Брюсовские чтения

1983 года

ЕРЕВАНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
ИНСТИТУТ РУССКОГО И ИНОСТРАННЫХ ЯЗЫКОВ
им. В. Я. БРЮСОВА

К 50-летию института

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

1983 года

ИЗДАТЕЛЬСТВО «СОВЕТАКАН ГРОХ»
ЕРЕВАН — 1985

ББК 83.3Р7
Б 898

Редакционная коллегия: Я. И. ХАЧИКЯН (редактор-составитель), С. К. ДАРОНЯН (составитель), С. Т. АХУМЯН, В. С. ДРОНОВ, Л. М. МКРТЧЯН, М. Д. АМИРХАНЯН.

Б 898 Брюсовские чтения 1983 года: (Сб. статей) /Ереван. гос. пед ин-т русск. и иностр. языков им. В. Я. Брюсова. Редкол.: Я. И. Хачикян и др.— Ер.: Совет. грох, 1985.— .. 456 с.

Седьмые всесоюзные Брюсовские чтения, приуроченные к 110-летию со дня рождения выдающегося поэта и переводчика, были проведены Ереванским государственным педагогическим институтом русского и иностранных языков им. В. Я. Брюсова в Ереване в 1983 году. Они посвящались темам: «Общие проблемы творчества В. Я. Брюсова», «В. Я. Брюсов и русские писатели XIX—начала XX веков». «В. Я. Брюсов и литературы народов СССР», «В. Я. Брюсов и зарубежная литература». Всего было заслушано более сорока докладов, которые в основном опубликованы в этом сборнике.

ББК 83.3Р7

Б 4603000000 (193)
705 (01) 85 — без объявления

© Составление, редактирование, оформление Издательство «Советакан грох», 1985.

ОТ РЕДАКТОРА

17—19 ноября 1983 года в г. Ереване состоялись очередные VII Брюсовские чтения, приуроченные к 110-летию со дня рождения В. Я. Брюсова. Они были организованы Ереванским государственным педагогическим институтом русского и иностранных языков имени В. Я. Брюсова — инициатором проведения всесоюзных научных конференций, посвященных творчеству Брюсова. Традиция эта, зародившаяся в Армении как дань благодарности великому другу Армении, редактору и составителю знаменитой антологии «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней», более чем за двадцать лет существования подтвердила большую научную ценность и общественную значимость этого начинания.

В значительной степени благодаря Чтениям и работе брюсовского кабинета института, изучение жизни и творчества замечательного русского поэта, ученого и общественного деятеля стало большим самостоятельным разделом литературоведения, а столица Армении — научным центром этой работы.

В своем приветствии первым Чтениям (декабрь 1962 г.) вдова поэта — И. М. Брюсова подчеркивала: «Брюсовские чтения продолжают брюсовские традиции тесного сближения литератур братских народов». Под этим девизом проходили все последующие Чтения, в том числе и VII-е, участниками которых были ученые многих союзных республик. Такое содружество литературоведов страны, несомненно, способствует более полному и всестороннему исследованию жизни и творчества Валерия Брюсова, этого, по словам Горького, «самого культурного писателя на Руси».

Сейчас можно говорить не только о некоторых сложившихся особенностях, но и о новых чертах Брюсовских чтений.

Неизмеримо расширилась география Чтений. Помимо ученых признанных центров брюсоведения — Москвы, Ленинграда, Ставрополя, участниками VII Брюсовских чтений в Ереване были литературоведы из Киева, Тбилиси, Кишинева, Алма-Аты, Иваново, Владимира, Одессы, Горького, Каменец-Подольского, Коломны, Шадринска, Красноярска и других городов Союза. Личность и многообразная творческая деятельность Брюсова привлекают все большее внимание ученых страны, о чем свидетельствует

и постоянно возрастающий уровень исследований, и расширение диапазона изучаемых проблем.

Далее. Кроме известных ученых, в Брюсовских чтениях участвует все большее число молодых исследователей — факт особенно отрадный.

Обращает на себя внимание также следующее.

Наряду с традиционными аспектами анализа творческого наследия В. Я. Брюсова, наблюдаются новые срезы изучения. С одной стороны, дает знать о себе все большая детализация исследуемых вопросов, с другой,— на основе уже богатого накопленного научного материала делаются плодотворные попытки широких обобщений уже на более высоком уровне. Все это, бесспорно, является новым и важным этапом в изучении проблем творчества Брюсова и современной ему эпохи.

На VII Брюсовских чтениях было заслушано более сорока докладов и сообщений. В настоящем сборнике Чтений представлено много статей по общим проблемам творчества и мировоззрения Брюсова, его обширным идейно-эстетическим связям с русской литературой. В ряде докладов нашли отражение различные аспекты восприятия Брюсовым мировой литературы и культуры. Разностороннее освещение получила деятельность Брюсова как переводчика, критика и ученого.

Как всегда, широко представлены в сборнике вопросы взаимоотношений Брюсова с армянской литературой. Имя поэта, как писал Аветик Исаакян, и поныне «живо в сердцах армян». Именно с этим чувством участники VII Брюсовских чтений отметили 110-ю годовщину со дня рождения поэта.

Материалы данного сборника составляют пять разделов:

I. Общие проблемы творчества В. Я. Брюсова.

II. В. Я. Брюсов и русские писатели XIX — начала XX веков.

III. В. Я. Брюсов и литературы народов СССР.

IV. В. Я. Брюсов и зарубежная литература.

V. Сообщения. Публикации.

В подготовке сборника принимали участие С. А. Хримлян, С. С. Давтян, С. Г. Агаджанян, Т. Э. Хзмалян.

* * *

Ссылки в тексте сборника на источник — **Валерий Брюсов.** Собр. соч. в 7-ми томах. М., «Художественная литература», 1973—1975, — даются в скобках с обозначением тома (римской цифрой) и страницы (арабской цифрой).

I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В. Я. БРЮСОВА

В. С. Ивашкин

ОКТЯБРЬ И ПОЭТИЧЕСКАЯ СУДЬБА В. БРЮСОВА

Факт радикальной перестройки гражданской и художнической поэзии Валерия Брюсова после Октября, сам по себе, безусловно, разительный, привлекал и привлекает большое внимание исследователей. Все они отмечают глубочайшее позитивное воздействие социалистической революции на личность поэта, огромное ее значение для его творческого пути в целом. Действительно, судьба Валерия Брюсова, бывшего «декадента», одного из вождей русского символизма, без колебаний разорвавшего с былым литературным окружением, со всем, что могло связывать его с уходящим в небытие буржуазным миром, решительно ставшего на сторону революции и народа — ярчайший пример коренного переворота, произведенного Октябрем во всех сферах жизни, определившего новые пути общества, культуры, литературы.

В идейном содержании брюсовского творчества это воздействие сказалось глубоко и определенно. Но это еще не означало, что идейная эволюция поэта после Октября выражалась формулой прямолинейного восхождения бывшего символиста к высотам коммунистической идеологии. «После революции, — верно отмечал А. В. Луначарский,— Брюсов, вошедший в Коммунистическую партию, отнюдь не сделался, однако, каким-то глашатаем пролетарских оценок. Он во многом оставался на меже. Одной ногой он переступал грань и был нашим, другой—он стоял еще целиком на почве буржуазной культуры»[1].

Процесс усвоения социалистической идеологии Брюсовым как художником был далеко не простым и не свободным от противоречий. Его анализ требует раскрытия особенностей художественного мышления Брюсова, своеобразия его поэтического мира, в которых пути, формы и результаты воздействия революции были сложными и опосре-

[1] **А. В. Луначарский.** Собр. соч. В 8-ми т. Т. 1. М., 1963, с. 81.

дованными. Только рассмотрение идейного и художественного начал в их диалектике даст картину творческого движения Брюсова в совокупности с определяющими его факторами и, в первую очередь, факторами социально-историческими.

Октябрь, явившийся водоразделом творческих устремлений поэта, обозначил границу двух его художественных миров, которые он сам мыслил как глубоко различные. «Переворот 1917 года, — писал Брюсов, — был глубочайшим переворотом и для меня лично: по крайней мере, я сам вижу себя совершенно иным до этой грани и после нее. Сколько могу судить, это резким образом сказывается не только на том, что я писал после 1917 года, но и на том, как я писал»[1]. Проблема «соизмеримости» этих поэтических миров не исчерпывается простым сравнением составляющих их идей, тем, характеров, поэтики и т. д., а требует выявления их своеобразия как целостных творческих систем, выраставших на разных идейных и социальных основах.

В богатом и многоликом мире брюсовской поэзии, противоречивость которого в известный период возводилась им в творческое кредо («...И всем богам я посвящаю стих»), можно выделить, однако, два концептуальных ядра, внутренне организующих, синтезирующих его противоречивую идейную множественность — это поэтические концепции культуры и человека, взятые в их широком философском и социально-историческом значении[2]. Формирование более конкретных идей и тем происходит в рамках этих предельно обобщающих поэтико-философских концепций, аспектами которых выступают, например, традиционно выделяемые в брюсовской поэзии темы города, любви, природы, труда, науки и пр. Идея революции, заявившая о себе в полный голос знаменитым «Кинжалом» уже в первые годы нашего столетия, также вызревала у Брюсова в русле проблем культуры и человека. Но в отличие от прочих идей и тем, идея революции становится важнейшим, а после Октября — определяющим фактором формирования и развития поэтических концепций культуры и человека, их внутреннего соотношения, характера поэтической системы Брюсова в целом.

---

[1] Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 472.

[2] О такой структуре у Брюсова можно говорить начиная с его книг «Tertia Vigilia» и «Urbi et orbi», в которых уже отчетливо видна кристаллизация этих идейных центров его поэтического мира.

Прежде чем приступить к выявлению воздействия революции в творчестве Брюсова советской поры, попытаемся очертить главные идеи его поэтического мира, с которыми он подошел к октябрьскому рубежу.

Идея революции была, бесспорно, наиболее острым проблемным моментом, обнажавшим внутреннюю противоречивость и ограниченность как брюсовской универсалистской концепции культуры, так и его концепции человека — продукта и созидателя этой культуры. С одной стороны, героика революционных восстаний и битв являлась высшим выражением идеала жизненной героики и подъема, противопоставляемой скуке и пошлости «некрасивого строя» буржуазной жизни. Упоение грозной революционной стихией, в очищающем пламени которой должна погибнуть буржуазная цивилизация, с неподражаемой силой выраженное Брюсовым в «Грядущих гуннах», «Кинжале» и ряде других стихотворений — вершина его дооктябрьской гражданской лирики. С другой, — стихия революции, мыслимая поэтом исключительно как разрушительная, должна была, согласно его представлениям, вместе с «неправым» строем буржуазных отношений смести всю многовековую культуру человечества, составляющую для поэта высшую ценность, смысл и «оправдание» истории, вернуть ее к началу нового исторического «цикла», состоянию некоего «блаженного варварства».

Решение этой дилеммы не исчерпывалось известным трагически-самоотверженным призывом поэта к сокрушению мира, с которым он был кровно связан: «Крушите жизнь — и с ней меня!» («Довольным»). Стремление Брюсова, ощущавшего историческую неизбежность зреющего в недрах буржуазного строя революционного взрыва, найти «позитивный» выход из противоречия его «идеала культуры» и перспектив будущего, рисующихся ему в трагическом свете, принять эти перспективы, приводили его к поэтизации стихийно-«варварских» начал действительности, что носило в предреволюционной идеологической ситуации неизбежный оттенок анархизма[1].

Однако поэтизация «скифства», «варварской» докультурной первобытности, ее природно-дионисийской жизненности («Мы — скифы», 1914), и даже биологически-первородных сил эпохи «детства» нашей планеты («Земля

---

[1] Обстоятельство, отмеченное В. И. Лениным в примечании к статье «Услышишь суд глупца...» (1907).— См.: **В. И. Ленин.** Полн. собр. соч., т. 14, с. 288.

молодая», 1913) выглядит не вполне убедительно на фоне грандиозной панорамы историко-культурной жизни человечества, развернутой на пространстве восьми поэтических книг зрелого Брюсова.

Стремление художника к синтезу поэтической картины мира наталкивалось на противоречия, коренящиеся в самих ее основаниях, в отправных посылках и главных идеях ее построения, которые в свою очередь определялись ограниченностью социально-исторического мышления Брюсова, его гражданской и идейно-эстетической позиции в целом. «Дробность» образа мира, множественность путей объяснения действительности, наличие противоречащих идейных тенденций — отчетливые симптомы неадекватности, «несогласия» метода поэта, стремившегося к максимально широкому охвату исторической действительности с ней самой, проистекающего от его отдаленности от ведущих исторических сил эпохи — революционного движения трудящихся масс.

Преодоление означенных противоречий станет возможным только после Октября, в результате коренной творческой перестройки поэта, обусловленной его приобщением к передовой, подлинно научной коммунистической идеологии, непосредственным влиянием на него социалистической действительности, сближение с которой происходит в процессе его активного участия в культурном строительстве нового общества.

После Октября берет начало особый период творчества Брюсова, когда стороны его поэтической индивидуальности раскрылись с небывалой глубиной и мощью, обнаружив новые грани. В эпоху Октября происходит как бы «второе рождение» поэта, открывшего новые горизонты своего творчества, обнаружившего небывалую высоту задач, грандиозность замысла и напряжение его художественной реализации, творческую страсть «почти нечеловеческую» (К. Чуковский). Новое лицо поэта, которое он считал своим подлинным, назвав послеоктябрьскую «метаморфозу» «возвращением в дом отчий», было не сразу «узнано» широким кругом читателей и даже критикой, заслонялось в их сознании прежним образом брюсовской музы. Между тем творчество Брюсова советской поры — самобытный художественный мир. Только исходя из его законов можно судить о своеобразии и богатстве этого мира, понять смысл и логику напряженнейших исканий поэта, порой толкуемое как формалистические, оценить итоги его трудного и замечательного пути.

Сказанное выше тем более важно, что послеоктябрьское развитие поэта в немалой степени определялось его отталкиванием от прошлого. Вообще проблема «прошлого», «ухода» от него и «верности» ему после Октября встала перед поэтом с необычайной остротой и драматизмом.

Диалектика творческой перестройки не исчерпывалась риском творческого эксперимента и трудностями «прививки» новых идей на «старое древо» брюсовской поэзии. «Уйти от прошлого» без борьбы было невозможно. Эта подспудная борьба художника с самим собой составляет как бы «внутреннюю тему» брюсовской лирики, выходящую порой и «на поверхность», становящуюся объектом прямого авторского слова («Под зимним ветром», «Волшебное зеркало»), но в своем основном объеме «растворяющуюся» в других темах, сообщающую им свой драматизм, способствующую их притяжению и взаимодействию в рамках всего развивающегося «сюжета».

Уже в сборнике «Последние мечты» оппозиция «прошлого» и «настоящего» (в котором сквозит «будущее») заявлена отчетливо и непримиримо. Внутреннюю противоречивость позиции, выраженной в книге — порыв к жизненной нови («Пророчества весны») и отталкивание от нее («В горнем свете») — возможно было преодолеть только на путях решительного пересмотра прежних представлений о революции как «стихии», увлекающей поэта разливом вольных сил, но разрушительной для него как носителя «высокой культурной нормы», т. е. перехода к новой концепции культуры и человека.

Первые попытки Брюсова отойти от представлений прошлого выглядят наивно-прямолинейными в свете его последующих драматичных исканий. «Прощание» с любимыми героями «баснословных дней» («любимцами веков»), проходящих в последнем смотре «как строем кораблн» — церемония, помпезность которой еще вполне соответствовала духу прежней «нормативной героики». Поэту еще далеко до отрезвленно-горькой иронии сравнения мечтаний и надежд прошлого с «сараем», «где хлам и лом» («Годы в былом») или шараханий от отчаянной, пронзительной тоски по «себе» былому.

«Я — в прошлом, в черном, в мертвом! Давний, верный, ты Один со мной! пытай, играй еще!» («Под зимним ветром») — до бездумно легкого отречения от него — «Веселье всегда — нет больше былого!» («Искушение гибели»). Он еще не констатирует мучительного состояния, теряющего под напором «новизны» привычную цельность,

сознания — арены борьбы «старого» и «нового». Но в голосе его уже ощутима нота драматизма: «Сквозь боль души весну приветствую...» («Пророчества весны») — в этой поэтической формуле схвачена суть мироощущения художника, в душе которого процессы разрушения старых представлений о мире переплетались с энтузиазмом его обновления.

Пути ищущей мысли поэта выводили ее за рамки однозначимой оппозиции «прошлое — настоящее», обнаруживая их глубокую диалектику. Желание избавиться от «балласта» памяти, которая — «груз, вселенной равный», сковывающий порыв к новизне («Груз»), мешающий со всей полнотой и страстью ощутить живое мгновение бытия («В первый раз») наталкивается на прямо противоположное стремление к умножению ее «сокровищ». «Память»—это «клад», «собранный в уме», который надо суметь «расточить на пиру этого дня» («Первый меридиан»), но она обладает и какой-то самодовлеющей ценностью, «память» поэта сама — огромный мир, творимый им по законам красоты и героических идеалов, некий неисчерпаемый резервуар эстетической энергии («Дом видений»).

Тема «памяти», помимо личностного, лирико-биографического («память поэта»), развертывается в широком историко-философском аспекте («культурная память человечества»), в котором мы находим аналогичную полярность мотивов. С одной стороны, поэт утверждает непреходящее значение культурной традиции в жизни человечества («Библиотеки»), с другой,— история человечества оказывается только предысторией переживающего молодость мира, который выходит к новым путям, отметая прошлое, как досадную помеху.

На пути библиотеки стоят цитаделями,
Лагерями — архивы, загражденьем — музеи...

(«Молодость мира») (III, 140)

В этой пульсации мысли нет еще подлинной диалектики исторической традиции и новаторства, они еще противопоставляются, их гармония еще поэтически не схвачена, «синтеза» еще не произошло.

На первый план поэтического видения действительности выходит аспект ее бурного становления. Возникает образ становящегося, утратившего внешнюю целостность, до оснований потрясенного мира.

Первозданные оси сдвинуты
Во вселенной. Слушай: скрипят!

(«Принцип относительности») (III, 136)

Что Сан-Фриско, Сан-Пьер, Лиссабон, Сиракузы!
Мир потрясся! пансейсм! дым из центра веков!
В прах скайскарперы! крейсеры вверх! на все вкусы!
Звезды трещин, развал скал, клинки ледников.

(«Эры») (III, 168)

Мироощущение человека в этом потрясенном до основания мире передано с большой силой и остротой («Pou sto», «Эры»):

Что пансейсмы! Над пеплом в темь скрытых Помпей
Виноград цвел, жгли губы, росли аркебузы...
Дли исканья! Ломай жизнь! Взгляд, страсти зов — пей!

(III, 169)

Это дисгармония судорожного, крайнего напряжения человеческих сил, их наивысшего напряжения в момент «героического» превышения прежних, «изведанных» возможностей, в момент самоопреодоления. Отсюда принцип «нарушенных согласий» поэтической формы, нервный пульс брюсовского стиха, его «вздыбленный синтаксис» (Д. Максимов).

Поэтический идеал беспредельности деятельных устремлений человека, проявлений его творческих сил, титанизма страстей, жизненного максимализма из области «мечты», «сна», страстного экстатического «мига», который сам подобен «грезе» (он — «чудо», и поэтому ирреален низкой буржуазной действительности)[1], переводится после Октября в план утверждающей его действительности, которая сама — «чудо» и поэзия, воплощенная мечта о «безмерности» жизни («...в эти дни все взнесено в безмерность», «...из мира прозы Мы вброшены в невероятность!»), в этом сущность творческой эволюции Брюсова на революционном переломе.

Поэт провозглашает раскованность творческого порыва, высшую меру его свободы.

[1] На игре реальности и мнимости происходящего, мечты и действительности построены многие доокгябрьские стихотворения Брюсова — «Конь блед», «Духи огня» и др.

Пределы? нет их!
Цель — бесконечность!

(«Пределы») (III, 92)

Кульминацию полноты жизни он видит в открывшейся возможности «С восторгом творчества... Мечту сливать...» («Красное знамя»). Идея творчества выдвигается в центр поэтического сознания Брюсова. «Наши дни, — пишет он, —всего правильнее назвать **эпохой творчества,** когда везде, прежде всего в Советской России, идет **созидание новых форм жизни...** теперь поэтам предстоит явить новый **пафос творчества»** (VI, 477; подчеркнуто нами.—**В. И.**).

Образ революционной стихии выступает в диалектике противоположных начал — «Создавать, разрушать, творить» («К Варшаве!»). Идея создания нового мира выступает основной, объединяющей творческие усилия всех людей.

Мечту пронзили миллионы волей,
Мысль в зареве бессчетных дум, зорка,—
Ломая, строить новый Капитолий,
Класть цоколи стен, взмеченных в века!

(«В такие дни») (III, 59)

Революция открыла перспективы построения совершенно новой общечеловеческой культуры, которая обещает небывалый расцвет соединившихся в одну семью народов. В перспективе этой высокой цели поэт раскрывает и славит величие России, родины революции, страны-вождя, победно ведущей за собой «земные племена» («России», «Третья осень» и др.). Подчеркивая одическое, прославляющее начало в брюсовской революционной лирике, исследователи порой упускают из виду, что в его зрелой послеоктябрьской поэтической системе главенствует не сама по себе идея революции, а ее, пусть отдаленный, результат, о чем поэт заявлял со всей определенностью:

Нет «революции», есть — одна:
Преображенная планета!

(«После смерти В. И. Ленина») (III, 163)

Хотя поэт и сознает, что «Будущее! Интереснейший из романов!» — «книга», которую ему «не дано прочитать» («Будущее»), он пристально вглядывается в современность, угадывая в ней ростки новой культуры и нового человека, широко размышляя о перспективах их развития, забегая на столетия вперед, делясь с читателем равно своими предвидениями и сомнениями. О чем бы ни говорил Брюсов — о революции, России, истории, научном знании, любви, природе, о родном языке — он неизменно мыслит в перспективе «Будущего», поверяет им любое явление настоящего, поскольку «В поэзии дорого только Завтра!»[1]. В «буйном» и «бранном» языке толпы поэту виден новый, «свободный человек» («Только русский»), «новые, странные, дикие» слова — **«поют»** («Красное знамя»), новую гармонию и силу обнаруживает «всеянный,-взгребленный» революцией «русский говор».

Что нам звоны латыни серебряной:
Плавим в золото нашу руду!

Путь широк по векам!...

(«Родное») (III, 178)

То же прозрение **будущего** в полном неимоверных трудностей, даже пугающем облике настоящего — тема знаменитой «Третьей осени», где поэт сквозь «проклятья» и «вопли», «в распрях, в тоске, нищете» видит движение «к заповедным победам», верность «мечте». Эта апология будущего в отличие от отвлеченно-романтического наполнения, которое она имела в ранней брюсовской лирике («...не живи настоящим. Только грядущее — область поэта».— «Юному поэту», 1896), обретает четкий социально-политический смысл — идею коммунизма.

Гул наших битв есть бой святой, последний,
Чтоб земли все связать в единый жгут,
Все силы слить в один порыв, победней
Взнести над миром мудро-дружный труд.

(«Мечта, внимай! Здесь, в полночи бездонной...») (III, 410)

Главная мысль Брюсова — единство творчески-созидательной работы человечества, которую поэт стремился осмыслить во всем грандиозном объеме его «культурного дела», как движение к единой цели, в котором ни одно героическое усилие не теряется даром. Отсюда его мечта

[1] Цит. по ст.: **Н. А. Трифонов** «Из сумрака вышедши к свету...».— В кн.: **В. Я. Брюсов.** Избранное. М., 1979, с. 18

о «сплочении земного шара», слиянии всех созидательных сил в едином творческом порыве, «в единой Магистрали» («Магистраль»).

Становящаяся культура будущего, отрицающая буржуазный мир, и в этом смысле также его прямую культурную традицию, ищет и находит «почву», духовное основание на всех землях и во всех временах, во всех **культурах** человечества. Пафосом культурной всеохватности, «всемирной отзывчивости», понятой глубоко творчески, поэт продолжает традиции Пушкина, Достоевского, всей великой русской культуры XIX века, смыкаясь в этом с Блоком. Обращаясь к историческому материалу, Брюсов не стремится к воссозданию социально-исторической характерности, он ищет в прошлом только «свое», соответствующее поэтическому идеалу «жизненного горения», энтузиазму творчески окрыленной жизни. Он открывает в прошлом будущее, ту всечеловеческую культуру, которую он назвал «Коммуной Всемирной» («Невозвратность»). Надо ли удивляться, что Брюсов не дает нам завершенного в социальной конкретности образа современности? Ведь он, певец бурного становления национальной и общечеловеческой культуры в условиях высшей социальной свободы предвосхитивший ее небывалый расцвет, видел прекрасное уже в гигантском размахе питающего ее «корневища», в самом движении живительных духовных токов, поднимающихся от «всех веков и стран» к великолепной «кроне» будущего. Возникает неповторимое брюсовское чувство «встречи времен», гул растревоженных пластов истории и «ветер свежих веков» сливаются в величественную симфонию сотворения нового мира.

Хор Стесихора над русским апрелем,
В ветре,— приветствии свежих веков!

(«С Ганга, с Гоанго...») (III, 143)

Возникает поэтический синтез, в котором художественная концепция культуры и человека (который «во вселенной хочет стать творцом»), «сливаются», проникаясь единым пафосом, единой идеей творчески-созидательного процесса революционного преображения действительности.

