

V. СООБЩЕНИЯ

БАГДАСАРЯН Р.А. (Ереван, Армения) Армянское литературное окружение В. Брюсова 440

МОЛОДЯКОВ В.Э. (Токио, Япония) «В. Брюсов явил собой новый для русской литературы тип лирического поэта»: Леонид Долгополов о Валерии Брюсове 456

САРАФЯН Д.Р. (Ереван, Армения) Поэзия В. Брюсова в музыке современников 465

Сведения об авторах 473

Выпускающий редактор – А. Чулян
Корректор – Д. Сарафян
Компьютерная верстка – А. Ншанян
Дизайн обложки – А. Аванесова

Издательство «Лингва»
Ереванский государственный университет языков и социальных наук им. В.Я. Брюсова
Адрес: Ереван, Туманяна 42
Тел: 011-300-130
Web: http://www.brusov.am
E-mail: brusovcabinet@brusov.am