В сознании поэта формируется целостная концепция «живой культуры» — направляемого революционной волей сплоченного единства творческих сил общества, соответствующая идеалу всесторонне развитой личности, идеалу героики и подъема окрыленного творческого дерзания,

напряженного жизненного порыва, подчиненного высокой цели строительства социалистической цивилизации. Устремленная в будущее, творящая себя, эта культура вбирает из духовного наследия человечества все, что соответствует ее созидательному духу, поверяет себя прошлым, чтобы быть верной будущему. Прошлое и будущее вовлекаются в единую орбиту, обнаруживая живую линию преемственности созидательной работы человечества, высокой героики его истории, торжества растущих в ней освобождающих себя творческих сил.

Пламя Трои, то, что спас Гомер,
В кровь народов,— сок святой,— проникло,
С небом слился светлый свод Перикла,
Зов Эсхила влит в Ресефесер!

(«Кубок Эллады») (III, 115)

Наиболее значительным итогом многообразных раздумий поэта по проблемам исторических судеб человека и человечества, значения революции в них явилась тема Ленина, раскрытая Брюсовым в ряде его последних стихотворений. В итоговых стихах образ народного вождя углубляется в социальном и историческом значении. Он не только выразитель воли многомиллионных народных масс, «вал, взметенный бурей» их революционного движения («Народные вожди!..», 1918), вождь мирового пролетариата выступает символом творческих сил революционной эпохи.

Кто был он? — Вождь, земной Вожатый
Народных воль, кем изменен
Путь человечества, кем сжаты
В один поток волны времен.

(«Ленин») (III, 163)

Образ «волны времен» символизирует слитые воедино «токи истории», творческие «ручейки и реки» всех культур, глобальный синтез совокупных культурных усилий всего массива человеческой истории. Образ Ленина, помимо широкого социально-исторического и философского значения, выступает и конкретно-личностной реализацией поэтического идеала слияния «мига» индивидуального бытия человека и «вечности» историко-культурной жизни человечества.

Он умер; был одно мгновенье
В веках; но дел его объем
Превысил жизнь, и откровенья
Его — мирам мы понесем.

Последние книги Брюсова («Миг» — 1922, «Дали»—1922, «Меа» — 1924) представляют собой не только лирическое единство, спаянное «авторским» сознанием, но и композиционное, точнее — лирико-композиционное единство. Каждый из сборников по своей творческой установке, вынесенной в заглавие, выражает один из принципов лирического сознания. Синтез «вечности» культурно-исторической деятельности человечества («Дали») и преходящего мгновения настоящего («Миг») осуществляется в идеале жизненного накала, героики и борьбы созидания, творческого порыва, выражаемых девизом — «Меа» («Спеши»).

Открытие взвихренного революцией, обновляющегося, становящегося мира в его целостности требовало огромной мощи поэтического мышления. Если Блок в «Двенадцати» и «Скифах» дает результат подобного грандиозного художественного синтеза, то Брюсов развертывает перед нами противоречивый процесс движения к нему, раскрывая в своей лирике ту сумму отважных и драматических исканий, упорнейших творческих усилий на путях сближения с революционной действительностью и постижения ее, из которых складывался подвиг его трудной и высокой судьбы.

М. П. Цебоева

В. Я. БРЮСОВ О ПРОЛЕТАРСКОЙ ПОЭЗИИ

Суждения В. Я. Брюсова о пролетарской литературе (и шире — о пролетарской культуре) неразрывно связаны с раздумьями о судьбах России, вступившей после Октября на путь решительной перестройки общества. Поэт утверждал, что Октябрьская революция обусловила «...пересоздание всего строя нашей жизни. Как результат этой перестройки, должна возникнуть новая культура, в частности —новая литература, новая поэзия» («Пролетарская поэзия». — VI, 459), проникнутая идеологией пролетариата. Эти мысли высказаны Брюсовым во многих статьях и обзорах.

На состоянии современной литературы (и, в частности, пролетарской поэзии) поэт подробно останавливается в своем обзоре за пять лет (1917—1922 гг.) — «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», в статьях «Смысл современной поэзии», «Среди стихов» и др. В них Брюсов ставит чрезвычайно важные вопросы, которые сразу же после революции стали предметом острой дискуссии: кто может и должен строить новую культуру, создавать новую литературу? Только ли пролетарии, принявшие новую идеологию? Как следует относиться к традициям литературы и культуры прошлого? Каковы перспективы современной поэзии, ее будущие пути? И многие другие вопросы.

На эти вопросы Брюсов отвечает совершенно определенно. На первый вопрос он решительно отвечает «Нет!» «...Строители новой культуры должны привлекать к себе культурных деятелей прошлого, так как этим облегчат себе свою собственную работу едва ли не на столетие... Но надо надеяться, — отмечает Брюсов, — что иные из прежних культурных деятелей найдут в себе живую способность воспринять новые задания, оценят величие и красоту предстоящего начатого дела». Он уверен, что тот или другой работник культуры, живя в условиях новой советской дей-

ствительности, сумеет и сможет усвоить себе миросозерцание пролетариата. «Такой человек, — писал поэт, — кажется нам, вполне призван участвовать в строительстве новой пролетарской культуры наравне с пролетарием...». (VI, 463—464).

На второй вопрос (о традициях) Брюсов отвечал так же четко: он утверждал необходимость усвоения лучших традиций прошлого. Во всякой культуре, говорил он, есть такие завоевания, которые остаются ценными для любого уклада жизни; «...в первой стадии строительства важно именно то, чтобы культура уходящая была взята во всем своем объеме, ни в чем не урезанная, и чтобы из этого целого делался нужный выбор» (VI, 463).

Проблему преемственности традиций (как и другие проблемы) Брюсов рассматривал в контексте всей мировой культуры: «На протяжении всей всемирной истории новая культура всегда являлась синтезом нового со старым, с основными началами той культуры, на смену которой она приходила» (VI, 462).

В. И. Ленин в наброске резолюции о пролетарской культуре писал: «**Не выдумка** новой пролеткультуры, а **развитие** лучших образцов, традиций, результатов **существующей** культуры с **точки зрения** миросозерцания марксизма и условий жизни и борьбы пролетариата в эпоху его диктатуры»[1].

Благодаря влиянию ленинских идей Брюсов сумел преодолеть ранее свойственные ему абстрактные представления о культуре и ее роли в строительстве нового общества, смог правильно подойти к проблеме отношения пролетариата к наследию прошлого. Позиция Брюсова резко противостояла так называемым «левым» (пролеткульту, конструктивистам, лефовцам и т. п.). М. Я. Гинзбург — теоретик конструктивизма, — ссылаясь на итальянских художников-футуристов, соглашался с их нигилистическими лозунгами относительно классического наследия: «Нужно разгромить все музеи, предать уничтожению все памятники для того, чтобы смочь создать что-либо новое»[2].

Размышления о новой литературе и, в частности, о пролетарской поэзии Брюсов развивает в статье «Смысл современной поэзии» (1921). Здесь он говорит о сущности и задачах современной поэзии. Рассматривая сложный литературный процесс, дробление литературы на «значительное число мелких течений», характерное для переходных эпох, Брюсов констатирует, что каждое из них стремится выработать свою поэтику, поставить свои художественные задачи. Пролетарские поэты, отмечает он, хотят выявить в поэзии прежде всего новое содержание, хотя бы и в прежних формах, и на первом месте в их творчестве выступает новая идеология и новые темы. Брюсов видит назначение современной поэзии в выражении нового пафоса; если поэзия прежних периодов, «эпох самовластья», знала только пафос протеста или пафос уединения и раздумья, то теперь, когда в советской России идет созидание новых форм жизни, «поэтам предстоит явить новый пафос творчества. Поэзии приходится творить «лирику созидания» на совершенно новых основах» (VI, 477). Но если современная поэзия наполняется новым содержанием, ибо «новое хлынуло в нашу жизнь целым потопом, резко изменив весь ее строй, все сознание человека, и, сообразно с этим, столь же резко должна измениться литература, ее внешний облик», то перед ней стоит еще одна важная задача: «создать такие новые формы, которые могли бы вполне выразить новое содержание жизни» (VI, 478).

Брюсов не отрицает совершенство формы в искусстве прошлого, но считает, что как бы ни были совершенны, разнообразны и гибки формы, созданные литературой прошлого, они непригодны для выражения нового мироощущения. «Новое содержание, — утверждает поэт, — не может быть адекватно выражено в старых формах; для этого нужен новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы» (VI, 478). Брюсов заявляет также о необходимости выработки нового словаря, нового синтаксиса, новых средств изобразительности; современная поэзия должна искать новые метры, новую музыкальность и новые способы рифмовки (VI, 479). Брюсов приветствовал молодых пролетарских поэтов, ищущих новые формы, занятых, как говорил он, «ковкой новых форм» (Гастева, Садофьева, Кириллова, Герасимова и других поэтов). Однако категоричность, некоторый максимализм суждений Брюсова относительно необходимости творения новых форм отнюдь не дает права отождествлять их с позициями пролеткультовцев, лефовцев и иных «левых». В статье «Погоня за образами» (1922) он отмечал: «Итак, задача поэта вовсе не сводится к тому, чтобы выискивать новые, еще небывалые образы и сочетания слов. Поскольку нов будет общий замысел произведения, постольку невольно будут новы, иногда непривычны его образы» (VI, 535—536).

[1] **В. И. Ленин.** Набросок резолюции о пролетарской культуре.— В сб.: Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, с. 300.

[2] **М. Гинзбург.** Стиль и эпоха. М., 1924, с. 28.

В этой связи хочется вспомнить слова А. В. Луначарского: «...Валерий Брюсов был в высокой мере мастером...»; «Для него искания формы были, так сказать, объективными исканиями, имеющими почти силу кристаллизации, стремлением данного содержания вылиться в кристалл наиболее соответственной формы. В сущности говоря, это искание не сложности, а простоты, но не простоты элементарного куба, а особой, каждый раз совсем иной простоты, экономно и вместе с тем полнее всего выражающей данное содержание»[1].

Несомненно, Брюсов свои критерии художественности, предъявляемые самому себе, применял в известной мере к современной пролетарской поэзии. Важнейший из них — гармония содержания и формы, мысли и эмоции.

В своих статьях о современной литературе Брюсов пытается определить будущее развитие современной поэзии. Это будущее он связывает с реализмом нового типа, определяя основную задачу поэзии в выражении современных проблем. «Истинно современной поэзией будет та поэзия, — утверждает он, — которая выразит то новое, чем мы живем сегодня» (VI, 502), «поэзия всегда — выражение своего времени».

Будущее поэзии Брюсов связывает с деятельностью пролетарских поэтов. Проследив развитие поэзии с 1917 по 1922 гг., Брюсов распределил ее направления на три группы: вчерашнего дня, сегодняшнего и завтрашнего. («Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», 1922 г.). Литературное прошлое — это все «правые» школы, кончая символистами и акмеистами; литературное сегодня — это футуристы и все выходящие из футуризма течения; литературное будущее — это поэты, поставившие перед собою основную цель — выразить новое миросозерцание, то есть поэты пролетарские. IV-я глава названной статьи представляет обзор пролетарской поэзии. Брюсов начинает обзор с ее истоков — с разрозненных выступлений отдельных поэтов еще в 90-е годы прошлого века, упоминая имена Ф. Шкулева, М. Савина, М. Розенфельда, А. Гмырева, Е. Нечаева; далее называет поэтов, рожденных революцией 1905 года, из которых наиболее талантливым считает Е. Тарасова; и затем тех поэтов кануна первой мировой войны, которые позже, после Октября, приняли участие в организации «пролетарской поэзии» как самостоятельного

[1] **А. В. Луначарский.** Брюсов и революция.— В кн.: **А. В. Луначарский.** Статьи о советской литературе. М., 1971, с. 394.

литературного движения. Это: Самобытник (А. Маширов), В. Кириллов, А. Герасимов. Брюсов видит стремление молодых поэтов найти новые формы, новые метры, новый язык, но при этом, отмечает он, некоторые из них брали технику у других школ — у символистов, футуристов, имажинистов; получалось «хаотическое смешение разных форм, разных техник». И только в самое последнее время «на наших глазах вырабатывается поэтика пролетарской поэзии» (VI, 525).

Брюсов видит в этих поисках предварительную «лабораторную работу», после которой «наступит время для больших созданий, которые будут иметь уже общенародное значение» (VI, 479). Поэт предвидит на пути этих исканий много ошибок, блужданий, но считает это неизбежным, ибо новое никогда не достигается сразу. Он не сетовал даже на то, что отдельные писатели заходили порою слишком далеко в своем разрушении старого и в своих новшествах: «Пусть в отдельных произведениях мы встречаем и неудачные словообразования, и синтаксис не в духе языка, и нелепые метафоры, и смешные сравнения, пусть иные поэты в поисках новых ритмов доходят до полной аритмичности стиха и т. д., это все отомрет без труда, тогда как все удачные нововведения удержатся и будут подхвачены будущими, имеющими прийти, значительными поэтами» (VI, 479—480).

Брюсов видит и недостатки пролетарской поэзии, и главный из них — ее отвлеченность: изображение, например, не определенного восстания (в Москве, или другом городе, Октябрь 1917 года и т. д.), но восстание вообще, темы труда — вне эпохи, вне страны и т. д. В этом поэт усматривает отклонение от реализма, для которого характерно изображение общего, типического в конкретном, индивидуальном. И в то же время он опять-таки подмечает, что в последнее время замечается поворот «к здоровому реализму, стремление... конкретизировать свои темы» (VI, 526).

Следует сказать, что у самого Брюсова поэзия в те годы (1917—1920 гг.) была в значительной степени отвлеченна: образы иногда страдали абстрактностью, поэтические изобразительные средства (метафоры, сравнения, гиперболы, эпитеты) — вычурностью; еще оставались следы символистской поэтики. О своих стихах он не считал уместным писать (об этом он прямо говорит в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии»); однако, в предисловии к статье поэт замечает, что свои стихи 1912—

1917 гг. он считает не свободными от общих недостатков, в частности, символической поэзии того периода; вместе с тем Брюсов высказывает уверенность, что «некоторых, роковых для символизма путей, мне удалось избежать и что мои стихи следующего пятилетия («В такие дни», 1920 г.; «Миг», 1922 г.; «Дали», 1922 г.) выходят на иную дорогу» (VI, 494).

И действительно, поэзия Брюсова вышла на иную дорогу—влилась в русло советской поэзии. Однако и этим, указанным поэтом сборникам стихов еще свойственны образы, которые говорят о том, что Брюсов, как и пролетарские поэты, находился в поисках новых форм для выражения нового содержания. Достаточно вспомнить такие его стихотворения, как «Дворец центромашин», «России», «Под гулы и взрывы», «Красное знамя», «Эры», «Шестая годовщина» и др. Например:

В **стозарном** зареве пожара,
Под ярый вопль вражды всемирной,
В дыму неукрощенных бурь, —
Твой облик реет властной **чарой:**
Венец рубинный и сапфирный
Превыше туч пронзил лазурь.

(«России») (III, 47)[1]

Или:

Ты дробишь тяжелым копытом
Обветшалые стены веков,
И жуток по треснувшим плитам
Стук беспощадных подков.

(«К русской революции») (III, 49)

Невольно эти строки напоминают «Грядущие гунны»...

В сборнике «Миг» (1920—1921 гг.) прекрасные стихи «Октябрь 1917 года», «Коммунарам», «Оклики» и др. уже чередуются с такими, как «Советская Москва», «Взнесенный» и другими, перегруженными ассоциациями и метафорами настолько сложными, что они не всегда улавливаются даже современным читателем. В сборнике «Меа» (1922—1924 гг.) рядом с замечательными стихами, посвященными В. И. Ленину («После смерти В. И. Ленина», «Ленин», «У Кремля» и др.) есть стихи с очень затрудненной поэтикой (сложным ритмом, неологизмами в духе футуризма, архаизмами), с образами космических масштабов, грандиозными, но неконкретными, отвлеченными. Отдельные стихи страдают перегруженностью необычными словами, названиями, именами из мифологии и античной истории:

Еще! Всех бурь, всех анархий
Сны! все легенды Атлантидины!
Взнести скиптр четырех стихий,
Идти нам, людям, в путь **неиденный!**

(«Штурм неба») (III, 167)

Очевидно, не всегда поэту удавалось подойти к явлениям новой жизни от практики революционной действительности, а в большей мере «от книг, из музеев, со сцены», как он сам с горечью об этом писал в стихотворении «Волшебное зеркало»:

Но глаза! глаза в полстолетие
партдисциплине не обучены:
От книг, из музеев, со сцены —
осколки (как ни голосуй!),
Словно от зеркала Г.-Х. Андерсена,
засели в глазу.

(III, 108)

Иные размышления Брюсова о пролетарских поэтах кажутся ныне спорными. Так,переходя к характеристике отдельных поэтов и называя представителей «первого призыва», Брюсов как наиболее интересного («самостоятельным по форме») выделяет И. Садофьева (его сборник «Динамо-стихи», 1918). В его поэзии, замечает он, есть, действительно, «нечто динамическое и нечто от динамомашины» (VI, 526). Самостоятельность формы и речи видит Брюсов и в поэзии А. Гастева (в его книге «Поэзия рабочего удара», 1919 г.). Лучшие его стихи, по мнению Брюсова, «организованы по плану машины, где все — для одной цели... где поэт как бы сливается с жизнью машин, становится одной из их необходимых частей». Это стихи, «выкованные из железа» (VI, 526).

Как видим, Брюсов выделяет, так сказать, производственную лирику. В контексте того времени это было естественным: прежде всего нужна была патетическая поэзия, прославлявшая героику труда, революцию, мужество

[1] Подчеркнуто мною.— **М. Ц.**

народа. Однако важен был и сам человек труда, его чувства, психология. И такая поэзия — лирическая, интимная — уже была. В творчестве А. Гмырева, В. Александровского, И. Филипченко, Я. Бердникова, В. Казина значительное место занимали любовные стихи, мир личных чувств человека. Любовное чувство в них одухотворено, трепетно, глубоко, ибо свободно от мещанских предрассудков, от пустых интриг, имущественных отношений и многого другого, что осложняло его в обществе, где не было социальной свободы. Вот о такой лирике Брюсов не упоминает.

В некоторых статьях поэта волнуют прежде всего вопросы формы, техники. И здесь есть также некоторые противоречия. Брюсов за традиции (об этом уже говорилось); как положительное явление он отмечает у поэтов А. Поморского. В. Александровского, М. Герасимова верхарновские традиции и традиции Уолта Уитмена (в области ритмики, размера стиха). С другой стороны, Брюсов против традиционных размеров в поэзии XIX века (Надсона, Некрасова). Так, он пишет о поэзии В. Александровского: «У него еще много от старого; рядом со свободным стихом Верхарна у него явные перепевы Некрасова, и т. п.» (VI, 528).

Трудно согласиться с Брюсовым, когда он заявляет: «Насколько оживляюще влияет на поэтов тема, настолько же иногда пробуждается их самобытность, как только они отходят от традиционных размеров, безнадежно увлекающих их на проторенные тропы» (VI, 529). Идеалом нового стихосложения для Брюсова является свободный стих Верхарна и Уитмена. Именно свободным стихом, по мнению Брюсова, наиболее успешно можно «выявить пролетарские настроения» (VI, 529). Характеризуя поэзию М. Герасимова («Вешние зовы», 1917, «Монна Лиза», 1918 г., «Завод весенний», «Железные цветы», 1919, и др.), называя его большим писателем, поэт пишет: «...Герасимов внимательно занят вопросами техники и является в наши дни одним из мастеров свободного стиха, легче, конечно, вмещающим настроения современности, чем традиционные метры» (VI, 528). И вместе с тем, уделяя особенное внимание В. Казину (сб. «Рабочий май», 1922), Брюсов называет его поэтом, обещающим многое, в поэзии которого намечаются самостоятельные подходы. А ведь Казин обращался преимущественно к традиционным размерам — ямбу, хорею и т. д. Противоречие явное. Поэзия Казина традиционна в области техники, но это — настоящая поэзия, и Брюсов видел это, называя Казина большим художником. Очевидно, поэт еще сам недостаточно отчетливо представлял, какими же должны быть новые формы. Его художественная практика этих лет, как говорилось выше, свидетельствует о том же.

Возможно, конечно, что Брюсов имел в виду подражания известным поэтам, в чем сказалась стадия ученичества для некоторых пролетарских поэтов, стадия, которую им не всегда удавалось преодолеть. Однако в целом развитие пролетарской поэзии шло под знаком углубления новых творческих принципов: от методов стилизации поэты переходили к внимательному изучению и творческой разработке литературных традиций; причем, этот процесс начался еще до Октября 1917 года, и на это в свое время обратил внимание М. Горький. Раньше, писал он в статье «О писателях-самоучках» (1911), «почти в каждом рассказе и стихотворении было ясно видно, кого из крупных литераторов читал автор перед тем, как самому взяться за перо. Зависимость от книги сказывалась и в манере писать, и в выборе тем, и в настроении». Горький особенно подчеркивал подражание в прозе—Тургеневу, Короленко, Чехову, в стихах — Некрасову, Никитину, Надсону. «В материале, который я имею теперь в руках, — добавлял Горький,— почти совершенно отсутствует подражание»[1].

Подражание свидетельствовало о трудностях творческого развития некоторых поэтов, о том, что далеко не сразу и не всегда они обретали в поэзии собственный голос. У отдельных поэтов и в пятилетие, изучаемое Брюсовым, еще оставались элементы подражания, стилизации. Однако надо иметь в виду еще один очень важный момент, которого долго не замечали толкователи пролетарской поэзии: поэты не отделяли себя от демократического движения прошлого и от поэзии предыдущих поколений. Они с благоговением говорили о Добролюбове и Шевченко, преклонялись перед певцами Парижской Коммуны, зачитывались «вольной» русской поэзией XIX века. И. Логинов посвятил стихи Э. Верхарну, В. Богораз написал стихотворение памяти Н. Чернышевского, переводил У. Уитмена, А. Богданов написал «К портрету Н. А. Некрасова». Можно утверждать, что без вдумчивого, уважительного отношения к культурным традициям были невозможны многие яркие явления пролетарской поэзии. Нелегко было бы, на

[1] **А. М. Горький.** О писателях-самоучках.— Собр. соч. В 30-ти т. Т. 24. М., 1950, с. 111.

пример, объяснить творчество И. Филипченко без учета поэзии У. Уитмена, А. Коца — без произведений немецких и французских революционных певцов; М. Артамонова, С. Кошкарова, Ф. Шкулева — без лирики И. Никитина и А. Кольцова и, пожалуй, всех — без традиций устного народного творчества (речь идет о традициях в широком плане, а не только в области техники стиха). Брюсов прошел, видимо, мимо этого важного явления.

Однако, несмотря на некоторые противоречия в суждениях и иногда категоричные утверждения, Брюсов сумел определить общую черту в развитии пролетарской поэзии 1917—1920-х гг. — стремление выявить целостный, всеобъемлющий характер нового миросозерцания; он увидел самое важное в современной пролетарской поэзии: она несла знамя социалистических идей, в наиболее совершенных своих образцах обозначила черты нового метода.

Брюсов стремился определить пути дальнейшего развития пролетарской поэзии, это прежде всего путь сближения с жизнью.

Вместе с тем он увидел, что новое качество пролетарской поэзии еще не всегда получало в те годы полноценного воплощения, что самобытное отношение к миру еще многие стихотворцы часто облекали в подражательные формы (классикам или модернистам) и, следовательно, порой эта поэзия не слишком отличалась от ранней дооктябрьской пролетарской поэзии. Но новизна замыслов и чувствований свидетельствовала, по мнению поэта, о больших возможностях молодого искусства, которое выдвинуло из своей среды поэтов «значительного размаха мысли и мастера стиха (Садофьев, Гастев, Кириллов, Герасимов и др., среди молодых — Казин)» (VI, 531—532).

Брюсов оптимистичен, предрекая пролетарской поэзии большое будущее, называя ее **«наше литературное «завтра»** (подчеркнуто мною.— **М. Ц.**). Без сомнения, в суждениях о пролетарской поэзии Брюсов занимал позицию, близкую к ленинской (проблема культурных традиций, определение нового пафоса в современной литературе, проблема содержания и формы, борьба с условностью и отвлеченностью поэтического языка, требование точного, конкретного образа мышления, большего сближения поэзии с жизнью и т. п.). И в этом их значение для развития теории социалистического реализма.

А. Э. Зелинский

КОНЦЕПЦИЯ ИСКУССТВА И ПРОБЛЕМЫ ЛИРИЧЕСКОЙ ЦИКЛИЗАЦИИ В ТВОРЧЕСТВЕ В. Я. БРЮСОВА

В поэтической практике В. Брюсова, как и в творчестве большинства символистов, состав, структура и принципы построения книги стихов имели функциональный характер. П. Н. Берков на Брюсовских чтениях 1963 года поставил проблему адекватного метода анализа символистских сборников, подхода к книге стихов как к целостному произведению[1]. В настоящее время имеется ряд работ, посвященных циклам Блока[2], Бальмонта[3] и ни одной, анализирующей брюсовские циклы[4].

Заинтересовавшись проблемами лирической циклизации Брюсова, мы задались вопросами, с какой целью создавались циклы, как зародилась сама идея циклизации, по каким принципам строились разделы книги стихов и в поисках ответа обратились к эстетическим воззрениям поэта.

Современные исследователи утверждают, что Брюсов не создал «оригинальной и законченной» концепции искусства[5], подчеркивая смену ориентаций поэта, они делают

---

[1] См.: **П. Н. Берков.** Итоги, современное состояние и ближайшие задачи изучения жизни и творчества В. Я. Брюсова.— В кн.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 29.

[2] См. работы: **Л. Я. Гинзбург, Д. Е. Максимова, З. Г. Минц, В. А. Сапогова, В. Я. Титова.**

[3] См.: **Л. Е. Ляпина.** К вопросу типологии лирических циклов (лирический цикл в поэзии Бальмонта). В сб.: Материалы XXVI научной конференции. Тарту, 1971.

[4] Работы **В. С. Дронова** о брюсовских циклах и книгах; как и работы других авторов, носят историко-литературный характер и не затрагивают вопросов жанровой специфики цикла.

[5] См.: **Д. Е. Максимов.** Брюсов-критик (VI, 7); **Р. Е. Помирчий.** Из идейных исканий В. Я. Брюсова (Брюсов и Лейбниц).— В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 158; **Л. И. Рогова.** Сле-

вывод об эклектизме и эпигонстве в его философско-эстетических построениях[1]. Неоригинальность своих философско-эстетических взглядов поэт сознавал сам и ставил перед собою иную цель: «Моей задачей было только развить уже выраженное, и разбросанное объединить общим основанием», — заявил он в предисловии к своей первой крупной теоретической работе «О искусстве» (VI, 43). «Общее основание» предполагает единство, целостность мировоззрения, т. е. законченность философско-эстетической системы, что является, по твердому убеждению Брюсова, необходимым условием значимости поэта[2].

Для того, чтобы говорить о целостности системы, следует определить ее ядро. У Брюсова, по общепризнанной точке зрения, — это гносеология. «Учение о специфике художественного познания, — пишет Л. И. Рогова, — является «основой всей эстетической науки»[3]. В гносеологии вычленяются три основных аспекта направленности интересов поэта: 1) познание как цель искусства, жизни, 2) предмет познания в искусстве, 3) искусство как метод познания.

К сожалению, в данной статье мы не имеем возможности представить процесс становления брюсовской концепции, рассматривая его последовательно от работы к работе, поэтому ограничиваемся общими выводами.

1. Стремление к познанию для Брюсова — субстанциональный закон бытия человека. Искусство — один из способов реализации этого закона.

2. Искусство есть способ всестороннего познания-раскрытия души художника (90—900 гг.), действительности, пропущенной через призму души познающего (900-е гг.). Если вначале поэту казалось, что гносеологический интерес может вызывать любое правдивое отображение души, причем выразившееся непосредственно, то позже, оставляя главным критерий искренности и оригинальности, он требует от художника «мыслей на уровне современной философии и науки», «связи с высшей духовной жизнью своего времени», культуры ума, а в двадцатые годы выдвигается положение о необходимости выражения своего времени в социальном плане. С 1909 года он начинает говорить о целенаправленном выборе предмета познания-изображения.

3. Познание в искусстве, по Брюсову, имеет двойную направленность: познание для себя и познание для не «Я» (коммуникативная функция искусства, художник должен найти средства для адекватной передачи знания). Метод познания в искусстве есть интуитивное постижение сущности («Ключи тайн»), интуитивный синтез («Литературная жизнь Франции. Научная поэзия»), наконец, в работе «Синтетика поэзии» поэт рассматривает синтез как специфическое для искусства образное познание истины.

Брюсов акцентировал внимание на трех основных аспектах именно в вышеобозначенной последовательности, и в этом была внутренняя логика. Смена ориентаций поэта, дающая повод для разговоров об эклектизме его взглядов, при более внимательном изучении свидетельствует о служебной, второстепенной роли этих ориентаций, различные учения привлекались лишь для обоснования центральной идеи гносеологической сущности искусства[1].

Период, в который оформилась данная концепция, мы назвали **гносеологическим.** Это 900-е годы. 90-е годы — время поисков, мы называем **догносеологическим** периодом[2]. По философской основе гносеологический период делится на два этапа: мистико-идеалистический и с 1909 г., по определению Д. Е. Максимова, «позитивистски окрашенное понимание искусства как познания непознанного... Сближаясь с теорией Потебни в статье о научной поэзии и в ряде ранних высказываний, Брюсов уже не отходил от этой теории, а в одной из последних работ — «Синтетика поэзии» — пытался примирить ее с марксизмом» (VI, 15).

Идея лирической циклизации вытекала из общего по-

цифика художественного познания в эстетике В. Я. Брюсова (дис. на соиск. уч. степени к-та филол. наук, машинопись), М., 1972, с. 30.

[3] См.: **Л. И. Рогова.** Указ. соч.

[4] См. письмо Брюсова к Станюковичу. Публикация В. С. Дронова в кн.: Книга Брюсова «Третья стража».— Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 65. Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1927, с. 38—73; **Н. И. Петровская.** Из «Воспоминаний» и писем Брюсова к Петровской.— Лит. наследство. Т. 85, М., 1976, с. 792.

[5] **Л. И. Рогова.** Указ. соч., с. 1.

[1] Брюсов в то же время не отрицал и другие функции искусства, а выделял познавательную лишь в качестве специфической, доминантной (VI, 91).

[2] Это деление в известной мере условно по двум причинам: 1) идея познания как цели искусства, искусства как особого метода познания в эмбриональном состоянии намечалась в отдельных теоретических положениях раннего периода, 2) в догносеологический период у Брюсова не было какой-либо теории, принципиально противопоставленной его позднейшей гносеологической.

нимания задачи искусства. В соответствии с отмеченной периодизацией эстетических воззрений поэта, выделяются два типа определяющей установки на циклизацию.

В догносеологический период мысль о лирической циклизации была подсказана французскими символистами. Но для того, чтобы какой-либо поэтический прием, пусть даже заимствованный, стал функционировать как художественный, он должен органически соотноситься с миросозерцанием поэта. Брюсов выделял две задачи искусства: 1) всесторонне раскрыть душу художника. Для этого логическая связь между стихотворениями несущественна. Поэт должен беспокоиться о форме произведения лишь постольку, поскольку она «полнее выразит личность художника» (I, 572); 2) коммуникативная, в это время особенно актуальная для Брюсова и всегда актуальная для младших символистов («соборный мистицизм», идея мифотворчества). Поэты-символисты стремились возможно полнее, точнее передать свое настроение адресату. Лирика их носила суггестивный характер[1]. Подборка стихотворений расширяла и усиливала поле эмоциональной напряженности, создавая более благоприятную сферу для восприятия каждого образа. Расширение контекста (цикл) раздвигало границы возможных проекций и соотнесений, увеличивало многозначность текста. В таком назначении циклизации порядок расположения стихотворений особой роли не играл, важна была только общая тематическая направленность. Тем не менее Брюсов в построении своих книг уже тогда придерживался определенного порядка и надеялся на адекватность читательского восприятия (1, 572). Но у поэта не было четкого представления о функции цикла, и органического единства книг в первых изданиях не получилось.

Ясное представление о цели лирической циклизации у Брюсова оформилось в гносеологический период. Ранние книги поэта были позже перестроены в соответствии с установившимися принципами циклизации.

В гносеологический период функция цикла и принципы его построения определялись познавательным заданием. «Наблюдение, сознательность, значение — любимая фабула Брюсова и вместе с тем ключ его стиля», — писал Ю. Н. Тынянов[2]. Стихотворение, по Брюсову,— это отображение момента познания сущности, познания методом

[1] См.: **В. Гофман.** Язык символистов.— Лит. наследство. Т. 27—28, с. 65—66.

[2] **Ю. Н. Тынянов.** Проблема стихотворного языка. М., 1965, с. 268.

интуитивного синтеза. Истина, открывшаяся познающему, предстает статичной. Для символистов с их восприятием мира как динамической структуры, неоднозначностью истин, необходима форма, передающая движение самих сущностей. Создание такой структуры — новый акт творчества-синтеза, при котором стихотворения объединяются в цикл. Понятие «синтез» предполагает развитие. Таким образом, цикл — расположение отдельных стихотворений, соответствующее развитию идеи, их объединяющей. В циклах Брюсова эта идея отражает процесс познания истины. В отделе-цикле представляется процесс познания, как правило, узкого аспекта бытия. Тема отделов легко определяется и подсказана названием (например, «В стенах», «У моря», «Любимцы веков»). В циклах мир и душа художника обрисовываются более полно и всесторонне.

С позиции адресата, процесс восприятия есть также акт познания. Одним из определяющих признаков символизма была установка на открытость текста для сотворчества читателя[1]. Цикл, естественно, во много раз расширял возможные ассоциативные связи. Восприятие-познание текста читателем также осуществляется интуитивно: «...Читатель получает вывод в форме образа, который лишь в подсознательном переходит в форму отвлеченных суждений, позднее неожиданно всплывающих в сознании» (VI, 569). Для того, чтобы вызвать инерцию интуиции у воспринимающего, необходимо создать соответствующее поле напряженности, а для этого «поля» одного стихотворения может оказаться недостаточно.

Мы приходим к выводу: генезис идеи лирического цикла, функция цикла в поэтическом творчестве Брюсова определяются пониманием искусства как специфического метода познания. Возникновение цикла в поэзии младших символистов, по мнению авторитетного исследователя русского символизма З. Г. Минц, обусловливалось «неомифологическими» представлениями об искусстве и его функциях[2]. Брюсовская идея циклизации и идея цикла, выте-

[1] «Все произведения искусства... требуют **взаимодействия** между художником и воспринимающим... Вполне воспринять (понять) художественное произведение — нельзя, оставаясь пассивным (бездейственным); необходимо самому участвовать в творческой работе художника, до известной **степени повторить** ее». Цит. по ст.: **С. И. Гиндин.** Брюсовские чтения 1971 года, с. 613.

[2] **З. Г. Минц.** О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов.—Блоковский сборник, III. Тарту, 1979, с. 86.

кающая из неомифологизма, имеет общую основу — выведение задач искусства за принадлежавшие ему области, то явление, которое З. Г. Минц называет «экспансией» искусства в области, традиционно закрепленные за философией, наукой и другими проявлениями «мышления по причинности»[1].

Принципы циклизации. Типология брюсовских циклов. С гносеологической точки зрения, принципы построения лирического цикла определяются динамикой отношения познающего субъекта к познаваемому предмету. «Художественная система, — пишет Ю. М. Лотман, — строится как иерархия отношений. Само понятие «иметь значение» подразумевает наличие известной реляции, т. е. факт определенной направленности. А так как художественная модель, в самом общем виде, воспроизводит образ мира для данного сознания, т. е. моделирует отношение личности и мира (частный случай — познающей личности и познаваемого мира), то эта направленность будет иметь субъектно-объектный характер»[2]. Именно этот «частный случай», как мы видели, лежит в основе построения лирического цикла Брюсова.

Предметом или объектом познания может быть: 1) объективная действительность, 2) сам субъект[3].

В первом случае субъектно-объективный характер направленности познания, во втором — субъектно-субъектный.

1. Субъектно-объектная направленность познания. Познание объективного мира, состояния мира, отношений в мире. Но познание-изображение объективного мира всегда осуществляется через призму субъективного, авторского восприятия. В то же время деление художников на «объективных» и «субъективных» — факт литературы. Мы будем говорить о доминанте направленности познания.

2. Субъектно-субъектная направленность познания. Познание себя, своего отношения к миру. Так как «Я» существует лишь как часть мира, сущность субъекта определяется лишь через отношения с миром. Разумеется, и в этом случае мы говорим лишь о доминанте.

[1] **З. Г. Минц.** Блок и русский символизм. Лит. наследство. Т. 92, М., 1980, с. 106.

[2] **Ю. М. Лотман.** Художественная структура «Евгения Онегина».— В кн.: Труды по русской и славянской филологии. IX. Литературоведение. Тарту, 1966, с. 7.

[3] Кстати, Ю. М. Лотман в ст. «О двух моделях коммуникации в системе культуры» (Труды по знаковым системам. Вып. 308. Тарту, 1973), уточняя модель коммуникации, предложенную Р. Якобсоном, выдвигает вариант автокоммуникации, в брюсовской концепции—самопознание.

Таким образом, по предмету познания, циклы Брюсова делятся на два типа: 1) циклы, структурообразующую функцию в которых выполняет идея познания объективного мира, 2) циклы, композиционную функцию в которых приобретает идея познания отношения субъекта к объективному миру. Подчеркиваем еще раз: оба процесса взаимосвязаны и взаимуобусловлены. Речь идет лишь о том, какой из процессов выполняет структурообразующую функцию в системе данного лирического цикла.

Лирический цикл — это всегда процесс. Брюсовский цикл — процесс познания, который может носить экстенсивный характер и может быть интенсивным. В соответствии с этим мы делим циклы на: 1) циклы, познание темы в которых развивается экстенсивно. Исходная идея апробируется на различных фактах, реалиях, оставаясь в сущности своей неизменной. Это количественное расширение знания о предмете или явлении. Композиция такого цикла, порядок расположения стихотворений может определяться временной последовательностью, пространственными изменениями, перемещениями, естественным ходом развития явления и другими факторами внешнего по отношению к процессу познания характера 2) циклы с интенсивным познанием темы. При интенсивном познании происходит качественное изменение знания, углубление представления о предмете Интенсивное познание всегда содержит в себе экстенсивное (процесс количественного накопления знаний). В структуре цикла процесс экстенсивного накопления знаний не всегда показывается: переход к новому восприятию истины осуществляется скачком—эволюция не изображена. Эволюция может быть представлена: на протяжении нескольких стихотворений показывается процесс накопления знаний, который в конце концов приводит к новой истине. Жанр цикла допускает оба варианта: полную схему процесса и схему с пропущенными звеньями. Для определения характера познания (интенсивное-экстенсивное) необходимо соотнести все стихотворения цикла со стихотворением, содержащим исходное знание-установку. Если это знание во всех случаях идентично — процесс познания в цикле носит экстенсивный характер. Если исходная установка опровергается или корректируется на протяжении цикла, — процесс познания следует признать интенсивным. Композиция таких циклов опреде-

ляется по характеру корреляции идей, реализованных в различных частях цикла, с исходной идеей. Логически возможны следующие виды композиций.

Кольцевая. Идея развивается по схеме: тезис—антитезис—тезис. В цикле есть идея, опровергающая начальную, но в конце цикла признается истинность исходной.

Разомкнутая. Тезис—антитезис: новое знание.

Диалектическая. Тезис—антитезис—синтез. Полный и завершенный процесс познания, развития: герой приходит через момент сомнения к прежней истине, но на более высоком уровне, включающем и знание, добытое в момент антитезы.

Обратимся к поэтической практике поэта, рассмотрим типы циклов.

Объектный, экстенсивное познание темы.

Цикл «На гранитах» (книга «Все напевы» — далее только название книги), 11 стихотворений (далее только цифра, обозначающая количество стихотворений), датированных летом-осенью 1906 года и локализованных определенным регионом Европы (Швецией). Познание в цикле направлено на объективный мир. Только в двух стихотворениях (№№ 4,10)[1] объектом познания становится отношение субъекта к миру. Композиция цикла определяется параллелью двух пространственно-временных континуумов: пространство, заполненное преимущественно реалиями современности (доминирует настоящее время) — континуум Стокгольма (№№ 2—6), и пространство, заполненное преимущественно знаками прошлого—континуум Висби (№№ 7—10)[2]. Структура мира предстает как созданная, определившаяся и неменяющаяся. Познание осуществляется путем включения новых элементов, явлений, предметов региона, экстенсивно; происходит аналогичным способом в каждом континууме: от общего к более частному, от пространственно-временного обозначения к познанию сути стихий, его заполняющих.

Объектный, интенсивное познание, кольцевая композиция.

Цикл «Женщины» («Все напевы»). Предметом познания в цикле является тема: женщины и любовь. Поскольку построение цикла определяется объективным ходом развития событий, а отношение героя прямым текстом никак не выражено, — перед нами процесс познания объективного мира. Композиционно цикл разбит на две параллельные части: любовь женщин (№№ 1, 2), любовь девушек (№№ 3—6). Исходные ситуации идентичны: женщина и девушка в ожидании любви. Женщина в предчувствии любви заклинает избранника от измены (№ 1), сама же готова изменить (№ 2). Вторая часть начинается стихотворением «Весенняя песня девушек» (№ 3) — ожидание любимого девушками. Наивная непосредственность чувства. Ожидание осуществляется, девушка с любимым (№ 4), но любовь быстро сгорает (№ 5), любимый уходит, она остается одна (№ 6). В обеих частях процесс познания интенсивный. При заданной композиции акцент ставится на идее вечного повторения ситуации (девушки, зная об опыте женщин, тем не менее, в свой черед вызывают любовь) и вечной потребности женщин в любви (женщины, имея горький опыт, снова заклинают-вызывают любовь). Все повторяют предначертанный путь, и повторяют его неоднократно. В этом плане можно говорить об изменении женщины как человека (развитие) и вечной неизменности женщин как части человечества (повторяемость). Композиция цикла акцентирует именно вторую сторону.

Объектный, интенсивное познание, разомкнутая композиция.

Цикл «Правда вечная кумиров» («Все напевы»). Центральная оппозиция цикла формируется пониманием проблемы рока: есть ли рок основание для безволия, пассивности личности, или же для осуществления предначертанного необходима сила воли человека. Познавая объективно обусловленную закономерность смены этических ценностей («Правда вечная»), герой выявляет этот процесс как переход человечества от безволия, подчинения страстям и чувствам (жажда покоя, № 2), жажда неограниченной свободы (№ 3), попытки обмануть рок (№ 4), к осознанному стремлению в осуществлении предначертанного (№ 5)[1]. Композиция цикла выявляет смену доминанты.

Объектный, интенсивное познание, диалектическая форма композиции.

Цикл «Современность» («Венок»). Современность ста-

[1] Номера стихотворений соответствуют их порядку в цикле по изданию: **В. Брюсов.** Собр. соч. В 7-ми т. М., 1973—1975.

[2] Первое и последнее стихотворения, образующие кольцевую композицию, охватывают весь регион. В то же время композиционно № 1 органично вписывается в первую часть цикла, а последнее — во вторую.

[1] В первом стихотворении оппозиция: рок, как применимое к человеку понятие и вечное бесцельное, бессмысленное движение времени (символ — Оры).

вится Брюсовым в контекст истории. События отбираются с точки зрения их вечного внеконкретно-исторического значения. Движение истории, выдвижение того или иного типа героев, обусловливается объективной закономерностью. Согласно исторической концепции поэта, в историю вошли личности и народы, наиболее ярко воплотившие то или иное качество человеческой натуры. Для народа таким отличительным признаком была стихийность, иррационализм (бессознательная сила воли), отдельная же личность выделяется на фоне массы, напротив, рационализмом (сознательная воля)[1]. Развитие событий современности и адекватное этому развитие процесса познания происходит диалектически. Вначале определяющим признаком века представляется стихийное движение России к Тихому океану (№№ 2—6, иррациональное), затем возлагаются надежды на силу отдельной личности (рациональное): воля к власти (№ 7), воля к свободе (№№ 8—11). Наконец, доминантной силой эпохи снова признается иррациональное, но в его крайнем варианте (гунны, №№ 12—15)[2].

Субъектный, экстенсивное познание.

Цикл «Страсти сны» («Зеркало теней»). Тема цикла — страсть. Объектом познания является сам герой, его отношение к страсти. Исходная установка: страсть как необходимо спорадически наступающее состояние охватывает героя. Воспринимается как мука, дающая высшее наслаждение. Соответственно отношение к героине: любовь-ненависть. Отношение выявляется в различных ситуациях положения влюбленных, оставаясь неизменным. Композиция цикла определяется естественной последовательностью событий.

Субъектный, интенсивное познание, кольцевая композиция.

Цикл «Просверк» («Миг»). В основе композиции познание отношения к оппозиции случайность (возможность проявления свободы воли) — детерминированность (предначертанность, рок). Проблема решается на теме любви. Исходная позиция: всему в мире свое время и свое назначение, в том числе и определено время возникновения любви (№№ 1, 2). Далее герой утверждает, что, несмотря на предначертанность, для осуществления предназначенного необходимо умение «сбить день любви» (№ 3), узнать Афродиту, не уклониться от любви-судьбы (№ 4). Здесь поэт рассуждает вполне диалектически, понимая свободу воли как осознанную необходимость. Правильно понимается и сочетание субъективного и объективного факторов. Но затем он снова утверждается в мысли о всеобщей детерминированности: в мире нет места для случайного, все обусловленно, связь тянется через века; герой возвращается к исходному тезису, композиция замыкается.

Субъектный, интенсивное познание, разомкнутая композиция.

Цикл «Картины» («Городу и миру»). Исходная установка: мир прекрасен во всех проявлениях (№ 1), хотя делится на две части: «Мир дня и ночи, мир безумства и ума» (№ 2). Следующие стихотворения — серия картин, иллюстрирующих исходное рассуждение. К концу цикла герой признает только реальность, действительность, сколь бы жестокую правду она не содержала (№ 13). Это заставляет его сделать выбор между днем и ночью. Признается ценностность только ночи. Отношение к миру изменилось.

Субъектный, интенсивное познание, диалектическая композиция.

Цикл «В стенах» («Третья стража»). Мир делится на божеский (демиург—бог) и цивилизацию (демиург—человек). Божеский мир — все иррациональное неограниченное, непредсказуемое, непостижимое разумом. Под цивилизацией понимается все тяготеющее к рациональному, имеющее границы. Герой принимает цивилизацию, отвергая как чуждый современному человеку божеский мир. Но более глубокое познание сущности цивилизации (города как ее символа) вначале подсознательно (№ 8), а затем вполне осознанно приводит к признанию органичности для человека божеского мира и искусственности цивилизации. Стены города становятся не только границами мира, но и границами чувств, желаний, воли человека. Город решительно отвергается (№ 18). Но в последнем стихотворении (№ 19) создается модель города в структуре природы. Такой мир осознается как гармоничный. Познание героем сущности города происходит диалектически: от восторга перед городом к его полному отрицанию и затем к приятию города как части естественного мира.

Сделаем общее заключение по исследуемой проблеме: Эстетические взгляды поэта имели целостную и закон-

[1] При этом поэт не дифференцировал направленность этой деятельности. Для него несущественно — идет ли речь о бунте, революции или завоевательной войне.

[2] №№ 16, 17 — утопия будущего социума и осмысления XX в. в контексте истории человечества.

ченную форму. Основу философско-эстетической системы составляла гносеология. Идея лирического цикла (построения книги стихов как цикла высшего порядка), представление о функциях циклов, типология циклов соотносились и определялись центральной идеей эстетической концепции — пониманием искусства как специфического метода познания. Теоретические положения реализовались в поэтической практике.

Т. П. Захарова

СЕМАНТИКА И СИМВОЛИКА «ДНЯ» В РАННЕЙ ЛИРИКЕ В. БРЮСОВА

В словаре лирики В. Брюсова явственно выделяется частотная группа слов, объединяемых семантикой **света.** Центром этой группы, ее главным стержнем является традиционное для поэзии противопоставление **свет-тьма.** Материал настоящей статьи ограничивается лишь одним членом этого ряда — существительным **день** и некоторыми родственными ему словами (**дневной, полдень, повседневность**).

Существительное **день** относится к числу традиционных поэтизмов. Его место в поэтическом словаре можно продемонстрировать на примере «Словаря языка Пушкина» и «Лермонтовской энциклопедии». В «Словаре языка Пушкина» к существительному **день** указана частотность 1163[1]. У Лермонтова существительное **день** входит в тысячу самых частотных слов и занимает в этой тысяче 62 место с частотой 697[2].

Место существительного **день** в лирике Брюсова указывать рано, так как для этого необходимо составить словник всей лирики поэта. Но и без такого словаря видно, что существительное **день** относится к числу самых частотных. На это указывают и исследователи, например, Н. А. Басилая: «В стихотворениях Брюсова наблюдается пристрастие поэта к некоторым определенным словам... существительное «день» обладает метафоризирующей способностью с наивысшим у Брюсова индексом частотности»[3].

В нашем материале, куда вошли слова, объединяемые семантикой цвета и света в лирике Брюсова, существительное **день** тоже выделяется как одно из самых частотных.

[1] Словарь языка Пушкина. Т. 1. М., 1956, столб. 624.

[2] Лермонтовская энциклопедия. М., 1981, с. 763.

[3] **Н. А. Басилая.** Метафора в поэзии Валерия Брюсова.— Труды Тбилис. гос. университета. Тбилиси, 1976, с. 202, 205.

Сложная система символически осложненных значений существительного **день** в ранней лирике В. Брюсова основывается на прямом номинативном значении этого слова: «часть суток от восхода до заката солнца»[1]. Это значение выделяется в многочисленных регулярных сочетаниях, как правило, стилистически нейтральных: **каждый день, этот день, один день и т. п.:**

Мечтанья детские в т е д н и уже светлели...

(I, 305)

Словно в церкви статуя,
Мы зимой в е с ь д е н ь.

(I, 510)

Но эти нейтрально-разговорные сочетания растворяются в общем «символическом потоке», не снижая удельного веса высокой поэтичности стиля в целом:

Как совы, на шкапах таятся, и оттуда
Глядят незрячими глазами ц е л ы й д е н ь.
При с в е т е д н я их нет, они — пустая тень,
И только вечером, когда уносят свечи
И где-то вдалеке шумят за чаем речи,—
В потемках, в комнатах, безмолвных с давних пор,
Они выходят все из мрака и из нор...

(I, 333)

Из других общеупотребительных значений существительного **день** в лирике В. Брюсова отмечается переносное значение «жизнь, период», свойственное, как правило, форме множественного числа:

В венке из терний д н и м о и; меж них
Один лишь час в уборе из сирени.

(I, 475)

В этом значении существительное **день**, а также регулярные и устойчивые сочетания с ним тяготеют, в отличие от значения «часть суток от восхода до заката солнца», к книжному стилю:

Творятся чудеса н е д а в н и х д н е й,
Для резвой мысли тем чудней, чем ближе:
То франк в Москве-реке поит коней,
То русский царь вершит судьбу в Париже.

(I, 228)

Переносное значение «жизнь, период» существительного **день** дает большое число устойчивых словосочетаний. Сюда следует отнести в первую очередь устойчивые сочетания типа **день настал (пришел, прошел):**

Н а с т а н е т д е н ь конца для вселенной,
И вечен только мир мечты.

(I, 112)

Д е н ь н а с т а л. Иди, желанный!
Кто ты — знает бог!

(I, 219)

П р и х о д и т д е н ь, приходит миг...
Ты в сонме жриц, в нездешнем храме,
Целуешь мертвый, светлый лик
Своими алыми губами.

(I, 399)

Д н и п р о х о д я т, словно дымы, время вечность оковало.

(I, 249)

Эти устойчивые сочетания также тяготеют к книжным стилям: публицистическому и традиционно-поэтическому.

Очень частотно в первом томе лирики Брюсова конструктивно обусловленное значение «время, период» существительного **день** (23 употребления). Конструкция **день** + существительное в родительном падеже относится к числу перифрастических средств создания стилистики книжности:

Для всех приходят в свой черед
Д н и о т р е ч е н ь я, д н и т о м л е н ь я.

(I, 134)

[1] Словарь современного русского языка. В 17-ти т. Т. 3. М.—Л., 1954.

Наряду с общеупотребительными **дни юности, день победы, дни далекой старины**. Брюсов создает: **дни отреченья, дни томленья, дни недосказанных слов, дни последних запустений, дни земных утех, дни осенних водосвятий** и другие необычные словосочетания, которые выявляют новые семы, усиливают метафоричность, столь характерную для поэтики символизма:

Но в эти дни последних запустений
Возникнет — знаю! — меж людей смельчак.

(I, 223)

Переносное значение «все время, постоянно» формируется также в составе регулярных ФЕ[1] с компонентом **день**. Сюда относится сочетание **день и ночь** и его общеупотребительные варианты **(дни и ночи, ночью и днем)**:

Не молкли день и ночь стенанья люда...

(I, 362)

И дни и ночи будет он в тревоге
Впивать вещанья, скрытые в пыли,
Исканья истины, мечты о боге,
И песни, гимны сладостям земли.

(I, 224)

Астарте небесной, предвестнице утра,
Над нами сияющей ночью и днем,
Я — жрец темноглазый, с сестрой темнокудрой,
И ночью и днем воспеваю псалом.

(I, 406)

С компонентом **день** встречаются также несколько ФЕ названий религиозных праздников: **Троицын день, день Вознесенья, Успеньев день, день Христова воскресенья:**

Люблю я березки
В Троицын день,
И песен отголоски
Из ближних деревень.

(I, 205)

[1] Здесь и далее «ФЕ» обозначает «фразеологическую единицу».

Мы здесь собрались дружным кругом,
Когда весна шумит над Югом
И тихо голубеет твердь,
Во дни Христова воскресенья,
Когда по храмам слышно пенье
О победившем смертью смерть!

(I, 355)

Приведенные ФЕ религиозного характера, незначительные по количеству употреблений (их всего 4), не вносят в тексты стихов мистического или символического начала, характерного для некоторых стихов ранней лирики Брюсова. Вообще мистические тенденции в ранней лирике поэта не носят всепоглощающего характера: «...Благодаря... тяготению к «научному мировоззрению» поза мистического пророка не стала подлинной позицией Брюсова и могла нравиться ему непродолжительное время. Но даже и в те годы, когда Брюсов принимал эту позу, он не терял критического отношения к религиозно-мистической проповеди своих соратников по символизму»[1].

Наряду с перечисленными выше прямыми и переносными значениями существительного **день** в ранней лирике Брюсова большое место занимают символические употребления этого слова, превращающие его в символ.

Весь год прошел как сон кровавый,
Как глухо душащий кошмар,
На облаках, как отблеск лавы,
Грядущих дней горит пожар.

(I, 424)

Основное (и по значимости и по частотности) значение символа **день** формируется со словами **огонь, пламя, пожар, свет, лучи** и пр. Символическое значение **дня**, формирующееся в этих контекстах, определяется общим для всех символистов пристрастием к образам **зорь** и **огня**[2]. Из этих словосочетаний явствует, что слово **день** сохраняет общеупотребительное значение «время, период», и вместе со словами **огонь, пламя, пожар** и пр. становится перифра-

[1] **Д. Максимов.** Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 51.

[2] Ср.: «Весь горизонт в огне — это едва ли не основная поэтическая формула раннего Блока!» — **Л. К. Долгополов.** Александр Блок. — Л., 1980, с. 54.

стическим обозначением огневого времени, т. е. революции, о чем Брюсов прямо говорит в одном из стихотворений, где **ослепительным днем** названо время мятежа:

Но славлю и день ослепительный
(В тысячах дней неизбежный),
Когда, среди крови, пожара и дыма,
Неумолимо
Толпа возвышает свой голос мятежный!..

(I, 438)

Нечеткость символа, его «мерцающая» семантика связана с отсутствием у Брюсова представлений о политической силе, способной уничтожить тот страшный мир, образ которого со всеми его гримасами и гротескными атрибутами присутствует в ранней лирике поэта. Сравните, например:

Только женщина, пришедшая сюда для сбыта
Красоты своей,— в восторге бросилась к коню.
Плача целовала лошадиные копыта,
Руки простирала к огневеющему дню.

(I, 443)

Семантическое наполнение **дня** как огневого времени революции связано с более общим значением **дня** как символа надежды, веры и появилось в лирике Брюсова не сразу. В юношеских сборниках первого периода творчества **день** не имеет общественной ориентации. Поэт мечтает о переменах, ощущает конфликт с действительностью, но обращает свои надежды на счастливую любовь, встречу, способные изменить пустоту и серость будней:

Души спасенье я отдам
За день с тобою,— и в аду
У ног твоих я рай найду!
Как сон, я скину дни мои!

(I, 549)

И в моей душе усталой
Брезжит день лазурно-алый,
Веет влагой возрожденья...

(I, 127)

Символическое значение существительного **день** дает большое число устойчивых словосочетаний. Сюда в первую очередь следует отнести словосочетание **дневные лучи** и его варианты (8 употреблений):

Целит вечернее безволие
Мечту смятенную мою.
Лучей дневных не надо более,
Всю тусклость мига признаю!

(I, 95)

Здесь ли, во мраке бесстыдных ночей
Должен я встретить один из лучей
Лучшего прошлого, дня благотворного!

(I, 95)

Далее следует регулярное в ранней лирике Брюсова сочетание **яркий день** (6 употреблений):

Смутится яркий день,— и солнечной короны
Заблещут в полутьме священные лучи!

(I, 37)

Был яркий летний день, но сдвинутые шторы
Отрезывали нас от четкого луча...

(I, 310)

Близки к символике **огневеющего** дня символические картины закатов и рассветов. В большей части контекстов закаты и рассветы — это конец, уход и начало, приход **дня:**

Сколько гордых, сколько славных,
Провожая в море день,
Созерцали крыл державных
Возрастающую тень.

(I, 351)

Образы заката и рассвета оформляются устойчивыми словосочетаниями с компонентом **день** глагольного характера **(день рассветает, день вечереет, день гаснет):**

День рассветает, встречая мечту...

(I, 108)

Растопленный день вечереет,
Бесцветное небо померкло,
И призрачный месяц светлее
Над рекой сеткой из веток.

(I, 175)

День ярко гаснет на откосах,
Клубится сумрак по земле.

(I, 541)

Именных устойчивых сочетаний несколько больше. Это объясняется их более книжным характером, чем глагольные, тяготеющие к нейтральной стилистической окраске:

Сладко предчувствие дня,
Томен цветов аромат.

(I, 126)

На склоне дня там жди меня!

(I, 549)

В группе именных словосочетаний частотой употребления выделяется сочетание **новый день,** в котором символическое значение **дня** проявляется с особенной силой:

Да! Этот мир как призрак канет,
Смерть наши узы разорвет.
И новый день нам в душу глянет!

(I, 355)

Над нами новый день бесправен,
Еще царит последний миг.

(I, 403)

Иногда символическое значение отодвигается на второй план прямым значением существительного **день:**

Солнце встанет, снова канет
В неизбежность новый день.

(I, 520)

Таинства утра свершает во храме,
Пред алтарем, новоявленный день.

(I, 441)

Контексты существительного **день** дают много примеров изменений, трансформации устойчивых сочетаний этого слова. Так, много **окказиональных** вариантов сочетаемости дает устойчивый поэтический штамп **день гаснет:**

День неслышно тает, гаснет без следа...

(I, 344)

Наша тень вырастала в длину тротуара
В нерешительный час догоравшего дня.

(I, 511)

Необычные глагольные сочетания с компонентом **день** в I томе лирики Брюсова выстраиваются в многочисленную градацию олицетворений:

День проскользнет...

(I, 57)

В мое окно давно глядел ся день;
В моей душе, как прежде, было смутно.

(I, 137)

Когда ж устанет день, и ляжет
Ночная тень во всех углах,
И шуму замолчать прикажет,
И переменит жизнь в огнях...

(I, 332)

День обессилел, и запад багряный
Гордо смежил огневые глаза.

(I, 451)

День потонул во мгле безбрежной,
Кругом прибой грозящих струй...

(I, 467)

И он взглянул, и ты уснула, и он ушел, и умер день...

(I, 105)

Эта градация завершается **перифрастическим** описанием конца дня:

С тенями вместе склоняюсь у гроба
Шумно прошедшего яркого дня.

(I, 451)

900-е годы, канун революции 1905 года, наполняют поэзию Брюсова новым содержанием. Характеризуя мировоззрение Брюсова этого периода, Д. Максимов пишет: «Теперь действительность наполняется для Брюсова не только бытовым, но и политическим, историческим... содержанием»[1]. Надежда Брюсова на перемену ненавистного ему строя жизни связывается с революцией: «Его я ненавижу, ненавижу, презираю! Лучшие мои мечты о **днях**, когда все это будет **сокрушено!**»[2].

На этих всех, довольных малым,
Вы, дети пламенного дня,
Восстаньте смерчем, смертным шквалом,
Крушите жизнь — и с ней меня!

(I, 432)

Ослепительному, пламенному дню как символу надежды, веры, символу революционных предчувствий противопоставляются разные отрицательные характеристики **дня** как времени зноя, тяжкого труда, дневной суеты. Особенно много контекстов, где акцентируется **день** как время тяжелого труда:

Труд и дряхлая забота
Днем вас стерегут...

(I, 468)

В контекстах стихов с отрицательной характеристикой дня регулярно повторяются слова **зной, пыль, полумрак, туча, туман, сон, труд, забота, суета, проза, дремота, повседневность; унылый, темные, прошлые, бесстенные, тусклые, бледный, медленные, злые, скуден; слепнете, текут, язвит, влачу, палит, устанет.**

Как видим, лексическое окружение, создающее отрицательную характеристику **дня,** свидетельствует о неприятии Брюсовым унылого бытия, вялого, сонного существования, непосильного, безрадостного труда:

[1] **Д. Е. Максимов.** Указ. соч., с. 56.

[2] **А. Ильинский.** Горький и Брюсов.— Лит. наследство. Т. 27—28, с. 642. Подчеркнуто мною.— **Т. З.**

В тусклых днях унылой прозы,
Нежеланного труда,
Час свиданья видят грезы,
Светит дальняя звезда.

(I, 80)

Отступи, как отлив, все дневное, пустое волненье,
Одиночество, стань, словно месяц, над часом моим!

(I, 449)

В некоторых контекстах **дня** неблагополучие окружающего звучит с особой силой:

Днем стучат, стучат лопаты
У глухих могил...

(I, 468)

Камни, полдень, пыль и молот,
Камни, пыль и зной...
Распахнет ли смертный холод
Двери в мир иной.

(I, 415)

Раскрыты дневные гробницы,
Выходит за трупом труп.

(I, 264)

Мера контрастности поэтического языка Брюсова очень высока. Рядом с использованием общеупотребительных антонимов **день — ночь, безумство — ум, свет — тьма** выделяются **окказиональные** антонимические пары: **мечта ночная — пустые формы дня, пропитанье дневное — дыханье ночное, не властен свет — расточилась тьма, молния — полдень серый:**

Но ненавистны полумеры,
Не море, а глухой канал,
Не молния, а полдень серый,
Не агора, а общий зал.

(I, 432)

Символика слова-образа **день** в ранней лирике Брюсова всегда была обращена к жизни, действительности. Эта

сторона его творчества была отмечена еще Луначарским: «Время Брюсова пересекалось молниеносными вспышками революции... Брюсов чувствовал это: каждый раз, как он слышал призыв революции, сердце его трепетало, как от соприкосновения с родной стихией. Он мог политически заблуждаться, когда бывало темно, но он тотчас же оглядывался к **свету**, когда тот начинал **пылать**»[1].

Именно общественная ориентация лишает символические образы Брюсова уже в раннем творчестве налета мистичности, туманности, свойственных многим другим символистам (А. Белый, А. Блок и др.) в связи с их верой в «другую действительность»[2]. «Рационалисту и позитивисту Брюсову даже в те годы были чужды не только крайности декадентства, но и сама поэтика символизма с ее зыбкими светотенями и намеками»[3].

Таким образом, слово-образ **день** в поэзии Брюсова близко образам других символистов своим символическим статусом и контрастной характеристикой, отличает же его отсутствие мистики и бесконечной семантической текучести.

В последующие годы творчества Брюсова существительное **день** остается столь же частотным, как и в ранний период. Сохраняются во многом и приемы[4] использования этого слова. Как и раньше, часты прямые и переносные общеупотребительные значения. Из числа переносных общеупотребительных значений сохраняется значение «жизнь, период». И здесь Брюсов чаще всего использует существительное **день** в форме множественного числа:

Но смело, мысль, в такие д н и,
Лети за грань, в планетный холод!

(III, 58)

---

[1] **А. В. Луначарский.** Предисловие.— В кн.: **В. Брюсов.** Избранные произведения. Т. I. Л., 1926, с. 5—6. Подчеркнуто нами.— **Т. З.**

[2] **В. А. Орлов.** Перепутья. М., 1976, с. 339.

[3] **А. Г. Громов.** Брюсов Валерий Яковлевич.— Краткая литературная энциклопедия. Т. I, столб. 755.

[4] «Послеоктябрьские стихотворения Брюсова заметно отличаются не только от ранних, но и от тех, что он создавал в девятисотые и десятые годы. Изменилась идейная позиция поэта, обновился круг его тем, но вот художественные средства и изобразительные приемы во многом остались прежними».— В кн.: **А. П. Эльяшевич.** Единство цели — многообразие поисков. Л., 1980, с. 448.

Столь же излюбленными остаются конструктивно обусловленные употребления (**день**+существительное в родительном падеже) в значении «время, период». Наряду с общеупотребительными **день ненастья, день начала, день войны** встречаются необычные словосочетания: **день жутких поражений, дни мучительной расплаты, дни битв, охот и буйственных пиров** и др.

В ряду необычных словосочетаний выделяются сочетания существительного **день** с именами собственными: **дни Атлантиды, дни Аттил, дни Батыя, день Флориды** и др. Чаще всего данные сочетания встречаются в стихах, посвященных конкретным историческим событиям: «Шестая годовщина», «ЗСФСР», «Ленин», «России», «После смерти В. И. Ленина»:

Россия! в злые д н и Б а т ы я,
Кто, кто монгольскому потоку
Возвел плотину, как не ты?

(III, 47)

Не только здесь, у стен Кремля,
Где сотням тысяч — страшны, странны,
Д н и б е з В о ж д я! нет, вся земля,
Материки, народы, страны...

(III, 162)

Несколько расширяется сфера использования существительного **день** в значении «все время, постоянно» в составе ФЕ. Наряду с характерными для раннего творчества сочетаниями **день и ночь** Брюсов применяет словосочетание **день за днем** и его общеупотребительные варианты (**день ко дню, день ото дня**):

Долго вы, д е н ь з а д н е м, век от века,
Воскресали в пыланьи зари,
Но прошло торжество человека...
Преклоняйтесь, былые цари!

(II, 228)

Неоднократное употребление тавтологического фразеологизма во втором томе лирики следует считать стремлением к интенсификации значения существительного **день**, т. к. именно этим отличается значение ФЕ **день за днем** от ФЕ **дни и ночи**. Тенденция к интенсификации усилена в

третьем томе, где в стихотворении «День за днем» трехкратное повторение этой ФЕ использовано как рефрен в двух строфах, чем достигается экспрессия огромной силы:

Мясорубками тело измолото,
День за днем, день за днем, день за днем.
Почему же нетленны и молоды
Губы мальв за вселенским плетнем?

Так рубите, рубите, рубите
День за днем, день за днем, день за днем.
По мечтам, по путям, по орбите
Пред огнем мы кометы метнем.

(III, 94)

Стремление к концентрации мысли и большей выразительности в использовании существительного **день** проявляется и в индивидуально авторском варианте **сломя дни** общеупотребительного ФЕ **сломя голову.**

Время, время, стой здесь! полосатый шлагбаум
В череп мысли влепи! не скачи, сломя дни!

Приведенные примеры свидетельствуют о том, что говорить о полном отсутствии эволюции творческой манеры Брюсова нельзя, ибо рост мастерства проявился в отточенности приемов использования языковых единиц, в отточенности поэтического языка в целом, что привело к большей выразительности стихов Брюсова.

Символическое употребление существительного **день** сохраняется и в последующем в лирике Брюсова, но и здесь мы отмечаем новую тенденцию: уточнить, конкретизировать образ **дня.** Во втором томе это, в основном, **день победы:**

Одно: идти должны до края мы,
Все претерпев, не ослабеть.
День торжества, день, нами чаемый,
Когда-то должен заблестеть!

(II, 146)

Гроза «военной непогоды»
Шумит по градам и полям,
Да выйдут древние народы
Из бури к просветленным дням!

(II, 145)

В пред- и послеоктябрьском творчестве Брюсова символическое употребление **дня** четко соотнесено с Октябрьской революцией:

Грозы! Любовь! Революция! — С новой
Волей влекусь в ваш глухой водомет,
Вас в первый раз в песнях славить готовый!
Прошлого — нет! День встающий — зовет!

(III, 88)

Отмеченная нами конкретизация символического употребления **дня** не означает «заземленности», сниженности стиля позднего Брюсова. Образ революции иногда дается «в отвлечении от конкретных фактов и ситуаций и чаще всего в еще более «надземном» ракурсе, чем прежде»:

Растет потоп... Но с небосвода,
Приосеняя прах,
Как арка радуги, свобода
Гласит о светлых днях.

(II, 224)

Более того, стремление Брюсова к повышению эмоционального тона, превращению обыденного в исключительное, «романтическая образность, в прошлом у Брюсова иногда отступавшая перед образностью менее приподнятой, теперь окончательно и без остатка вытесняет все прочие стилевые установки. Основной сферой романтизации в стихах Брюсова становится новый мир, созданный революцией»[1].

Сверкаешь ты, слепительный Октябрь,
Преобразивший сумрачную осень
В ликующую силами весну,
За-жегший новый день над дряхлой жизнью
И заревом немеркнущим победно
Нам озаривший правый путь в веках!

(III, 104)

[1] **А. Эльяшевич.** Указ. соч., с. 448.

И. Т. Крук

МОТИВ СВЕТА В ПОЭЗИИ В. БРЮСОВА КАК ВЫРАЖЕНИЕ ИДЕИ ПУТИ

Поэзия Валерия Брюсова отличается большой целостностью, **осознанным** единством движения, хотя и не без сложностей и противоречий, что для большого художника, пребывающего в постоянных и напряженных поисках, вполне естественно и даже неизбежно. Внимательный читатель заметит у Брюсова отход в сторону, отказ от декларированных позиций — в силу переоценки достигнутого, сомнений в правоте или уверенности в неправоте. При всем этом цельность пути не прерывалась. И если сам поэт временами говорил об ином, как, например, в письме к Нине Петровской в июле 1906 года, исходить надо прежде всего из логики и стихии поэтического движения.

Впрочем, в упомянутом письме содержится и признание недостаточно глубокой и основательной разработки на прежних этапах идеи или образа, которые с годами постигались все более глубоко и прояснялось отношение к ним: принять и углубить? или отказаться? — «...что-то было изжито, какой-то рудник, который другим мог хватить надолго, был мною исчерпан, потому что я не разрабатывал его, а грабил. Я выхватывал из него слитки и губил златоносные жилы» (I, 619).

Это не перечеркивание сделанного, а высокая степень неудовлетворенности собой, выражение творческой неуспокоенности и требовательности.

Признавая большой авторитет такого глубокого знатока Брюсова, как Д. Е. Максимов, позволим себе высказать свое понимание вопроса.

Обратившись к параллели Брюсов — Блок, Д. Максимов, по сути, противопоставляет их. Отмечая цельность пути Блока, он фактически отрицает таковую у его старшего современника. «Тогда как Блок, — пишет он, — **интенсивно** разрабатывал свои темы, углубляя и связывая их поэтической концепцией единого сквозного, закономерно развивающегося **пути**, выводя одну тему из другой, Брюсов чаще всего пользовался **экстенсивным** методом, захватывая все новые области и оставляя только что завоеванные»[1]. Нам это представляется по-иному. По цельности пути, по концептуальности поэтических образов и мотивов оба поэта стоят рядом, каждый по-своему выявляя поэтическую индивидуальность.

Да, у Брюсова «саморевизия» проявлялась подчас в более резкой форме, чем у Блока (ср. «Юному поэту» — «Кинжал»), однако это не просто отрицание прежнего этапа, пожалуй, и не отказ от завоеванного, а выпрямление, или — точнее — выправление и осознанное углубление миропознания, самоутверждение на новых рубежах. Брюсов не столько ревизует свои прежние позиции, сколько по преимуществу объясняет их, утверждая право поэта на противоречия, на поиски, на эволюцию. Противоречивость и стихийность поисков он считает правомерным и необходимым и менее решительно, чем Блок, судит себя, не поднимаясь, подобно своему собрату, до «проклятия лирики». К тому же, надо заметить, что Блок, проклиная лирику, оставался верен ей. Это было проявлением романтического максимализма в осознании ответственности поэта.

То, что выражено в стихотворении «Юному поэту», Брюсов вряд ли считал завоеванным, если подходить к этому с точки зрения общественной позиции, а также — в известной степени — образной системы и творческой концепции. Он был всегда в поисках, «завоеванного», в полном смысле слова, у него не было. В подтексте стихотворения таится неуверенность автора: не случайно «юноша бледный» встречает его слова «со взором горящим», а расстается «со взором смущенным». Не потому ли, что у самого поэта в тайном и смутном идеале было иное: не «никому не сочувствуй», а — «поэт всегда с людьми, когда шумит гроза». Сменой, а точнее — прояснением позиции объясняется то, что Д. Максимов назвал нереализованностью программы стихотворения «Юному поэту». Сам автор ощущал, что это была не программа, а весьма зыбкая позиция.

Заметим попутно, что и Блок отказывался от «завоеванного» — в «Балаганчике», в драме «Незнакомка». Или — контрастирующая параллель: «Вхожу я в темные храмы» — «Холодный день» («Мы встретились с тобою в храме»). Однако это, как и у Брюсова, не отказ от сделан-

[1] **Д. Максимов.** Брюсов. Поэзия и позиция, с. 58.

ного, ибо сделанное — это все же поэзия, и поэзия высшей пробы, это утверждение новой позиции, отражение духовной эволюции. Не зря оба поэта столь большое значение придавали датированию своих произведений — с указанием не только года, но и месяца и дня.

Для Блока, действительно, характерна сквозная тема, или идея **пути**, и не только тема, но и образ. В системе художественных образов, в которых воплощена брюсовская идея движения, сквозным является образ **света** в различных вариациях: звезда, солнце, огонь, пламя, молния и даже «сноп молний». И это также путь, но воспринимаемый через освещение, в различной степени просматриваемости. Возможно, это объясняется природой таланта Брюсова, во многом рационалистичного, требующего более глубокого и точного осмысления. Блок стремился к тому, чтобы почувствовать, ощутить, угадать (чутье пути), Брюсов — к осознанию, во многом логическому. А если это так, то путь должен быть освещен путеводной звездой.

Брюсов и начинал с заявления о поисках «путеводной звезды в тумане»[1]. Здесь имелось в виду лишь место поэта в движении декадентства и оно воспринимается как самонадеянная заявка юноши, вступающего в литературу. **Образ** звезды, **мотив** света вырастает не из деклараций, а из поэтической системы. Декларация — юношеская бравада — ведь позже Брюсов говорил, что роль вождя символистов ему навязали. В образной же системе мотив света стал постоянным и ведущим.

Начинал Брюсов с мотива тьмы, сумерек, темной бездны —

Друзья! Мы спустились до края!
Стоим над разверзнутой бездной —
Мы, путники ночи беззвездной,
Искатели смутного рая.

(«Свиваются бледные тени...», 1895: I, 89)

Но уже в этом раннем стихотворении заметен, еще робкий и неуверенный, прорыв к свету. Во-первых, как ни тревожит бездна, но все же — искатели! Во-вторых, если поэт говорит о «ночи беззвездной», то, по закону контраста, где-то в подсознании — мысль о звезде, она на миг сверкнула, и с мерцаньем звезды «послышался голос спасенья».

[1] Цит. по кн.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 76.

Образ света у Брюсова явственно набирает силу, начиная с «Третьей стражи». Это значит, что поэт ищет для своей образной системы или образного стержня исторического обоснования, образы становятся знаками поступательного движения истории.

Мотив рассветных огней подспудно означает рывок к активной жизни. Стихотворение, которым открывается «Третья стража», соотносит мотив света (отсутствующий в прямом выражении, он заключен в символико-знаковом заглавии сборника) с мотивом пробуждения к энергической жизнедеятельности:

Но если, страстный, в миг заветный,
Заслышу я мой трубный звук,—
Воспряну! кину клич ответный
И вырвусь из стесненных рук!

(«Возвращение», март 1900: I, 142)

Нам кажется, что мотив рассветных огней, являющихся в «Третьей страже» основным, образующим внутренний сюжет, может быть соотнесен с аналогичным образом в поэзии Леси Украинки. Мы не можем говорить ни о прямой перекличке, ни о единстве идейно-эстетических позиций, тем интереснее совпадение оптимистической устремленности, выраженной в сходных образах. Имеем в виду стихотворение украинской поэтессы «Предрассветные огни» (1892):

Вдруг, ясным сияньем маня,
Лучи разбудили меня,—
Огни вдалеке заблистали!

Ср. у Брюсова:

Я, наконец, на третьей страже,
Восток означился, горя...

Леся Украинка не только предвосхищает брюсовский сквозной мотив,— он у нее осмыслен конкретнее, чем у раннего Брюсова, соотнесен с реальной борьбой рабочих («Их люд зажигает рабочий»). Это определяет призывные интонации, взрывную энергию стиха:

Гони предрассветную сонь,
Зажги предрассветный огонь,
Покуда заря не взыграла.

Возрождающая сила света должна быть результатом человеческой деятельности. У Брюсова же импульсы идут не от человека, а к человеку, свет вторгается со стороны, он зажигает ответный огонь в лирическом герое поэта, возбуждает его активность, которая с особой силой и страстью проявляется в канун Первой революции, наиболее энергично в стихотворении «Кинжал», где идея активности поэта (не Брюсова, а поэта вообще), пафос его слияния с людьми в прямой, можно сказать — в декларативной форме соотносится с мотивом света.

«Каждый раз, как он слышал призыв революции, — писал А. В. Луначарский о Брюсове, — сердце его трепетало, как от соприкосновения с родной стихией. Он мог политически заблуждаться, когда бывало темно, но он тотчас же оглядывался к свету, когда тот начинал пылать. И тогда он любил революцию до конца...»[1].

Связь со стихами «Третьей стражи» в «Кинжале» более чем очевидна. Мало того! эта связь сознательно утверждалась в стихах, написанных в период (очень короткий) между «Возвращением» и «Кинжалом». Так, стихотворение «Побег» (август-октябрь 1901) из сборника «Urbi et orbi» предваряется эпиграфом из «Возвращения», что само по себе уже важно, и по содержанию является образно-символической реализацией мечты: «Мой трубный зов, ты мной заслышан». Бурно проявляющаяся сопричастность с живой жизнью происходит в атмосфере торжествующего света:

Как **молния**, мне в сердце глянул
Победно возраставший звук.
. . . . . .
Я распахнул тяжелый полог
И потонул в пылающем дне...
. . . . . .
Увидел солнце.

(I, 272)

Все это исключает мысль о нереализованности брюсовских образов в движении сквозного мотива и образа света.

В стихотворении «Кинжал» (датировано 1903-м, но, по некоторым свидетельствам, написано в 1901 г. (I, 630—631) символы из «Третьей стражи» и «Городу и миру» сконденсированы в упругих ритмах и предельно наполненных образах:

Но чуть заслышал я заветный зов трубы,
Едва раскинулись **огнистые** знамена,
Я — отзыв вам кричу...
. . . . . .
Кинжал поэзии! **Кровавый молний свет,**
Как прежде, пробежал по этой верной стали,
И снова я с людьми,— затем, что я поэт,
Затем, что **молнии** сверкали.

(I, 422)

В двух небольших циклах 1904 года — «Из ада изведенные» и «Мгновения» образ молнии сопрягается с образом костра, в котором, по русской поэтической традиции, заключена особая сила страсти, герой проходит духовное очищение — на грани высокой жертвенности, — и, исполненный мужества и твердости, готов на смелые деяния:

. . . . . .
Былое пламя — прах могильный,
Над нами расточенный дым.

Но знаю, искра тлеет где-то,
Как феникс воскресает страсть,—
И в новый вихрь огня и света
Нам будет сладостно упасть!

(«Костра расторгнутая сила», 1904; I, 408)

Опять душа моя расколота
Ударом молнии...
. . . . . .
И мне от жгучей боли весело,
И мне желанен мой костер...

(«Молния», ноябрь 1904; I, 400)

Пройдет три года, и этот мотив зазвучит на еще более высокой и страстной ноте в «Заклятии огнем и мраком» А. Блока. С еще большим максимализмом здесь будет выражено чувство жизни и идея готовности погибнуть, сгореть на костре во имя торжества беспредельного счастья — «Крести крещеньем огневым, О, милая моя!»

[1] **А. В. Луначарский.** Собр. соч. В 8-ми т. Т. I, с. 458.

Вспоминается в этом образно-эмоциональном ряду и экспрессивный образ у Маяковского:

Стою,
огнем обвит,
на несгорающем костре
немыслимой любви.

(«Человек»)

В образной системе Брюсова костер — это своеобразная психологическая конкретизация мотива света как выражения идеи пути, и этим вариантом образа света он включается в романтическую традицию русской поэзии. Романтико-реалистическое выражение перспективы в русской литературе (образы огня впереди — у Чехова, Короленко, Горького, Скитальца) включает брюсовскне образные вариации в общенациональную концепцию мира в его движении к идеалу.

Революция, даже ее предчувствие, расковывали мечту поэта. В 1904 году было написано стихотворение «Фонарики», интересное с точки зрения брюсовской символики света. Мотив света, огня, пламени и пр. в его лирике звучит все более настойчиво, заметно усиливаясь по мере углубления идеи борьбы. Для поэзии Брюсова характерна тенденция к героическому, и она также сопровождается и эмоционально усиливается мотивом света. Эта идея может восходить и к традициям предшествующей поэзии, в частности,— Г. Гейне и М. Лермонтова — поэтов, которые для Брюсова значили очень много, как певцы борьбы и мужества. Из поэзии немецкого лирика вспоминается прежде всего «Гимн»: «Я меч, я пламя. Я осветил вас в темноте, и когда началась битва, я сражался впереди, в первом ряду» (перевод П. Вейнберга). Для Лермонтова «из пламени и света рожденное слово» слышится «средь боя» и никак не согласуется с шумом мирским (сегодня сказали бы — мещанским).

Образ света получает у Брюсова героико-патетическое звучание в дни революции 1905—1907 гг., когда в его поэзию уверенно вошел мотив будущего, которое явится результатом героических усилий —

На облаках, как отблеск лавы,
Грядущих дней горит пожар.

(«На новый, 1905 год»; I, 424)

И вспыхнут заревом багряным
На вечном небе облака,
И озарятся за туманом
Еще не вставшие века.

. . . . . .

Из пепла общего пожара
Воздвигнешь новый мир...

(«Уличный митинг», октябрь 1905; I, 431)

Здесь гейневская сопряженность меча и пламени разрешается чисто по-брюсовски. Но примечательно то, что мотив света все более сближается — и все более осознанно — с революцией.

Наиболее четко и недвусмысленно это единство выражено в «Кинжале» и несколько позже — в «Фонариках», где поэт прибегает к излюбленному приему — к обзору веков человеческой истории. Каждое столетие представлено как фонарик, освещающий путь человечества вспышками общественных катаклизмов:

Столетия — фонарики! о, сколько вас во тьме,
На прочной нити времени, протянутой в уме!..

(I, 435)

Не все века, считает Брюсов, равноценны и равновелики в этом отношении. Наиболее мощную вспышку дал XVIII век, завершившийся Великой французской революцией: «Сноп молний — Революция!» Затем — «век девятнадцатый, беспламенный пожар!» И — в финале стихотворения, написанного (напомним) в 1904 году, — надежда на новые огни:

Но вам молюсь, безвестные! еще в ночной тени
Сокрытые, не жившие, грядущие огни!

(I, 436)

И стихи 1905 года, что отчасти нами показано, пронизаны мотивом огня. Образ света, пламени распространяется на толпу, на людские массы: «небеса, огнезарные и звездные» («Слава толпе», 1904), «дети пламенного дня» («Довольным», октябрь 1905); еще раньше, в главке поэмы «Царю Северного полюса» (1898—1900) рефреном звучит: «дети пламенных стран». Любопытно, что в обоих случаях поэт обращается к детям пламенных стран и пламенного дня с призывом к героическому дерзанию.

Нельзя не заметить, что в период между революциями, в годы напряженных исканий позиции и форм, когда гражданская тема ослабевает, уступая место темам нейтральным в общественном отношении, мотив и образ света почти совсем исчезают. Если же он изредка и появляется, то оказывается усложненным литературными, книжными ассоциациями:

Ты должен быть гордым, как знамя;
Ты должен быть острым, как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь.

(«Поэту», декабрь 1907; I, 447)

или:

Направлю колесницу Феба
Зажечь стопламенный закат.

(«Лира и ось», 1913—1914; II, 206)

Решительное гейневское «меч — пламя» низводится до уровня рассудочной альтернативы: холодное наблюдение или костер.

И только в феврале 1917 года появляется у Брюсова мотив света в той же общественной наполненности, что и в годы Первой революции. Свержение царизма поэт приветствовал своим излюбленным образом:

То мир, осужденный и старый,
Исчез, словно облако дыма,
И новый в сиянии возник!

(«На улицах»; II, 219)

А Советская Россия предстает в сиянии, стократно усиленном — «В стозарном зареве пожара». Энергия аллитерированного стиха хорошо передает чувство гордости и торжества.

Среди произведений Брюсова послеоктябрьского периода есть стихотворение, которое по своему композиционному приему (исторический обзор) как бы продолжает «Фонарики». Это — «Октябрь 1917 года» (1920); называя все революции, которыми отмечена история человечества, поэт подводит торжествующий итог:

Но выше всех над датами святыми
Сверкаешь ты, слепительный Октябрь.

(III, 104)

Как видим, и здесь — непременный мотив света, однако представлен в еще большей динамике, чем прежде. Сила и внутренний смысл света здесь предстает не только как символ движения к идеалу, но и в значительной степени как его осуществление, реальное воплощение в Октябрьской революции.

Таким образом, на протяжении всего своего творчества, и особенно в периоды наиболее общественно активные, Брюсов прослеживает путь, берущий начало в тумане и уверенно вырывающийся из него. Путник испытывает наибольшую полноту жизни тогда, когда ощущает перспективу выхода—«Светом зари наслаждался, солнцем, и тенью, и мраком» (1894), «Вокруг меня темно, а сзади блеск зарниц... но неизменен путь звезды ее орбитой» (1895),— когда исполняется мужеством в борении между светом и мглой: «Все вспыхнуло в надежде безотчетной, но тьма настала, и смежились взоры» (1898).

Свет в стихах Брюсова все ярче разгорается по мере не столько простого, физического приближения ожидаемых событий, сколько в силу постижения поэтом идеи движения, восхождения к свободе духа. И потому свет все увереннее сочетается с революцией, становится ее символом и синонимом.

Блоком революция постигалась в звуковом эквиваленте («музыка революции», «мировой оркестр»), Брюсовым —в световом. Заметим, кстати, что тенденцию развития поэзии Блока Брюсов обозначал как движение к свету— «поэт дня, а не ночи».

В стихах Брюсова, посвященных Советской России, есть строки, которые звучат как апофеоз первого в мире государства трудящихся, и сила возвеличения Родины достигается, как правило, образом света, выступающего часто в характерной для брюсовской поэтики могучей образной концентрации. Вот стихотворение из цикла «В зареве пожара»:

Всех впереди, страна-вожатый,
Над миром факел ты взметнула,
Народам озаряя путь.

(«России», 1920; III, 47)

А. Блок ровно через три месяца после победы Октябрьской революции записал в «Дневнике» гениальную фразу: «Россия заразила уже здоровьем человечество»[1],

[1] **А. Блок.** Собр. соч. В 8-ми т. Т. 7. М.—Л., 1963, с. 326.

В. Брюсов в канун третьей годовщины Октября столь же взволнованно сказал о благородной миссии Советской России:

Над нашим нищенским пиром
Свет небывалый зажжен.

(«Третья осень»; III, 49)

Все кратко прослеженное нами исключает возможную при поверхностном взгляде трактовку мотива света у Брюсова как традиционного символа, параллели, поэтического тождества. Такое толкование было бы справедливо, если б поэт пришел к образу света в момент самой революции, позаимствовав его из арсенала готовых параллелей, однако, как мы видели, образы света, огня, пламени, пожара, молнии и т. д. для Брюсова глубоко свои, выстраданные, вынесенные из туманов и сумерек 90-х годов.

Напомним: молнией вспыхнул свет окрыляющий в 1903-ем (а может быть, и в 1901) в «Кинжале», «снопом молний» в 1904-м — в «Фонариках». Поэт был очень недоволен тем, что под «Кинжалом», который удалось напечатать только в 1904 году, не была поставлена дата написания: «Обидно, если читатели отнесут его к теперешней «осенней весне». (I, 631).

Все сказанное свидетельствует о глубоком оптимизме Брюсова, о его вдохновенной вере в победу света над тьмой. Вначале она выражалась в поэтических абстракциях, но по мере того, как поэт осознавал великую очистительную силу революции, он именно с ней связал свой самый заветный образ-мечту.

С. И. Кормилов

ОПЫТЫ СВОБОДНОГО СТИХА В ЛИРИКЕ В. Я. БРЮСОВА

Завершая версификационную традицию XIX века, Брюсов видел «свободу» стиха в вольной трехсложниково-дольниковой конструкции. В примечании к переводу «Ночной песни странника» в «Опытах» он утверждал, что приемы Гете были повторены А. Белым в «Золоте в лазури» (где на самом деле даже не дольник, а просто вольные трехсложники) и что потом «в той же манере развивают свободный стих наши футуристы, В. Маяковский и др.», т. е. не видел существенной разницы между вольными трехсложниками и ранней, записанной «в столбик» тоникой. Там же по поводу свободного стиха Верхарна («Дождь») Брюсов пишет, что свободный стих, появившийся при силлабическом стихосложении, при тоническом (русском) «переходит или 1) в сочетание неравностопных стихов, или 2) в сочетание стихов разного метра, чистых и сложных» (III, 535). В статье 1921 г. «Смысл современной поэзии» Брюсов критикует футуристов за введение верлибра в нашем, современном смысле слова: «В поисках новых ритмов... разрушали самое существо стиха, писали стихи аметрические и аритмичные...» (VI, 437). Правда, в «Основах стиховедения» такие стихи (цитируется А. Мариенгоф) признаны, но не как свободный стих, а как «смысловой склад», к свободному же стиху (разновидности «смешанных метров») по-прежнему отнесены «система метров» (французский тип) и «вольные дольники» (немецкий тип)[1]. Это мнение было у Брюсова устойчивым. Еще в 1903 г. в предисловии к «Urbi et orbi» он писал, что в отделе «Искания» старался усвоить русской литературе некоторые особенности «свободного стиха», vers libre, выработанного во Франции Э. Верхарном и Ф. Вьеле-Гриффином и удачно примененного в Германии Р. Дэмелем и

[1] **В. Брюсов.** Основы стиховедения. Ч. 1 и 2. Изд. 2-е. М., 1924, с. 126, 127, 131—133.

Р. Рильке... На современной поэзии лежит, между прочим, задача — искать более свободного, более гибкого, более вместительного стиха» (I, 605). В «Urbi et orbi» напечатано рифмованное стихотворение «Камни» — 5 строк из 20—дольниковые (остальные укладываются в силлабо-тонические схемы), клаузулы все женские (т. е. клаузульный ритм не свободен), анакрузы 0—1 слог и только в одном стихе—2. Это и есть, по мнению Брюсова, «более свободный», «более вместительный» стих.

Но начинал Брюсов экспериментировать со свободным стихом не совсем так — и вместе с тем не так, как делали русские поэты XIX века, сразу использовавшие стих этого типа без рифм. Начал он в 1894 г. стихотворением «Господи! Господи!...», зарифмованным на 42% (10 строк из 24), и уже после этого пробовал писать свободный стих без рифм. Тогда же, в декабре 1894 г., появляется небольшое стихотворение «Мне дорог весь мир...», зарифмованное на 23,5% (4 строки из 17), а в марте 1895 — пространное, трехчастное «Три свидания», зарифмованное лишь на 7,3% (по одной паре рифмующихся строк в каждой части, т. е. 6 строк из 82) — в сущности, уже без оговорок — белый стих. Всего неравносложных и неравноударных стихов без рифм (совсем или по преимуществу) у Брюсова обнаруживается 9 текстов. Далее в списке Б, т. е. белых «освобожденных» стихов Брюсова, отраженных в таблице, указывается номер по порядку, заглавие, количество строк, год написания в скобках и источник текста; звездочка при заглавии обозначает, что произведение было опубликовано при жизни Брюсова. Затем стихотворения обозначаются условно порядковым номером: Б-1 и т. д.

Б-1. Господи! Господи...*, 24 (1894) — 1,37; 2. Мне дорог весь мир..., 17 (1894) — III, 218; 3. Три свидания*, [illegible] (16+45+21) (1895) — 1, 92—94; 4. Мертвецы, освещенные газом!..*, 9 (1895) — Русские символисты, вып. 3. М., 1895, с. 14 (подпись: В. Даров); 5. Дивный генуэзец! как нам стали понятны..., 11 из 27 (последние 16 строк — ямб и анапест с рифмами) (1902) — 276—277; 6. К народу, 46 (1905) — III, 286—287; 7. Царь о себе самом, 20 (1912) — II, 380—381; 8. В разные годы*, 27 (1913) — II, 107; 9. Гимн Атону, 20 (1915) — II, 384.

При анализе свободного или, говоря мягче, «освобожденного» стиха следует учитывать и внутреннее строение строк — степень несиллаботоничности, количество разных анакруз и клаузул, — и расхождение в числе слогов и ударений между непосредственно соседствующими строками. Высчитывается расхождение между каждыми соседствующими строками и затем среднее для всего стихотворения силлабическое и тоническое расхождение в парах строк, а также средняя длина строки произведения (в слогах и ударениях). Отношение среднего расхождения парных строк к средней длине строки в стихотворении дает коэффициенты силлабической и тонической свободы — КСС и КТС. Так, если в среднем строки отличаются друг от друга на 3 слога, а средняя длина строки — 10 слогов, то КСС=0,30, или 30%. От полного равенства строк в парах такой текст отходит в среднем на 30% (в каких-то парах больше, в каких-то меньше).

В таблице КСС и КТС записаны двояко: сначала — среднее расхождение и средняя длина строки в их отношении, затем — частное от их деления, более абстрактная цифра, позволяющая сравнивать свободу данного стиха со свободой другого, у которого свои расхождения и своя длина строк.

Русскому свободному стиху XIX века был присущ закон компенсации, открытый М. Л. Гаспаровым в современных системах стихосложения[1]: при ослаблении ритма на одном уровне, например на уровне силлабо-тоничности, ритм усиливается на другом уровне, например, анакрузном или клаузульном. Следовательно, в XIX веке в свободном стихе превалировали объективные закономерности в развитии версификации. Брюсов же в значительной мере независим от объективной тенденции.

Начал Брюсов не только полурифмованным стихотворением — Б-1 — довольно ровное по длине строк (поэт начал вольно, а потом выровнял строки: КСС и КТС низкие), дольниковая строка только одна из 24 и притом финальная, не делающая установки на последующую «неправильность». Брюсов, конечно, считал Б-1 свободным стихом, но на самом деле — это вольные дактили и амфибрахии (58% нулевых анакруз и 42% односложных). Практически одновременное Б-2 — вовсе без дольника, но «вольнее» первого по различиям в длине, особенно в ударениях (КТС=0,36 за счет сверхсхемных ударений, коэффициент иктовой свободы ниже — 0,30), и ввиду меньшей зарифмованности; впрочем, с другой стороны, здесь

[1] См.: **М. Л. Гаспаров.** Современный русский стих. Метрика и ритмика. М., 1974, с. 178, 421, 442—443, 452; **С. И. Кормилов.** О русском свободном стихе XIX в.— В кн.: Вопросы жанра и стиля в русской и зарубежной литературе. М., 1979, с. 69—77.

строки вообще короче почти в полтора раза, а короткие строки лучше соизмеримы, чем длинные. Может быть, это тоже проявление закона компенсации, но весьма нечеткое и разнонаправленное. В целом стих в Б-1 и Б-2 можно считать однотипным.

Следующая практически одновременная пара — Б-3 и Б-4. При переходе к Б-3 определенно нет никакой компенсации, свобода возрастает почти во всем: в силлабике, во внутренней урегулированности, в анакрузах, в рифме (ее почти нет), лишь тоника не становится свободнее. Возрастает свобода и от одной части произведения к другой, которые ритмически суть три разных текста. Правда, в них уже начинает сказываться закон компенсации: в третьей части, резко усилившей несиллаботоничность (с 6 и 9 до 33%), еще более резко сократился разнобой в анакрузах и особенно клаузулах (дактилическая только одна из 21, или 5%, а свободное чередование мужских и женских клаузул в белом стихе привычно и не делает его неклассическим; здесь даже есть тяготение к доминированию одного, женского, окончания — 62%).

Но уже в Б-4, если не считать, что вообще нет рифмы (для миниатюры в 9 строк эпизодическое возникновение рифмы, как в длинном Б-3, менее чем вероятно), происходит отступление от достигнутого уровня вольности абсолютно по всем пунктам, и Брюсов публикует этот уже практически совсем не свободный стих (дольника одна строка) лишь под псевдонимом[1] (остальные брюсовские стихи в 3-м выпуске «Русских символистов» подписаны настоящей фамилией). Тем и кончился первый этап экспериментов Брюсова с белым «свободным» стихом. Надо заметить, что уже в 3-й части Б-3 первая половина гораздо более свободна, чем вторая, где стих «под занавес» снова выравнивается.

Особняком стоит написанное в 1902 г. Б-5. Его первые 11 строк совершенно неподготовленно оказываются силлабически и тонически самыми свободными из Б. стихов Брюсова, несиллаботоничность возросла сразу до 55%, причем только одна строка дольниковая, а пять — более свободного построения; лишь клаузулы способствуют ровности стиха, да еще появляется — в самом конце отрывка и через две нерифмующиеся строки — рифма **век-человек** что и делает короткий текст на 18% рифмованным). Однако следом за таким стихом, более свободным, чем любой опыт XIX века (а это самое начало XX столетия), идут три четверостишия вольного ямба и одно — вольного анапеста; все четверостишия имеют классическую перекрестную рифмовку. Значит, рифма 8-го и 11-го стихов подготовила переход от неклассического стиха к классическому в пределах одного произведения. Это не «компенсация» в рамках одной системы, а соединение совершенно разных систем. Возможно, опыт показался излишне смелым самому автору: он его не напечатал, как и Б-2.

[1] См.: **Б. В. Михайловский.** Русская литература XX века. С девяностых годов XIX века до 1917 г. М., 1939, с. 291.

Не напечатал он и Б-6, где еще более усилившаяся свобода (78% несиллаботоничности, 4 вида анакруз, 3 вида клаузул, рифм нет) компенсируется, уже в рамках системы Б., относительно небольшими колебаниями в длине строк — 0,24 и 0,25. Даже в XIX веке почти у всех было больше: в слогах от 0,26 у Дельвига до 0,39 в «Ночи в горах Шотландии» Полонского, в ударениях от 0,24 в «За городом» Полонского до 0,57 у Глинки. Так что в Б-6 действие закона компенсации уже бесспорно, как и в последнем опыте в этой системе — Б-8, только там оно диаметрально противоположно: велики колебания строк по длине, зато резко, до 7% (после 78% в Б-6), гораздо ниже уровня XIX века, упала несиллаботоничность, исчезли дактилические клаузулы, самое же главное — опять возникла непредсказуемая рифма, зарифмовано 12 строк из 27—44,4%, т. е. Брюсов вернулся, даже с превышением, к уровню Б-1 (41,7% зарифмованности.) В стихе почти сплошь сплаботоническом и полурифмованном Брюсов мог себе позволить большие колебания в длине строк (расхождение между КСС и КТС—0,41 и 0,33 — указывает на то, что тоника здесь упорядочена больше, чем силлабика). Этим переходным образованием завершились в 1913 г. брюсовские искания в Б. трехсложниково-дольниково-тактовиковом вольном стихе. Поэт его напечатал, как и еще менее свободное Б-1. Цикл замкнулся.

Отдельную группу составляют две не опубликованных Брюсовым стилизации — Б-7 и Б-9. Здесь нет никаких прецедентов. Высокая древнеегипетская тематика явно требует в данном случае речитативного произнесения, силлабо-тоническая или дольниковая основа полностью отсутствует. Колебания строк по длине, однако, совсем не велики—КСС=0,18 и 0,10, КТС=0,14 и 0,19: строки так длинны (средняя длина в Б-7 — 25 слогов и 9 ударений, в Б-9—19 слогов и 7 ударений), что ни равенство, ни колебания строк по длине на слух не улавливаются, т. е. такая

длина «съедает» не только вертикальный ритм (ритм самих строк), но и его свободу. Показательно, что в Б-9, где строки короче и разницу между ними уловить легче, разница эта оказывается менее значительной в отношении слогов, чем в Б-7. Значит, Брюсов вряд ли собирался создать здесь свободный или «смысловой» стих, стремился к примерному силлабическому равенству. Правда, Б-9 тонически немного свободнее, но зато упорядоченнее в анакрузах и клаузулах — закон компенсации сказался и в этих предельно экзотических формах.

Таким образом, развитие Б. не позволяет говорить о какой-нибудь однозначной тенденции в смысле хронологии: о последовательном усилении свободы стиха или об однозначном ее ослаблении. Усиление было в середине, в Б-5, но с резким поворотом к классическим формам, потом самые свободные опыты 1902 и 1905 годов и вновь возвращение к началу, однако этот поворот (Б-8) окружен полностью несиллаботоническими Б-7 и Б-9, которые, впрочем, явно представляют собой другую стиховую систему. Эволюции нет, есть лишь сравнительно мало зависящие друг от друга версификационные опыты.

Не соответствовали наблюдаемые изменения и общей эволюции стиха Брюсова. Д. Е. Максимов (не знавший, правда, всего материала) писал: «Тенденция к «свободным размерам» (стяженные стихи, «дольники», vers libre)... —чисто символистская тенденция, чуждая пушкинскому канону, — наблюдается не только в ранней лирике Брюсова, но и в «Tertia vigilia». По указанной причине к первому периоду развития брюсовских «свободных размеров» следует относить и этот сборник»[1]. Тогда, указывает исследователь, процент неклассических (включая логаэды) стихов молодого Брюсова будет 14,5, а в период «пушкинианства» понизится до 3,6. Однако написанные до «Tertia vigilia», т. е. до 1900 г., стихотворения Б. наименее свободны, причем первое — полурифмованное; к тому же — скажем, забегая вперед, — тогда написаны только два рифмованных произведения «освобожденного» ритма. Такое несоответствие наряду с лишь частичным соответствием закону компенсации говорит о том, что Брюсов в свободном или «освобожденном» стихе отнюдь не всегда шел по пути объективного развития русского стиха и даже по пути, отвечавшему логике развития его собственной версификации в целом: эти формы в наибольшей степени отмечены печатью индивидуального подхода в каждом отдельном случае и сознательного экспериментаторства.

[1] **Д. Е. Максимов.** О стихе Брюсова (Из предварительных наблюдений).— Ученые записки ЛГПИ им. А. И. Герцена. Т. 198. Л., 1959, с. 268.

Эксперименты с Б. прекратились в 1915 г. Но «освобожденным» стихом с рифмой (далее — Р.) Брюсов писал много и всю жизнь — в противоположность не только XIX веку, но и XX. Это, можно сказать, уникальное явление в русской версификации — 28 текстов, 1272 строки (весьма близка к этому материалу третья тирада стихотворения 1902 г. «Италия»* — I, 301 — в ее начале и конце, но срединная часть тирады — чистый трехстопный амфибрахий, так что этот текст, как заведомо переходную форму, не составляющую даже самостоятельного отрывка, мы не рассматриваем).

Р-1. Не говори мне, что ты любишь меня!..., 12 (1896) — III, 239, 2. Неужели это была ты..., 79 (1902) — III, 271—273; 3. Sub specie aeternitatis, 26 из 33 (последние 7 строк — хорей) (1902) — III, 274—275; 4. Камни*, 20 (1903) — I, 345—346; 5. Слава толпе,* 67 (1904) — I, 437—438; 6. Духи огня*, 75 (1904—1905) — I, 439—440; 7. Одинокая ель, 27 (1910) — III, 304; 8. В пустынях*, 82 (1911) — II, 22—24; 9. Песнь прокаженного, 53 (1912) — II, 390—391; 10. На церковной крыше*, 43 (1914) — II, 161—162; 11. Китайские стихи (4)*, 4 (1914) — II, 387; 12. В том сером доме, в этом переулке..., 31 (1917) — III, 364; 13. Революция, 31 (не закончено) (1917) — Лит. наследство. Т. 85. М., 1976, с. 53—54; 14. Мятеж*, 73 из 77 (последние 4 строки — хорей и ямб) (1920) — III, 56—58; 15. С тех пор как я долго в немом ожидании..., 31 (1920) —III, 412—413; 16. Возвращаясь, 43 (1921) — III, 417—418; 17. Дни для меня не замысловатые фокусы..., 27 (1921) — III, 418; 18. Стихи о голоде*, 48 из 72 (24 строки в трех местах стихотворения — двусложники) (1922) — III, 156—158; 19. Вот я — обвязан, окован..., 32 (1924) — III, 437; 20. Бесконечность, 16 из 70 (последние 54 строки—ямб) (1924) — Лит. наследство. Т. 85, с. 62—63; переводы: Р-21. Ночная песнь странника* (из Гете), 8 (1915) — III, 491; 22. Золото* (из Вьеле-Гриффена), 15 из 32 (последние 17 строк — ямб) — I, 233—234; 23—28. Из Э. Верхарна (в кн.: Эмиль Верхарн. Поэмы. Перевод Валерия Брюсова. Изд. 4-е, перераб. и доп. М., 1923): 23. Отплытие*, 29—с. 30; 24. Часы*, 23—с. 46; 25. Дождь*, 65—с. 61—62; 26. Город*, 30 из 109 (ст. 1 и 32—109-ямб) —с. 66—67; 27. Восстание*, 136—с. 73—76; 28. К северу*, 46—с. 81—82 (переводы разных лет, начиная с 1905).

Видимо, именно в таком стихе, преимущественно стихе «русского Верхарна», усматривал Брюсов свое уже не чисто экспериментальное новаторство. Начал он в 1896 г. (уже после четырех опытов частично рифмованного и безрифмованного свободного стиха), а кончил в 1924. Напечатал 8 оригинальных стихотворений из 20 и все 8 переводов, известных нам (из девяти Б. — три, в том числе два полурифмованных, и одну миниатюру под псевдонимом).

Почти постоянная особенность Р. — рифмовка усложненная (в поздних стихах нередко неточная), нарушающая второе правило альтернанса в определении Б. В. Томашевского: «два не смежные, рифмующиеся между собой стиха должны обнимать собою стихи на одну только рифму»[1], т. е. не должно быть рифмовкой **абва**, тем более **абвга** и т. д. Именно такие сочинения, а то и еще сложнее, практикует Брюсов. Вот, например, начало первого стихотворения такого типа — Р-2, написанного в марте 1902 г.:

Неужели это была ты —
В сером платье
Робкая девочка на площадке вагона —
Моя невеста!
Помню, как оба тонули мы в первом объятии,
Жестоком до стона,
Были безумны и святы мечты.

Рифмовка здесь **абвгбва:** две рифмопары разделены двумя нерифмующимися строками (б и в, а одна, первая,— пятью, как рифмующимися, так и нерифмующимися. Произведение начинается четырьмя нерифмующимися строками, лишь 5-я рифмуется со 2-й; таким образом, зачин создает впечатление белого свободного стиха.

Конструкции с нарушением второго правила альтернанса встречаются в 21 стихотворении Р. из 28, причем 7 остальных (Р—1, 3, 4, 11, 21, 22, 23) — короткие тексты длиной соответственно в 12, 26, 20, 4, 8, 15 и 29 («Отплытие» — возможно, первый перевод из Верхарна, в основном с парной рифмовкой) строк, а усложненные рифмованные цепи содержатся в произведениях объемом от 27 (Р—17) до 136 строк (перевод «Восстания» Верхарна — Р—27). Большая удаленность рифмующихся слов друг от друга, вклинивающиеся между ними другие рифмопары нередко приводят к тому, что на слух, а иногда и для глаза рифма теряется. Происходит весьма своеобразный парадокс: Брюсов компенсирует раскованность метрики изощренностью рифмовки, но изощренность эта становится неуловима, производит впечатление не организованности, а хаотичности, т. е. опять-таки свободны. Генетически (субъективно, для автора) этот стих не только не свободен в плане рифмовки, но целенаправленно сконструирован, а функционально, для читателя, — в большой мере свободен.

[1] **Б. В. Томашевский.** Строфика Пушкина.— В кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. II. М.—Л., 1958, с. 52.

Иногда рифма пропадает не только в восприятии, но и в тексте: Брюсов определенно теряется в этих запутанных цепях (Р—5, ст. 37; Р—6, ст. 55). Но гораздо чаще он сознательно использует холостые стихи как прием выделения стилистического перебоя (Р—17, ст. 9 и 10: «Так же полны значения (Как f (x, y)=0»)) либо начала стихотворения или строфоида (Р—2, ст. 22—23; Р—6, ст. 1 и тождественные ему ст. 16 и 65; Р—16, ст. 13; Р—24, ст. 17; Р—28; ст. 1); повторяющегося, как рефрен, стиха — обособленного в отдельный абзац (Р—27, ст. 79=92: «Чу, залп!») или вплетенного в рифменную вязь (Р—2, ст. 4== =79: «Моя невеста»; Р—6, ст. 1=16=65). В Р—13 последний стих не зарифмован вследствие незавершенности произведения. Всего незарифмованных строк 16 на 1272, да еще одна строка в хореическом продолжении Р—3, две одинаковых (слово «Как?») в начале ямбических тирад Р—18 и первая ямбическая в Р—26. Незарифмованная строка Р—23 «Молньями пьян — летит в океан» разделяется внутренней рифмой, собственно, на два стиха.

Стоит учесть также рефренные и полурефренные повторы, когда вместо рифмы — повторение того же стиха или слова, либо рифма есть, но не к одному стиху, а к двум одинаковым или одинаково заканчивающимся. Таких строк, полностью или частично повторяющих другие; не считая названных выше (которые разделены большими отрезками текста и не соотносятся даже и через десять строк), 4 в Р—2, 7 в Р—9, 2 в Р—13, 3 в Р—15, 6 в Р—26, 1 в Р—27 и 2 в Р—28, всего 26 строк.

Как правило, число нерифмованных и повторяющихся строк в стихотворении не превышает 10%. Особняком стоит Р—3, где не зарифмовано 8 строк из 26 (т. е. 31%). Это, разумеется, не отдельные пропуски и приемы, а «кусковая» композиция (термин Томашевского): нерифмованные двустишия и четверостишия соседствуют с рифмованными, а последняя тирада (после 26 стихов трехсложникового типа) — 7 стихов — это восклицание «Солнце!» и три двустишия 4-стопного хорея с рифмами.

Другие «кусковые» композиции, но только по метрическому, а не рифменному признаку (без обязательного четкого разделения частей) — это Р—3, Р—14, Р—18, Р—20, Р—22 и Р—26. Любопытно, что к соединению Р. с двусложниковым стихом Брюсов прибегал и в 1899 г., и в конце жизни, в 20-е годы. Снова нет последовательного развития, есть замкнувшийся цикл поисков.

Колебания строк по длине в 28 текстах Р — от 1 до 18 слогов; конкретно от Р—1 до Р—28; 8—14, 2—17, 4—16, 8—18, 1—14, 4—16, 3—15, 3—14, 3—12, 3—12, 9—15, 2—11, 1—13, 1—13, 1—13, 2—14, 6—15, 1—15, 2—12, 2—11, в переводах 2—10, 4—11, 5—17, 2—17, 1—16, 4—12, 2—17, 4—13. Колебания, как видим, большие и в разных стихотворениях разные,что свидетельствует об индивидуальном подходе к ритму в том или ином из них. Но высчитывать КСС и КТС в Р. не представляется научно-корректным, поскольку здесь непосредственно соотносятся друг с другом не только рядом стоящие строки, расхождение которых учесть легко, но и строки рифмующиеся, у которых уже свое расхождение. То, что у Брюсова связь рифмующихся стихов особенно сильна, доказывается переносами рифмы или повторяющейся строки в другие строфоиды, через паузу, а иногда и через другие рифмы, в Р—6 (ст. 11 и 15, 13 и 14), Р—9 (ст. 2 и 4, 3 и 8; 6, 16 и 27; 39 и 45, 49 и 50, 48 и 52), Р—14 (ст. 36 и 40, 54 и 59), Р—15 (ст. 9 и 10), Р—16 (ст. 32 и 34, 33 и 39), Р—25 (ст. 55 и 58), Р—26 (ст. 4, 5 и 7).

Несиллаботоничность Р., как и Б., не содержит хронологических закономерностей. В процентах по 20 оригинальным текстам это будет соответственно 75, 20, 38 или 46 (возможны разные интерпретации), 15 или 20, 0, 11, 11, 38 или 40, 45, 44 или 63,50, 29 или 48, 6, 7, 16, 51, 30, 42, 50, 13. В среднем получается 30,9% — немного больше, чем в белом свободном стихе XIX века. Начинает Брюсов в 1896 г. смело, с высшего процента несиллаботоничности — 75 (напомним: в полурифмованном стихе 1894 г. — 4%, в белом стихе 1895 г. — 11 и 15%, а по отдельным частям стихотворения «Три свидания» — 6, 9 и 33; тут произошла компенсация: введение постоянной рифмы ослабило «горизонтальный» ритм). Но в последующие годы Брюсов снижает несиллаботоничность, а потом «скачет» от практически чистого вольного трехсложника (Р—5, стихотворение длиной в 67 строк) до 50% несиллаботоничности и более.

Однако закономерности нехронологического порядка

можно усмотреть. Во-первых, в опубликованных Брюсовым Р. несиллаботоничность (вообще очень разная, от 0 до 50 и 44—63%) в среднем чуть меньше, чем в неопубликованных: даже если засчитать все «спорные» строки как несиллаботонические — 29,1% против 30,9 в среднем для всех Р. К тому же в трех из восьми опубликованных оригинальных Р. «освобожденный» стих сменяется двусложниками. Таким образом, наиболее «разболтанные» Р. (как и Б.) Брюсов предпочитал оставлять в столе.

Во-вторых, меньшая внутристрочная урегулированность в Р. не оправдывается переводностью или стилизацией. Наоборот, переводы «Восстания» и «Дождя» Верхарна дают всего 4 и 5—8% несиллаботоничности, а написанный под влиянием Верхарна и посвященный ему «Мятеж» — 7%. Остальные переводы из Верхарна дают от 9 до 14% несиллаботоничности. «Свободный стих Гете» в переводе Брюсова может интерпретироваться и как полностью силлабо-тонический (или несиллаботонический на 38%). Только «освобожденный» стих Р—22 («Золото»), в рукописи помеченного «Из Вьела Гриффена» (I, 603), несиллаботоничен на 20%, но потом переходит в ямб (как и нессилаботонический на 10% стих Р—26). Эти данные лишний раз «документально» подтверждают то, что Брюсов не стремился точно воссоздать ритм оригинала (несходство стиха перевода и оригинала отмечал еще М. Волошин в рецензии на «Stephanos»[1]), а давал откровенно условный его аналог (ряд переводов из Верхарна выполнен просто вольным ямбом и хореем). Брюсовское разграничение «немецкого» и «французского» типов верлибра здесь реализуется на практике: очевидно, что большее количество дольниковых и других несиллаботонических строк ассоциировалось у поэта с немецкой традицией. Немецкая (точнее, антично-немецкая) традиция в основном порождала русский свободный стих XIX века, в котором как раз переводность и стилизация оправдывали не только сам факт обращения к столь экзотической форме (что справедливо и для Брюсова), но и степень его внутристрочной свободы: Ф. Глинка в первом оригинальном опыте свободного стиха дал только одну (правда, первую, задающую ритмическую инерцию) несиллаботоническую строку из десяти; Фет, писавший в основном оригинальные свободные стихи, «несиллаботоничен» в них в среднем на 19,1%. Полонский — в среднем на 21,3%, переводчики

[1] См.: Лит. наследство. Т. 85, с. 551.

№ и заглавие, дата	Кол-во строк	КСС	КТС	Несиллабо-тоничность (%)	Анакрузы (%)			Клаузулы (%)				Рифмован-ность (%)
					„0"	„1"	„2"	„3"	„0"	„1"	„2"	„3"	
1. Господи! Господи!..*, 1894	24	1,78 / 9,58 / 1,62 = 0,19	0,57 / 3,67 / 0,94 = 0,16	4	58	42	—	—	33	38	29	—	42
2. Мне дорог весь мир..., 1894	17	6,59 / 2,46 = 0,25	2,59 / 0,87 = 0,36	—	59	41	—	—	23,5	35,5	41,2	—	23,5
3. Три свидания*, 1895	82	8,48 / 2,67 = 0,29	3,05 / 0,80 = 0,29	15	56	23	20	1	26	46	28	—	7
1 ч.	16	9,25 / 2,05 = 0,29	3,19 / 0,80 = 0,25	6	50	31	19	—	12,5	37,5	50	—	12,5
2 ч.	45	8,47 / 2,65 = 0,24	3,00 / 1,00 = 0,27	9	51	20	27	2	27	42	31	—	4
3 ч.	21	7,71 / 1,38 = 0,34	2,95 / 0,75 = 0,34	33	71	24	5	—	33	62	5	—	10
4. Мертвецы, освещенные газом!.. (*), 1895	9	10,33 / 4,60 = 0,13	4,33 / 1,40 = 0,17	11	78	—	22	—	33	67	—	—	—
5. Дивный генузэц!... 1902 (первая половина)	11	8,64 / 2,80 = 0,53	2,82 / 1,13 = 0,50	55	36,5	45,5	18	—	64	27	9	—	18
6. К народу, 1905	46	11,91 / 4,68 = 0,24	4,46 / 1,32 = 0,25	78	35	35	26	4	39	48	13	—	—
7. Царь о себе самом, 1912	20	25,30 / 3,73 = 0,18	9,25 / 1,04 = 0,14	100	35	45	20	—	40	55	5	—	—
8. В разные годы*, 1913	27	9,00 / 1,79 = 0,41	3,15 / 1,37 = 0,33	7	15	59	26	—	52	48	—	—	44
9. Гимн Аполлону, 1915	20	18,80 / 7,20 = 0,10	7,20 / 2,70 = 0,19	100	45	50	5	—	20	70	10	—	—

же «Северного моря» Гейне М. Л. Михайлов — на 27,8% (а в одном случае даже на 53,1 — предел для XIX века), менее оригинальный и смелый М. В. Прахов — все-таки на 22,4%, А. А. Дельвиг в переводе «Хор из Колиновой трагедии «Поликсена» — даже на 29,3%. Так что позиция Брюсова в Р. противоположна традиции «освобожденного» стиха XIX века, но лишь формально, поскольку он не продолжает старые традиции, а пытается установить новые, имеющие для него тоже значительную силу.

Наконец, следует отметить в Р. ряд дополнительных ритмизующих факторов: деление произведений в большинстве случаев на строфоиды, а в большей Р—23 и Р—24 —и на строфы, использование внутренних рифм (Р—16, ст. 19; Р—23, ст. 1, 2, 3, 11, 15; Р—27, ст. 23; в полурифмованном Б—6—ст. 5), анафор (Р—1, ст. 1 и 4, 2 и 3, 5 и 6, 9 и 12; Р—2, ст. 17 и 20, 26, 28 и 29, 59 и 60, 71 и 72; Р—3, ст. 23 и 25, 32 и 33; Р—7, ст. 6 и 7, 10 и 11; Р—14, ст. 35, 36 и 37; 38 и 39; 69, 70 и 71 — и др.), частый синтаксический параллелизм и т. д.

Итак, Брюсов в своих опытах свободного стиха, во-первых, не порывал решительно с версификационными представлениями XIX века, а во-вторых, все-таки никогда не забывал, что он экспериментирует, и не был особенно последователен в своем экспериментаторстве. Именно поэтому он не мог непосредственно повлиять на свободный стих последующих поэтов, в том числе А. А. Блока. Не мог он повлиять на Блока не только теоретически, но и фактически: до 1904 г., когда Блок обратился к свободному стиху, Брюсов напечатал под своим именем, в своих сборниках только полурифмованное и почти полностью силлабо-тоническое Б-1, несиллаботоническое на 15% (меньше, чем в среднем «освобожденный» стих XIX века) Б-3 и два стихотворения Р: Р-4 и переводное Р-2, тоже отнюдь не самые свободные (без нарушения второго правила альтернанса, без холостых стихов, несиллаботонические на 15—20%, к тому же с переходом Р-22 в ямб). Таким образом, если кто-нибудь повлиял на Блока как верлибриста, то, вероятно, Фет, Полонский и переводчики «Северного моря» Гейне, а из современников — скорее уж А. М. Добролюбов, чем Брюсов, который остался, в сущности, уникальной фигурой.

К. С. Герасимов

«СОНЕТ О ПОЭТЕ» ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

Стихи поэта о поэзии, о призвании своем, для него среди всех — заветнейшие; для читателя, почитателя, исследователя творчества поэта — интереснейшие, самые драгоценные, важнейшие для понимания сокровенных глубин его «я», его поэтического наследия в целом, ключевые.

Вне поэзии Валерий Брюсов своего существования не мыслил: «Перестать писать стихи для меня совершенно равносильно духовной смерти», — свидетельствует он в письме к Н. Петровской от 2 июня 1906 г.[1]; «...поэзия для меня—все! Вся моя жизнь подчинена только служению ей; я живу — поскольку она во мне живет, и когда она погаснет во мне, умру», — признается он в письме ей же от 10 июня 1906 г[2].Вся жизнь Брюсова — доказательство того, что слова эти были не только словами. А то, что о поэте и поэзии было сказано Брюсовым в стихах, достойно не одного специального исследования, что, впрочем, справедливо в той или иной степени по отношению к любому из значительных русских поэтов.

Обратим внимание на то, как часто это обращение поэтов к самому для них важному, сокровенному, находило воплощение в сонете, что представляется не случайным. Поиск достойной высочайшего содержания формы приводит к «высочайшему из всех поэтических жанров»[3]— сонету, поскольку «в нем может найти свое самое четкое выражение самая высокая человеческая мысль»[4]. Однако значение роли, выпавшей на долю сонета как жанра философской лирики в истории всей русской поэзии, еще не

[1] Лит. наследство. Т. 85, с. 789.

[2] Там же, с. 791.

[3] **И. Бехер.** Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету.— Вопросы литературы, 1965, № 10, с. 200.

[4] Там же, с. 191.

оценено по достоинству. С тех пор как «...игра кватранта и терцета/Манит певцов Гиперборейских стран» (Л. Гроссман, «Русский сонет») и по настоящее время специального исследования должного масштаба не появлялось.

Среди более чем ста сонетов, созданных Брюсовым, примечателен «Сонет о поэте». Написанный в 1899 г., он впервые был напечатан лишь в «Неизданных стихотворениях» (М., 1935, с. 33):

Как силы светлого и грозного огня,
Как пламя, бьющее в холодный небосвод,
И жизнь и гибель я; мой дух всегда живет,
Зачатие и смерть в себе самом храня.

Хотя б никто не знал, не слышал про меня,
Я знаю, я поэт! Но что во мне поет,
Что голосом мечты меня зовет вперед,
То властно над душой, весь мир мне заслоня.

О бездна! я тобой отторжен ото всех!
Живу среди людей, но непонятно им,
Как мало я делю их горести и смех,

Как горько чувствую себя средь них чужим.
И как могу, за мглой моих безмолвных дней,
Видений целый мир таить в душе своей.

(III, 254—255)

Этот ранний образец по мастерству — не из худших в брюсовском сонетарии: каноническая-опоясывающая рифмовка катренов (вопреки печальному обыкновению Брюсова постоянно нарушать это важнейшее и далеко не случайное условие); грамматическая неоднотипность большинства рифмующихся слов (вопреки обычной и отнюдь не заслуживающей одобрения склонности Брюсова-сонетиста к изоморфной рифме); наличие всего пяти «я», что в сонете Брюсова, неравнодушного к этому местоимению, еще терпимо по сравнению с восемью «я» куда более знаменитого «Ассаргадона» (1897) или рекордными девятью «Сонета» («О ловкий драматург, судьба, кричу я «браво», 1901)... Отметим и некоторые изъяны техники, помарки: столкновение однородных согласных (стихи 7, 8, 12); не совсем уместное в сонете с его «надменною... красотой» (К. Бальмонт, «Хвала сонету») просторечие «не слышал про меня» и совсем неуместное «но» в шестом стихе.

Характерная для поэзии раннего Брюсова декадентская декларативность не мешает видеть в этом сонете нечто большее, чем риторику — осознание диалектического единства противоположностей бытия в целом, личности поэта — в особенности. Парадоксальная, но пока еще абстрактная антиномичность лирического «я» экспозиции (первого катрена) — «жизнь и гибель», «зачатие и смерть» — обретает истолкование в финальной строке, противопоставляющей «мгле безмолвных дней», одиночеству поэта, отторженного «бездной» своей судьбы, своего призвания «ото всех»,— то, что дает смысл его существованию, то, что его оправдание и награда — «видений целый мир».

Духовный максимализм Брюсова дооктябрьского периода находил выражение, в частности, в индивидуалистическом противопоставлении поэта «толпе». «Мы знаем художников, которые презирали человечество, которые творили только для себя, без цели, без намерения обнародовать свои творения. Разве нет самоуслаждения в творчестве? Разве Пушкин не сказал художнику: «Твой труд — тебе награда»?[1] «Сонет о поэте» — не исключение, и в стихах Брюсова — множество свидетельств подобного рода. И, наряду с ними, что вполне естественно для Брюсова тех лет, равно любившего «все моря, все пристани», — нередкие свидетельства обратного; к примеру: «Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза»; «...Я с людьми — затем, что я поэт» («Кинжал», 1903). Но, поскольку в стихотворном обращении к теме «поэт и толпа» Брюсов далеко не исключение, представляется не лишенным интереса проследить некоторые традиционные для русской поэзии XIX—XX веков линии как в «генеалогии» брюсовского «Сонета о поэте», так и в тематически близких сонетах его современников.

Поэзия без читателя (вернее, одного читателя) — «вещь в себе»; миссия поэта-пророка — быть «с людьми», но «право глаголом жечь сердца людей достигается только через смертное страдание»[2]. Добавим, и к смертному страданию подчас приводит (судьба лермонтовского Пророка, провозглашавшего «любви и правды чистые ученья»). «Пророк» Лермонтова начинается там, где обрывается одноименное стихотворение Пушкина, продолжает его с момента, когда Пророк (поэт) получает дар всеведенья И влачившийся в пустыне оказывается в ней вновь, вынужденный бежать от злобы своих «ближних». Завершают повествование о судьбе поэта-пророка (уже не в стихах своих) оба автора — своей гибелью.

[1] **В. Брюсов.** Ключи тайн (VI, 82).

[2] **В. Вацуро.** Пророк.— Аврора, 1980, № 8, с. 129.

Брюсов, преклонявшийся перед гением Пушкина, связан с ним тысячами нитей. Нет сомнения в том, что его «Сонет о поэте» восходит не столько к тютчевскому «Молчи, скрывайся и таи И чувства и мечты свои» («Silentium!»), сколько к сонету Пушкина «Поэту» (1830) и другим близким по духу пушкинским творениям.

Хотя Пушкин и «не презирал сонета», он ограничился лишь тремя обращениями к нему. Но каждый из его сонетов посвящен тому, что для поэта было всего дороже: «Мадонна» — любимой, невесте; «Сонет» — более чем всем другим сонетистам — Дельвигу, любимейшему из друзей; «Поэту»—тому, что было ценимо им более всего — своему призванию. Атрибуты жреца, пророка — и здесь («алтарь», «треножник»); если справедливо оценивать «Памятник» Пушкина как итоговую самооценку, завещание и помнить гордую уверенность поэта в том, что «К нему не зарастет народная тропа», то исповедальный характер и этого сонета — вне сомнения. Поэт-пророк и в нем — как в ряде других, тематически близких стихотворений Пушкина — «свободы сеятель пустынный» (т. е. одинокий). «Поэту» — еще одно продолжение «Пророка»: лермонтовского проповедника учений любви и правды толпа забрасывает каменьями, алтарь пушкинского — оскверняет...

Не касаясь известных причин как социально-исторического, так и личного характера, формировавших различное отношение Пушкина к комплексу проблем «поэт, поэзия, толпа» на разных этапах его творческой эволюции и литературоведами выявленных, заметим: некогда в сонете видели лишь «твердую» форму с узаконенным строфическим построением, с определенной системой рифм и другими особенностями структуры. Затем распознали в его архитектонике то, что роднит сонет с драмой; позже пришли к открытию диалектической сущности сонета. Диалектика сонета Пушкина «Поэту» — явная: тезис первого катрена («суд глупца и смех толпы»); антитезис второго («живи один»); синтез терцетов («ты сам свой высший суд»). Пророк, пророчествующий себе самому, призванный «глаголом жечь» собственное сердце? Мог ли Пушкин, так часто в досаде оскорбляемого достоинства воздававший должное и подобной ситуации, признать ее единственно возможной? Ответ — в предсмертном поэтическом завещании Пушкина — «Памятнике».

Родословная брюсовского «Сонета о поэте» Пушкиным, однако, не исчерпывается. Кровное родство пушкинского сонета «Поэту» с сонетом Дельвига «Вдохновение» (1822) очевидно:

Не часто к нам слетает вдохновенье,
И краткий миг в душе оно горит;
Но этот миг любимец муз ценит
Как мученик с землею разлученье.

В друзьях обман, в любви разуверенье,
И яд во всем, чем сердце дорожит,
Забыты им: восторженный пиит
Уж прочитал свое предназначенье.

И презренный, гонимый от людей,
Блуждающий один под небесами,
Он говорит с грядущими веками;

Он ставит честь превыше всех частей,
Он клевете мстит славою своей
И делится бессмертием с богами.

Сонет этот — один из совершеннейших в русской поэзии первой трети XIX века; к сожалению, терцеты его — на две рифмы, а не на три, что было некогда обычным явлением в практике русских стихотворцев. Примечателен он во многих отношениях.

Возможности сонета, предугаданные, обусловленные и стимулируемые его далеко не случайными и не произвольными канонами, безграничны. Его лаконизм, дисциплинируя, требует тщательного отбора изобразительных средств, максимальной концентрации поэтического чувства и мысли. «Размер стесненный» сонета не мешал, а способствовал превращению его в совершеннейший жанр философской лирики, свидетельства чего — вершинные явления мировой поэзии. И осознание диалектической сути сонета, увенчивающего антиномии катренов синтезом терцетов, эволюции наших представлений о его возможностях не завершает. Было бы закономерным и своевременным признать сонет наиболее совершенным средством поэтического освоения парадоксальной диалектичности бытия на внелогическом, «недоступном систематическому анализу» (Нильс Бор) уровне метаязыка искусства.

Стремление к осознанию и выражению парадоксальной природы всего сущего поэзии было присуще издавна; вся история сонета (в частности, русского) как воплощения давней философско-поэтической традиции говорит об исключительной роли его в этом процессе.

«Любимец муз» Дельвига, «гонимый от людей» — тоже одинок; но если у Пушкина поэт — «царь», то здесь он «делится бессмертием с богами». Противопоставлены и едины: «краткий миг» вдохновения и — бессмертие; «яд во всем» — и «восторженный пиит». «Презренный, гонимый от людей», «блуждающий один под небесами» той самой пустыни, что у Пушкина и Лермонтова, «Он говорит с грядущими веками»... Парадоксальность участи существа двойственного — поэта и человека,— предвосхищение рубленой афористичностью державинской строки «Я царь,— я раб,— я червь,— я бог!» («Бог», 1784). Строки, наложившей отпечаток на всю последующую русскую поэтическую культуру, несомненно, всплывавшей в сознании тех, кто, отбрасывая все оттенки лирического самосознания между полюсами крайностей, обнажал парадоксальное единство несоединимого в человеке — пророке-поэте.

Нет сомнений, что «я» «Памятника»—это сам Пушкин. Поэт же в «Разговоре книгопродавца с поэтом» (вспомним его слова: «Блажен, кто про себя таил Души высокие созданья... Блажен, кто молча был поэт» — следовали ли этому завету Пушкин? Брюсов?) — **персонаж**, как и «сын небес», «небес избранник», «божественный посланник» — поэт в стихотворении Пушкина «Поэт и толпа» (1828), предвосхищающем сонет «Поэту». Важно здесь, что в понимании Пушкина тот, кого еще не потребовал «к священной жертве Аполлон» (Поэт», 1818) и тот, кто после этой жертвы легко переходит к прозе («Вот вам (книгопродавцу.—К.Г) моя рукопись. Условимся»), и тот, в чьей груди «угль, пылающий огнем», Пророк, исполнитель божьей воли—одно существо, парадоксально соединяющее в себе несоединимое — «земное со небесным».

Нельзя не вспомнить здесь и о «Сонете» Д. Веневитинова («Спокойно дни мои цвели в долине жизни...», 1825); впрочем, сонетом его можно назвать лишь условно, поскольку катрены его на четыре рифмы, а не две (как и во втором из принадлежащих Веневитинову), что нарушает канон, являющийся отнюдь не чем-то искусственным, произвольным, но одним из необходимых компонентов, формирующих диалектическую структуру сонета. Несколько уступая названным выше сонетам Пушкина и Дельвига в мастерстве стихотворной техники, этот сонет поэта-фило-

софа (как и другой — «К тебе, о чистый Дух, источник вдохновенья...», 1825) демонстрирует понимание автором творчества как приобщения к сокровенным тайнам бытия, требующего предельного — даже непосильного — напряжения духовных сил.

«К тебе, о чистый Дух...» — гимн взлету вдохновения (первый катрен), хотя бы и бессильному проникнуть сквозь «Завесу тайны вечной» (антитезис второго катрена); страстное славословие поэзии вопреки этому бессилию, вопреки не только смерти поэта, но и гибели всего мира (синтез терцетов).

«Спокойно дни мои...» — прекрасное воплощение основной темы творчества Веневитинова — темы поэзии («Он был поэтом мысли и его любимая мысль была о поэзии»)[1], а также образец диалектической структуры сонета. Начинает казаться, что слова И. Бехера: «Теза (первый катрен) — о величии человека. Вторая теза (второй катрен) — об убожестве человека. Синтез (секстет) — благодаря и вопреки — о величии убожества человека... о всемогуществе человека во всем его унижении и ничтожестве»[2] — были им написаны после чтения сонетов Веневитинова...

Действительно, «поэтический порыв — это всегда предельное чувство, чувство на грани, это высшее и гибельное счастье»[3]. Вот обращение к музе в финале поистине пророческого («...рано он сошел в ладью Харона» — сонет Л. Гроссмана «Веневитинов») сонета «Спокойно дни мои...»:

Прости! питомец твой тобою погибает
И, погибающий, тебя благословляет.

Благословение губительной силе «пламени чувств» — свидетельство парадоксальности поэтического мировосприятия Веневитинова.

Примечательное сходство с сонетами Веневитинова обнаруживает — уже на ином уровне поэтического мастерства — сонет Вячеслава Иванова «Полет» (1899) — новая интерпретация и апология взлета творческого вдохновения, породнившего, как и многое другое, романтиков пер-

[1] **Е. Маймин.** Д. Веневитинов и его наследие. — В кн. **Д. В. Веневитинов.** Стихотворения. Проза. М., 1980, с. 436.

[2] **И. Бехер.** Философия сонета..., с. 194.

[3] **Е. Маймин.** Русская философская поэзия. М., 1976, с. 31 (о сонете Веневитинова «Спокойно дни мои...»).

вой трети XIX века с неоромантиками — символистами. При всей разительности несходства богатой до вычурности образности В. Иванова и обнаженной прямоты философской мысли Веневитинова «Полет» и «К тебе, о чистый Дух...» — в русле одной традиции.

Образ полета, высоты, небесного простора почти неизбежно возникает в стихах о поэтическом вдохновении: блуждающий «один под небесами» поэт Дельвига; взлет «в небесные края» Веневитинова; «неба содроганье И горний ангелов полет» в видении пушкинского Пророка; пламя вдохновения Брюсова, «бьющее в холодный небосвод»; полет «по грядам облаков» крылатого коня В. Иванова; демон поэзии М. Волошина, кто «в паренье равен птице» («Два демона», сонет 2, 1915); наконец, путь всех исканий того же Волошина «завершается «Двойным венком», висящим в междузвездном эфире»[1], «изгнанники, скитальцы и поэты» этих сонетов несут свое изгнание «в пространствах вечной тьмы» вселенной («Corona astralis», сонет 14, 1909). Все примеры здесь — из сонетов; исключение — Пушкин: его наставление «Поэту» — своеобразный «пролог на Земле»...

Разумеется, из бесконечного числа ответвлений генеалогии брюсовского «Сонета о поэте» здесь прослежены очень немногие.

Испокон веков поэтическое вдохновение понималось как «дар свыше», приближение к «чистому Духу», как «божественное откровение»; но в бездне, коей Брюсов «отторжен ото всех», нет ничего мистического. Если задолго до научных подступов к психологии художественного творчества, в допушкинскую и пушкинскую эпохи глагол поэзии еще почитался — и, по-видимому, всерьез, а не по традиции — божественным, то в XX веке рационалист Брюсов, сохраняя излюбленную им позу мага и повелителя оккультных сил, на деле воспринимал теургические притязания своих современников не без скептицизма. На протяжении всей жизни он работал над созданием теории художественного творчества, последовательно отвергая как идеалистические, построения, декларировавшиеся им на первых порах «по долгу службы» вождя русского символизма, так и примитивные даже по тем временам позитивистские упражнения его предшественников и современников на тему «полезности» искусства. Брюсов был убежден (и

[1] Неопубликованное предисловие М. Волошина к сб. «Иверни».—В кн.: **М. Волошин.** Стихотворения. М., 1982, с. 378.

высказал это даже в своей программной лекции о символизме), что «Искусство есть особая форма познания мира»[1], относя это, прежде всего, к поэзии; по его определению, сонет — «образец поэтического произведения», «идеальная форма художественного произведения»[2]. Итак, роль сонета как жанра интеллектуальной поэзии в поэтическом познании мира оценивалась им достаточно высоко. Как не вспомнить здесь слова И. Бехера: «В сонете... познание стало частью поэтического творчества, а поэтическое творчество — частью процесса познания... можно определить сонет как высочайший из всех поэтических жанров, как форму, в которой поэзия всех времен и народов словно сама себя превзошла»[3]. Итоговое (последнего года жизни) определение Брюсова — «поэтическое произведение есть отражение социальных условий жизни»[4] — никогда не противоречило его пониманию поэтического творчества — по пушкинской традиции — как проявления экстремальных духовных способностей, как самоотверженного, самозабвенного служения высокому, высочайшему: «...никогда, никакие мучительства жизни, никакое изнеможение не убьет и даже не притупит в моей душе поклонения поэзии»[5].. Одновременное снижение образа музы, символического воплощения поэтической мечты у Брюсова, прекрасно знавшего, «как делать стихи», до образа мечты—вола, понукаемого поэтом («Вперед, мечта, мой верный вол») — не шокирует. Что брюсовский вол по сравнению с державинским «я—червь»? — ведь дальше следует «я—бог!» — ибо человек существо парадоксальное, поэт же — в особенности.

Таковы некоторые аспекты основной философско-поэтической концепции Брюсова, его предшественников и современников. Обратить ли в наши дни на эти страстные исповеди поэтов былых времен пристальное внимание, сдать ли в архив отживших свой век реликвий прошлого?

---

[1] Цитируется по автографу лекции, предшествовавшей программной статье **В. Брюсова** «Ключи тайн» (1904) и представляющей анализ различных теорий художественного творчества (собрание автора, Тбилиси).

[2] Лекция «Наука и поэзия» (1923), РО ГБЛ, Ф. 386.38.10.

[3] **И. Бехер.** Философия сонета..., с. 200.

[4] **В. Брюсов.** От редактора.— В кн.: Проблемы поэтики. М.—Л., 1925, с. 4.

[5] Письмо к Н. Петровской от 10.VI.1906 г.— Лит. наследство. Т. 85, с. 790.

Полтора десятка изданных за последние годы одною только Комиссией комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР сборников статей, не считая многих других изданий, — веское подтверждение актуальности всестороннего научного изучения проблематики, связанной со значением НТР для развития художественного творчества. В частности, объектом исследований становятся многие догадки поэтической интуиции прошлого, получающие подтверждение на уровне современной науки, преодолевающей аксиоматический догматизм мышления. «Искусство рано постигло удивительную амбивалентность человеческих чувств... Открывая противоречия в собственном духовном мире, поэты смело экстраполировали эти открытия на все бытие — и это парадоксальным образом не вело к субъективизму: мир на самом деле оказался носителем противоположных свойств, часто совмещенных в одном явлении»[1].

Осознание парадоксальности социального бытия поэта и пророка, того, кто осознает свою миссию («...я с людьми,— затем, что я поэт»), но кто «отторжен ото всех» бездной своей исключительности, находит исполненное глубокого трагизма воплощение в творчестве многих русских поэтов. В этом отношении ориентация Брюсова на пушкинскую традицию (если не прослеживать и другие, еще более глубокие корни) несомненна. «Сонет о поэте» — лишь одно из множества подтверждений этой ориентации. К примеру, сонет «Моисей» (1898), который «от первой до последней строки нетрудно прочесть как стихотворение, написанное в лучших традициях отечественной гражданской лирики на тему: поэт и толпа (поэт и чернь)»[2], обнаруживает связь с сонетом Пушкина «Поэту» с достаточной выразительностью. Число примеров можно было бы умножить.

Закономерно, что Брюсов и многие из плеяды уникальных талантов — его современников — обращались так часто к сонету, предвосхищая каждый по-своему парадоксальную многомерность бытия в целом, бытия поэта, творца — в частности. Так, первая строка сонета Ивана Бунина «В горах» (1916) — «Поэзия темна, в словах не вы-

---

[1] **Ю. В. Линник.** Эстетика парадокса.— В кн.: НТР и развитие художественного творчества. Л., 1980, с. 53.

[2] **В. Н. Благонравов.** Сонеты В. Я. Брюсова 1897—1900 гг.— В сб.: Проблемы поэтики. Самарканд, 1981, с. 56.

разима» — метавысказывание, как и последняя: «Нет в мире разных душ и времени в нем нет...» Строка М. Волошина «Весь хор светил — един в моей цевнице» («Два демона», сонет 2) заставляет вспомнить сказанное Б. Г. Кузнецовым о брюсовском «Мире электрона» (1922): «...стихотворение Брюсова и идущие в глубь истории его натурфилософские, поэтические и мифологические истоки выражают очень широкое, таящееся в интуитивной подоснове познания, ожидание если не тождественности, то какого-то повторения в иерархии бытия, направленной вовнутрь мира»[1]. Трудно представить себе большую концентрацию столь многого о парадоксальной сущности поэта и поэзии в столь малом объеме, как первый терцет этого сонета:

Я свят грехом. Я смертью жив. В темнице
Свободен я. Бессилием — могуч.
Лишенный крыл, в паренье равен птице.

В венке сонетов М. Волошина «Corona astralis», одном из вершинных явлений во всей русской поэзии, комментаторы усматривали все что угодно — эзотеризм, идеализм, мистику, теософию и антропософию, — кроме главного: того, что это прежде всего стихи о поэте и поэзии. Сквозь эзотерическую дымку стилистической орнаментовки венка (дань времени!) не разглядеть в нем этого — главного — все равно что видеть в пушкинском «Пророке» только изложение некоего ветхозаветного сюжета. Ряды ассоциаций, возникающие у читателя за лапидарными образами сонетов этого венка, уходят в необозримые культурно-исторические дали; их метафоризм — поистине «стенография большой личности, скоропись ее духа»[2].

В почти безупречных по мастерству сонетах венка «Corona astralis» нет ничего, не принадлежащего миру идей и образов традиционной в русской поэзии темы призвания поэта и его судьбы, темы, сплетающейся в финале венка с любовной. Вот седьмой сонет венка:

В нас тлеет боль внежизненных обид.
Томит печаль и глухо точит пламя,
И всех скорбей развернутое знамя
В ветрах тоски уныло шелестит.

[1] **Б. Г. Кузнецов.** Идеалы современной науки. М., 1983, с. 169.

[2] **Б. Л. Пастернак.** Заметки к переводам шекспировских трагедий.— В кн.: Литературная Москва. М., 1956, с. 795.

Но пусть огонь и жалит и язвит
Певучий дух, задушенный телами,—
Лаокоон, опутанный узлами
Горючих змей, напрягся... и молчит.

И никогда — ни счастье этой боли,
Ни гордость уз, ни радости неволи,
Ни наш экстаз безвыходной тюрьмы

Не отдадим за все забвенья Леты!
Грааль скорбей несем по миру мы —
Изгнанники, скитальцы и поэты!

Диалектика этого сонета великолепна: тезис «всех скорбей» первого катрена; антитезис — молчание — второго («Молчание парадоксальным образом оказывается носителем глубочайшей информации»[1]); синтез — созвездие блестящих парадоксов терцетов, еще одно свидетельство обостренности у Волошина восприятия эстетической ценности парадоксального. В приведенном сонете его оксюмороны (как и во втором сонете «Двух демонов») — не риторические фигуры: они — квинтэссенция того, что звучит в русской поэзии с державинских (если не более ранних) времен, приобретая особую, чаще всего трагическую убедительность, когда поэт пытается поведать о себе—своем призвании, природе всего своего вдохновения и судьбе своей. Парадоксы, рождающиеся при этом под пером поэта, ставящего перед собой задачу, обычными средствами не разрешимую, — неизбежны. Ведь «парадоксальная контрастность обладает огромной выразительностью, схватывая в предмете его антиномическую цельность, которая при рациональном разложении на компоненты начисто утрачивает свою тайну и обаяние»[2]. Выразительный пример подобной утраты — брюсовский анализ «Пророка» Пушкина в статье «Синтетика поэзии».

Потенциальные возможности сонета как философского лирико-психологического жанра, вероятно, еще не исчерпаны, как ни трудно поверить этому после знакомства со столькими блестящими его образцами. В стремлении отразить многомерность поэтической вселенной, выразить самое трудновыразимое — парадоксальность сущности (и судьбы!) лирического «я» поэта, сонету в истории русской

[1] **Ю. В. Линник.** Эстетика парадокса, с. 61.

[2] Там же, с. 52.

поэзии суждено было (и, надо надеяться, еще будет суждено) сыграть особую роль — в силу его диалектической структуры, наиболее способствующей воплощению (и познанию) нетривиальных гармоний — области подлинной поэзии. «Размер его стесненный», требующий философской афористичности (все более тяготеющей в нашу давно уже не ньютоновскую, но эйнштейновскую эпоху к парадоксализму), не ведает пределов поэтической мысли.

И сказанное здесь — лишь контуры того, что можно увидеть «сквозь магический кристалл» брюсовского «Сонета о поэте».

К. Г. Петросов

ЭВОЛЮЦИЯ МИФОЛОГИЧЕСКИХ МОТИВОВ И ОБРАЗОВ В ПОЭЗИИ В. Я. БРЮСОВА

На рубеже XIX и XX веков, в условиях глубоких общественно-исторических и духовных сдвигов, захвативших Россию, художники разных направлений обращаются к глобальным мерам ценностей. Стремясь соотнести «изначальную» природу человека со сложностью духовного мира современной личности, проследить внутренние связи культур разных эпох и регионов, высветить противоречия своего времени и предугадать грядущее, они нередко начинают прибегать к мифологическим образам. Освоение мифологических мотивов приобрело особое значение в творчестве символистов[1].

Задача данной статьи — предельно сжато охарактеризовать мифологические мотивы и образы в поэзии В. Я. Брюсова, показав их своеобразие на разных этапах творческой жизни поэта. Краткие сопоставления с поэзией К. Д. Бальмонта и «младших» символистов помогут представить в общих чертах, что роднит Брюсова с этими поэтами и отличает от них в интересующем нас плане.

В. Я. Брюсов обращался к мифологическим образам на протяжении всей своей творческой деятельности. Эрудиция ученого и интуиция художника стали основой глубокого проникновения в историю и культуру многих стран. Поэтически воссоздавая облик далеких и близких миров, возникающие между ними переклички, Брюсов вводил в свою поэзию мотивы и образы, почерпнутые из различных мифологий: индийской, древнегреческой, римской, славян-

[1] Д. Е. Максимов одним из первых указал на то, что в литературе XX века вообще и у русских символистов, в частности, наряду с обращением к древней мифологии и сюжетам мирового искусства, отождествляемым с мифами, существенную роль приобрели собственные мифотворческие построения. (**Д. Е. Максимов.** О мифологическом начале в лирике Блока.— В сб.: Творчество А. А. Блока и русская культура XX века. Тарту, 1979, с. 5—6, 21—22).

ской, египетской, скандинавской и других. Отдельные мифологические образы, связанные как с раннеязыческими культами, так и с «мировыми» религиями (буддизм, зороастризм, иудаизм, христианство, магометанство) встречаются уже в первых сборниках стихотворений Брюсова — «Juvenilia» (1892—1894), «Chefsoeuvre» и «Me eum esse». В сборнике «Juvenilia» интересующие нас образы появляются эпизодически, как частное средство, способствующее созданию общей картины и утверждению авторской позиции. Так, в стихотворении «Ученый» (1895) Брюсов воспользовался образами непримиримо враждебных, согласно персидской мифологии, богов света и тьмы, добра и зла, чтобы утвердить декадентскую мысль об их внутреннем родстве:

То — брат Ормузд, обнявший Аримана! (I, 36).

В сборнике «Шедевры» (1895) Брюсов уже не ограничивается введением отдельных мифологических имен и образов. В его лирике обозначилось стремление к созданию «сладостных легенд», уводящих поэта из отвергаемой им действительности в мир мечты. Характерны сами названия некоторых циклов — «Полдень Явы», «Криптомерии», «Холм покинутых святынь». Замечу, что Брюсов делал здесь лишь первые не совсем уверенные шаги по характерному в дальнейшем для всех символистов пути эстетического преображения жизни и связанному с ним лирическому сопряжению различных эпох. Настойчивое варьирование в стихотворениях этого сборника темы сна или бреда (образы «страны снов», «магического сада» и т. д.) служило, помимо всего прочего, средством художественной мотивации происходящего. Так, стихотворение «В ночной полумгле», где лирический герой пребывает как бы сразу в двух мирах, оканчивается пробуждением, которое возвращает его из первозданного царства лиан и криптомерий в цивилизованную современность с ее томящим запахом духов и пошлостью «синего алькова».

В «Шедеврах» впервые возникает прием, который получил в дальнейшем у Брюсова широкое распространение: художественное проникновение в отдаленные от современной цивилизации эпохи и культуры осуществляется путем создания образов лирических персонажей, выступающих носителями речи и различных типов сознания. Таковы, например, характеры, возникающие в стихотворениях «На журчащей Годавери», «Львица среди развалин», «На острове Пасхи», «Анатолий» и др. Переносясь в экзотические

для русского читателя миры, Брюсов стремился к созданию необычных и ярких персонажей, чуждых пошлой повседневности буржуазного бытия. Но разведывая особенности рождавшегося жанра и, по-видимому, не вполне еще ему доверяя, поэт счел нужным сопроводить **многие** стихотворения пояснительными подзаголовками: «Раздумья знахаря-заклинателя»[1], «Гравюра», «Бронзовая статуэтка», «В Венеции XVIII века» и т. п.

В новом сборнике «Это — я» (1897) Брюсов сосредоточил главное внимание на **прямом** самораскрытии лирического «я». Экзотика, фантастика, транспонирующие образы, столь характерные для «Шедевров»[2], не получили здесь значительного выражения. В «Me eum esse» Брюсов добивается лирического самораскрытия и эстетизации одинокой души художника путем включения в тексты известных в искусстве образов (характерно в этом смысле стихотворение «Ангел бледный» с реминисценциями из Лермонтова) и создания собственных «мифопоэтических» сюжетов. К попыткам такого рода может быть отнесена, например, поэма «Сон пророческий» (1896).

Как же соотносятся мифологические образы и мотивы раннего Брюсова с тем, какое выражение они получили в сборниках К. Д. Бальмонта «В безбрежности» (1895) и «Тишина» (1897)[3]. По признанию Брюсова, он на первых порах испытал «огромное влияние» Бальмонта («через Бальмонта мне открылась тайна музыки стиха»). Именно к поэзии Бальмонта этого времени относится признание Брюсова: «Много, очень многое мне открылось через Бальмонта» (Автобиография).

[1] Стихотворение «На острове Пасхи» по форме — монолог «колдуна-лекаря». Брюсов наделяет его собственными мыслями о том, что живущие на острове «дикари... не могли быть создателями гигантских статуй» (I, 576). В устах знахаря-заклинателя подобные рассуждения звучали малоправдоподобно. Тяготением к декоративной стилизации отмечены и стихотворения «Прокаженный», «Жрец» и некоторые другие.

[2] На это обратил внимание Д. Е. Максимов в своей книге «Брюсов. Поэзия и позиция», с. 34.

[3] В одной из своих статей, посвященных К. Д. Бальмонту (1906, 1908), Брюсов заметил, что его вторая книга, «В безбрежности» (1895), показала нам, как разносторонне дарование Бальмонта. Третья, «Тишина» (1897), явила его как исключительного мастера стиха, обновившего и переродившего его для русской поэзии» (VI, 265). Подробнее о взаимоотношениях Брюсова и Бальмонта см. в статье А. А. Нинова («Брюсовские чтения 1980 года». Ереван, 1983).

Конечно, и бальмонтовская «музыка стиха» и многоцветные летучие образы-символы рассчитаны на определенный эстетический эффект. Обратим, к примеру, внимание на вступительное и заключительное стихотворения сборника «В безбрежности», которые завораживают гармонией, музыкальностью стиха и зовут «Дальше, прочь от грани тесной... К неизвестной Красоте!»[1].

В стихах Брюсова и Бальмонта 90-х годов настойчиво заявляет о себе панэстетизм, который, по определению З. Г. Минц, является представлением «об эстетическом, как о глубинной сущности мира..., как о его высшей ценности и наиболее активной преобразующей силе бытия»[2].

Бальмонта роднит с Брюсовым стремление погрузиться с помощью образов-символов в «видения рая» и «смутные сны» (примечательны в этом смысле стихотворения «Ветер», «Трубадур», «Лунный луч», «В безводном колодце», «Океан» и др.), утвердить право поэта «жить мечтой и достичь высоты» (Бальмонт.., 94).

В сборнике «Тишина» Бальмонт делает одну из первых в жанре лирической поэмы попыток, оттолкнувшись от мотивов заруоежной литературы и индийской философии, создать оригинальный мифопоэтический сюжет. Таковы «Мертвые корабли» (1896) — поэма, которую Брюсов назвал в письме от 25 февраля 1896 г. «лучшим, что написал Бальмонт». Эта высокая оценка не случайна; она связана, по-видимому, с творческими исканиями самого Брюсова. Ведь созданная им в это же время поэма «Сон пророческий» носила еще чисто лирический характер. А в «Мертвых кораблях» мифопоэтические картины обретают художественную выразительность и разнообразие благодаря тому, что автор искусно использовал событийное, балладно-фантастическое начало. Опыт этот мог быть по-разному учтен Брюсовым при создании таких поэм 1898—1900 годов, как «Аганат» (сюжет этой поэмы, по свидетельству И. М. Брюсовой, был подсказан Бальмонтом), «Сказание о разбойнике», «Царю Северного полюса» (сборник «Третья стража»).

Так постепенно закладывались основы поэтики, которая получила затем широкое развитие в творчестве символистов. Обобщая опыт поэтов школы, Вяч. Иванов связал позже в своих статьях понятия символа и мифа. «Большое искусство,— писал он,— искусство мифотворческое... К символу миф относится, как дуб к желудю». Блок, сочувственно цитировавший эти слова, утверждал: «Невнятный язык», темная частность символа — мучительно необходимая ступень к светлому всеобщему мифу»[1].

В сборниках 90-х годов Брюсова и Бальмонта мифопоэтическое возникает на общей основе субъективистского отношения к жизни, настойчивых порываний в царство «смутных снов», «сказок и чудес», создания фантасмагории, декадентского уравнивания добра и зла, которые предстают как равно притягательно-красивые. Обоим поэтам была в ту пору по-своему близка мысль Ницше — «культура — это победа искусства над жизнью».

Обратим внимание, однако, и на различие. В конце 1897 г. появляется запись в брюсовском дневнике: «Что-то порвалось в нашей дружбе». Это касалось не только перипетий личных отношений, но и творческих позиций. Возникший уже в сборнике «Тишина» образ «стихийного гения», который «пройдя все дороги.., ничего в мире не заметил, кроме своей души» (И. Эренбург), был во многом чужд Брюсову. Хотя он всегда высоко оценивал импрессионистскую способность Бальмонта «всецело исчезать в данном мгновении, забывая, что было что-то до него и что-то будет после» (VI, 255), свойство это было чуждо его собственному дарованию.

В певучем, невнятном, завораживающем стихотворении «Аккорды» (1897) Бальмонт писал:

Мне снились волхвы откровений,
Любимцы грядущих времен...

Быть может, полемически оттолкнувшись от этого образа, и назовет Брюсов вскоре свой отлившийся в четкие формы и чеканные стихи цикл «Любимцы веков».

Второй период творчества Брюсова (1900—1908), в который отчетливо определились главные особенности его поэзии, представлен сборниками «Tertia Vigilia» (1900), «Urbi et orbi» (1903) и «Stephanos» (1906). В них интересующие нас мифологические мотивы получают своеобразное выражение. Сборник «Третья стража», обозначив-

[1] **К. Бальмонт.** Стихотворения. Л., 1969, с. 112. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте статьи с указанием в скобках автора и соответствующей страницы.

[2] **З. Минц.** Блок и русский символизм.— В кн.: Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980, с. 100.

[1] **А. Блок.** Собр. соч. В 8-ми т. Т. V. М.—Л., 1962, с. 10.

ший новый этап творчества поэта полон противоречий. Верность идее «свободного искусства» в сочетании с признанием того, что искусство — откровение, опирающееся лишь на внутренний опыт художника, а творения искусства—«это приотворенные двери в Вечность» («Ключи тайн», 1903) своеобразно перемежаются и контрастируют с тягой к художественно-достоверному воссозданию реалий современного города, социально-исторической жизни и природы. Это сложное мироощущение по-своему отразилось в символике трех стихотворений (1900), открывающих сборник. В первом из них поэт возвестил о своем возвращении из «страны молчанья» на шумный пир жизни. Главное в этом стихотворении — страстно выраженная готовность поэта воспрянуть, заслышав «трубный звук», и кинуть «клич ответный».

Своеобразным автокомментарием ко второму стихотворению может служить дневниковая запись Брюсова за 1899 год: «Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться дню и ночи, и Митре и Адонису, и Христу и Дьяволу. «Я» — это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются». Этот строй мыслей и чувств нашел поэтическое выражение в стихотворении«Я», оканчивающемся известными строками:

...И странно полюбил я мглу противоречий,
И жадно стал искать сплетений роковых.
Мне сладки все мечты, мне дороги все речи,
И всем богам я посвящаю стих...

(I, 142)

В третьем стихотворении Брюсову удалось символически выразить новизну собственного восприятия мира, которое подспудно связывалось с надеждами на перемены в самой действительности:

Я, наконец, на третьей страже.
Восток означился, горя,
И обагрила нити пряжи
Кровавым отблеском заря!

(I, 143)

Исторический и мифологический типы мышления часто рассматривают как антагонистические. В искусстве, однако, мифологическое и историческое могут не только противостоять друг другу, но и совмещаться. Программный цикл

Брюсова «Любимцы веков», от которого берет начало качественно новая и продуктивная линия его поэзии, в последнее время все чаще называют историко-мифологическим (КЛЭ и др.). Однако при этом нередко имеют в виду то, что в одних стихотворениях цикла воссозданы реальные исторические лица прошлого, а в других — мифологические герои[1]. Общим местом стало также утверждение, что в стихах Брюсова прошлое выступает как антитеза пошлой современности, которую поэт не приемлет, противопоставляя ей сильные страсти и героические характеры, предоставляемые историей и мифологией. С последним спорить не приходится.

Заметим, однако, что выяснить своеобразие эстетической природы цикла «Любимцы веков» невозможно, обходя вопрос о характере художественного времени и форм выражения авторского сознания в лирико-эпических стихотворениях.

В работах о Брюсове встречаются порой ошибочные утверждения, согласно которым его лирическое «я» обнаруживает себя якобы в простой смене «масок», выступая в различных исторических, мифологических и иных ипостасях. Этому упрощенному взгляду противостоят суждения Д. Е. Максимова о значении образа лирического героя в поэзии Брюсова[2].

Вступительные стихотворения сборника «Третья стража» важны и потому, что в них художественно реализуется установка Брюсова, связанная с героизацией и идеализацией лирического героя (он выделяется в суете «пышных брашен» своим гордым ликом, объявляется царем и именно ему предопределено стоять на третьей страже). Это — важная художественная предпосылка, позволившая поэту по-разному соотнести в цикле «Любимцы веков» своего лирического героя с самыми различными персонажами. В то же время с многоликостью и разнообразием духовного облика «любимцев веков» по-своему связан и декларированный во вступлении плюрализм истин («всем богам я посвящаю стих»), определяющий, по Брюсову, богатство внутреннего мира лирического героя.

Сами формы выражения лирического «я» в стихотворениях цикла различны. Здесь нет возможности подробно говорить об этом. Укажу поэтому только, что в одних сти-

---

[1] См., напр.: **А. А. Волков, Л. А. Смирнова.** История русской литературы XX века. М., 1977, с. 301.

[2] **Д. Е. Максимов.** Брюсов..., с. 124—136.

хотворениях носителями речи выступают лирические персонажи («Ассаргадон», «Жрец Изиды», «Цирцея», «Моисей», «Дон Жуан»), в других — лирический герой. Отторженный «безмолвием столетий» от тех, кто близок ему неуемной пытливостью мысли («Халдейский пастух»), героическим духом и мощью («Александр Великий», «Скифы»), силой земных чувств, страстей («Психея»), он осуществляет в мечте «неустанное стремление от судьбы к иной судьбе». Преодоление в лирическом движении «временной оппозиции» и создает во многом то ощущение «мифопоэтичности», которое возникает независимо от того, является ли героем стихотворения историческая личность или мифическое существо.

Особый случай организации художественного времени являет «Клеопатра». Здесь не лирический герой уподобляется «любимцам веков», переносясь в прошлое, а дух Клеопатры обращается к создателю стихотворения, поэту XX века:

Я смерть нашла, как буйная блудница...
Но над тобой я властвую, поэт!

. . . . . .

Бессмертен ты искусства дивной властью,
А я бессмертна прелестью и страстью:
Вся жизнь моя — в веках звенящий стих.

(I, 153)

Каждое стихотворение в цикле «Любимцы веков», выражая единое и сложное мироощущение поэта, является вполне самостоятельным и законченным по теме, «сюжету», мотиву. Множество **самостоятельных** стихотворений, в которых читатель переносится в самые различные эпохи, страны, миры объединяются **позицией поэта** — его решительным неприятием современной действительности и противопоставлением ей мифологических и реальных героев прошлого, преображенных поэтическим чувством. В цикле «Любимцы веков» проявилась общая для символизма тенденция открывать «тайный» смысл бытия и утверждать с помощью искусства желаемую действительность. В то же время неистребимая жажда познания в сочетании с тягой к «научному мировоззрению», известный рационализм и позитивизм поэта обусловили своеобразие брюсовского мифологизма по сравнению с творчеством других символистов. Заметим,что его мифологизм чужд в основном религиозному содержанию, укажем и на преимущественный интерес Брюсова в этой области к античности с ее классической ясностью форм и вообще к мифологии языческого многобожия, которая, в отличие от «мировых» религий, стихийнее, человечнее, ближе к земному, несмотря на буйство и прихотливость фантазии. Неудивительно, что исторически достоверное и мифологическое часто соседствуют или сочетаются в лирике Брюсова, помогая поэту, возвысившись над эмпирической повседневностью, высветить ее подлинное значение в контексте общечеловеческой культуры и общественного бытия[1].

Тот художественный **сплав** жизненных и книжных, исторических и мифологических начал, эмоционально-волевого пафоса и ясной аналитической мысли, проникновенного лиризма и пластических образов, который выделяет цикл «Любимцы веков» среди мифопоэтических построений других символистов, — по-своему обнаруживает себя и в следующих сборниках Брюсова.

Говоря об эволюции мифологических мотивов в творчестве Брюсова первой половины 900-х годов (сб. «Третья стража», «Городу и миру», «Венок») представляется целесообразным вернуться к сопоставлению с Бальмонтом, ограничившись несколькими суждениями. В известных и наиболее значительных сборниках Бальмонта «Горящие здания» (1900), «Будем как солнце» (1903), «Только любовь» (1903) увлечение мифом, как средством выражения мироощущения поэта, проявлялось иногда во внешне сходных с Брюсовым формах (напр., стихотворения «К Гермесу Трисмегисту», «Индийский мудрец», «Скифы», «Гиперборея», «Страна исседонов» и др.). В сборниках Бальмонта, однако, бросается в глаза пантеистическое упоение всеми стихиями, их поэтизация. Пронизанные певучим лиризмом и в то же время стилизованные под архаику, все эти «отсветы зарев», «ароматы солнца» к гимны ему, «чары месяца», «восхваления луны» и т. д. должны были, по мысли Бальмонта, восприниматься читателем как творимый поэтом миф. С особой отчетливостью это проявилось в «книге символов» «Будем как солнце», где весь цикл «Четверогласие стихий» и многие произведения других циклов настойчиво утверждали образ поэта-сверхчеловека, который в своих бесконечных перевоплощениях одновременно «для всех и ничей».

[1] А. Л. Григорьев справедливо отметил, что Брюсову оказалась в целом чужда и ницшеанская, и христианская символика, а также чрезмерный субъективизм в передаче мифов. (См. в сб.: Литература и мифология. Л., 1975, с. 65—66).

У Брюсова можно встретить отдельные произведения, в чем-то перекликающиеся с пантеизмом бальмонтовской поэзии. Назовем хотя бы его балладу «Предание о луне» со стихотворным эпиграфом из Бальмонта или лирическую поэму «Духи огня». Здесь, правда, стихия огня оказывается связана с типично брюсовскими урбанистическими образами. Заметим попутно, что в таких поэмах, как «В сквере» и, особенно, «Конь блед», мифологическое оригинально сопрягается с жизнью современного города, что придает им новаторское звучание.

Различия в подходе к мифологии определялись более общими творческими расхождениями. Признавая способность Бальмонта, обращаясь к стихийным силам природы, выражать ощущение радости и полноты бытия (недаром в брюсовском послании 1903 г. Бальмонт предстает в образе «Заклинателя духов бури...») и жить в то же время «вдали от земли беспокойной и мглистой», в условном мире воздушно-лучистых Дворцов Красоты, сам Брюсов в целом ряде циклов идет своим путем—сочетания исторического и мифологического начал.

Несомненный интерес в этом плане представляют баллады в сборнике «Городу в миру» и особенно два цикла «Правда вечная кумиров», объединившие стихотворения 1904—1905 годов (сб. «Stephanos») и 1906—1908 гг. (сб. «Все напевы»). Добиваясь разнообразия и большей живости изображения, автор, наряду с давно испытанными монологическими формами, обращается к диалогам («Адам и Ева», «Орфей и Эвридика», «Дедал и Икар»).

В циклах «Правда вечная кумиров» Брюсов не ограничивается темой могучей любовной страсти, которая господствовала в его эротических балладах. Обращение к древнегреческим мифам в таких стихотворениях, как «Орфей» (1905—06), «Орфей и аргонавты» (1904), «Дедал и Икар» (1908) позволило поэту с помощью близкой к аллегории «конструктивной символики» (термин Д. Е. Максимова) отчетливо выразить волновавшие его мысли о краткости бытия человека и «бездне» вечности, воспеть дерзость человеческого духа, стремящегося овладеть тайнами природы, неуемную жажду творчества и подвигов.

Новое содержание брюсовская мифопоэтика обрела в ряде стихотворений, созданных накануне 1905 года и в ходе революционных событий. Известные сдвиги, происходившие в общественно-политической и эстетической позиции Брюсова в эту пору, непосредственно выразились в таких проникнутых открытым гражданским пафосом стихотворениях, как «Кинжал» (1903), «Цепи», «Довольным», «Счастливым» (все 1905). Но те же настроения получили удачное воплощение и в произведениях, где мифологические образы и факты древней истории помогли поэту выразить свое отношение к жгучим вопросам современности.

Хотя причины, по которым Брюсов «уходил в страну молчанья и могил, в века загадочно былые», по его собственному признанию, были сняты ходом революционных событий, он, и вторя «грому с небосклона», продолжал нередко облачать эти события в историко-мифологические одеяния. Конкретный смысл и значение таких неоднозначных стихотворений Брюсова, как «Гребцы триремы», «Фонарики», «Юлий Цезарь», «К олимпийцам», «Знакомая песнь», «Лик медузы», «Грядущие гунны», достаточно полно охарактеризованы в специальной литературе. Попытаемся взглянуть на них с интересующей нас точки зрения. Та свобода и уверенность, с которой Брюсов «спроецировал» в названных стихотворениях мифологические и историко-культурные «сюжеты» на революционную действительность и придал этим стихотворениям четкие жанровые формы, в значительной мере обусловлены давними «пробами», начало которым было положено еще в первых сборниках и цикле «Любимцы веков». Качественная новизна интересующих нас произведений обусловлена тем, что мифологические и историко-культурные мотивы служат в них теперь не утверждению самоценной красоты и выражению индивидуалистического сознания художника, а призваны передать смысл и величие революционных преобразований и отношение к ним поэта. В таких, например, стихотворениях, как «Юлий Цезарь», «Лик Медузы», «Грядущие гунны» историко-мифологическая образность с особой отчетливостью обнаруживает аллегорический характер, а поэт прямо утверждает свое право быть эхом «Всех живых, всех мощных сил» (I, 432).

В «Грядущих гуннах», «Юлии Цезаре» и некоторых других стихотворениях исторические события, давно приобретшие легендарно-символический характер, дают возможность поэту выразить сложное восприятие революции как разрушительной стихии, угрожающей ценностям культуры, и в то же время воспеть ее величавый, героический лик и значение социальных сил, сметающих гниль старого мира и открывающих пути обновления жизни.

Знакомые нам по прежним сборникам Брюсова историко-символические образы (Эреб, Ассаргадон, Ассирия, Египет, Периклов век, Рим, консулы, Цезарь, Рубикон,

Помпей и т. д.) выполняют в цикле «Современность» и др., по существу, новые идейно-художественные функции. Эти образы и связанные с ними мотивы, обретая в контексте символическое звучание и поднимаясь над злобой дня, призваны были художественно выразить пафос революционных событий, обнажить их скрытый смысл, высветить в сиюминутном их непреходящее общественно-историческое значение.

Выше было упомянуто, что опыт Брюсова в интересующей нас области был оценен «младшими» символистами. Важно, однако, указать и на качественное различие. Так, мысли В. Иванова и Блока о соотношении символа и мифа, о том, что первый — «мучительно необходимая ступень к светлому всеобщему мифу» — имеют непосредственное отношение к творческой практике именно «младших» символистов. Ведь они в своих ранних книгах целеустремленно творили как раз этот «всеобщий миф». А. Блок, Белый и другие поэты-соловьевцы выдвигали в начале пути в качестве основополагающих понятия Хаоса, Космоса, Мировой Души, Музыки. Наполнявшиеся мистическим содержанием понятия эти выступали как диалектически взаимосвязанные в духе известной идеалистической триады.

В качестве примера обратимся к «Стихам о Прекрасной Даме». Земная любовь неотделима здесь от приобщения лирического героя с помощью Величавой Вечной жены к зоревому Небу и вселенскому свету далеких миров. Хаос и Космос в блоковской космогонии не только многолики, полярны, но и связаны, как противоположные состояния Мировой Души. В цикле господствует мифологическое время: все ощущается лирическим героем как происходящее всегда и сейчас. Из целостного круга мыслей и чувств раннего Блока возникает образный мир, порожденный тем пониманием творимого мифа, который, по словам Шеллинга, позволяет художнику преодолеть разорванность бытия.

Нетрудно заметить, что здесь обнаруживается не только известная общность с Брюсовым, но и различие. Это проявляется хотя бы в том, что обширнейший цикл «Стихов о Прекрасной Даме» имеет сквозной **лейтмотив** и общий лирический «сюжет», причем каждое стихотворение участвует в его движении и развитии. Через весь цикл проходят органически связанные между собой образы Космоса, Прекрасной Дамы и лирического героя, охваченного всепоглощающим чувством. Циклы же стихов Брюсова, например, такие, как «Любимцы веков» или «Правда вечная кумиров», представляют собой собрание вполне самостоятельных по темам и сюжетам стихотворений, связанных, как мы помним, общим подходом автора к историко-мифологическому материалу.

Конечно, характер обращения Блока, как и других «младших» символистов, к мифологическим мотивам и образам претерпевал с годами существенные изменения. Но это — предмет особого разговора.

В послеоктябрьском творчестве Брюсова мифологические образы также занимали достаточно заметное место. Использовались они в разных целях. Нередко с помощью этих образов поэт пытался выразить свое отношение к Октябрю, воспеть социалистическую революцию, показать величие обновляющейся жизни. Но за редкими исключениями он не обрел на этом пути успеха. Приверженность Брюсова к мифологии воспринималась читателями 20-х годов как явление, мешавшее поэту художественно полноценно выразить свое отношение к советской нови. Время, лучший судья, в основном подтвердило это. Но в обращении к мифологическим образам бывали у Брюсова и в эту пору свои удачи и художественные прозрения.

Толчком к созданию стихотворения «Штурм неба» послужило появление самолета над площадью Кудрино 7 июня 1923 года. Брюсову удалось искусно связать в этом стихотворении легенды о летающих людях Атлантиды и древнегреческие мифы о Персее и Икаре, воплотившие мечты наших отдаленных предков, с картинами Леонардо да Винчи и Гойи, на которых запечатлен порыв человека в небо, и с собственными впечатлениями от первых полетов аэропланов во Франции. Но мысль поэта, соединившая давние мечты человека, запечатленные в мифах, с их воплощением в настоящем, стремится прозреть с помощью фантазии будущее. Так родились стихи, которые воспринимаются сегодня как сбывшееся пророчество:

Вслед за фарманом мечь с земли
В зыбь звезд, междупланетный аэро!

(III, 168)

М. Л. Гаспаров

ИДЕЯ И ОБРАЗ В ПОЭТИКЕ «ДАЛЕЙ»

Сборник «Дали» был анонсирован Брюсовым как «научная поэзия». Что такое для Брюсова «поэзия», мы знаем из его итоговой статьи «Синтетика поэзии», а что такое «научная» — из статьи 1909 г. о Рене Гиле. Поэзия есть акт познания, синтезирующий готовые идеи в новое, оригинальное целое. Как в языке, по Потебне, синтез двух образов дает новый, оригинальный, метафорический («нога» и «стол» — «ножку стола»), так и в поэзии, по Брюсову, синтез двух идей дает новую, оригинальную, поэтическую (теза «поэт ничтожен как человек» и антитеза «поэт велик как глашатай божественного» — дают синтез: «серафим влагает в уста поэта божественный глагол»). Научная же поэзия отличается от донаучной тем, что в ней подбор идей не случаен, а однороден, и разработка их однонаправлена. При этом Брюсов делает оговорку, которая нам важна: не всякое произведение представляет собой такой синтез идей: некоторые представляют собой детализацию только одной идеи — в таком случае парная к ней идея иногда оказывается содержанием другого стихотворения.

Разумеется, выделение «идей», этих элементарных единиц содержания стихотворения, есть операция упрощающая и схематизирующая, вся полнота поэтического содержания на язык отвлеченных понятий не переводится: такую оговорку Брюсов тоже делает. Однако операция эта необходима для анализа, и поэтому, по примеру Брюсова, мы будем пользоваться такими же упрощенными формулировками его собственных идей, составляющих содержание сборника «Дали».

Научная поэзия, как сказано, отличается тем, что в ней подбор идей однороден и разработка их однонаправлена. В идеале, стало быть, все идейное содержание oeuvre'а научной поэзии может быть выведено из одной

основополагающей идеи или, в крайнем случае, из пары синтезируемых идей. Именно к такому идеалу стремится Брюсов в «Далях» Все содержание этого сборника может быть сведено к **одной** идейной триаде: **«разум — ничто»** (теза), **«страсть — все»** (антитеза), **«их согласное взаимодействие — залог будущего»** (синтез).

Конечно, когда исходным тезисом «научной поэзии» оказывается утверждение «разум — ничто», то это звучит парадоксально; но, очевидно, для Брюсова в этом был сознательный расчет. Может быть, дело было вот в чем. Брюсов представлял себе механизм читательского восприятия литературного произведения и знал: эмоциональное сочувствие читателя бывает на стороне героя гибнущего, а не героя торжествующего. Героем Брюсова был разум; чтобы привлечь к нему читательское сочувствие (ту самую «страсть», которая — «все»), он и ставит его в положение слабейшего и едва ли не гибнущего. Оправдался ли этот брюсовский расчет, сказать трудно: как известно, большая часть откликов на «Дали» и «Меа» — это не защита разума, а защита Брюсова от упреков в скептицизме и релятивизме: на самом же деле, мол, он истово верил и в разум, и в науку. Нимало не сомневаясь в этом, мы должны, однако, признать факт: в стихи «Далей» он допустил из своего сложного мировоззрения только эту идею, «разум — ничто», и вывел из нее все остальные. Сейчас мы попробуем проследить, как он это сделал.

В сборнике «Дали» 29 стихотворений. Идея-теза «разум—ничто» присутствует из них в 22-х. Идея-антитеза «страсть — все» присутствует в 18-ти. Средство их синтеза, тема будущего, присутствует в 13-ти (как правило, только в сочетании с одной или обеими из предыдущих идей: она при них — вспомогательная). Посмотрим, как конкретизируются эти идеи и их сочетания в каждом из отдельных стихотворений сборника. Мы попробуем сформулировать (повторив брюсовское извинение за неизбежность упрощения) идейное содержание каждого стихотворения, чтобы охватить все 29.

Сперва — группа стихотворений, в которых идея-теза «разум — ничто» выступает в чистом виде, без всякого оттенения: здесь еще нет синтеза, а только детализация. «Наука не может исчерпать тайны вселенной» (содержание стихотворения «Загадка сфинкса»). «Все достижения мировой культуры — мгновение в вечности, ничто с точки зрения вселенной» (стихотворение «От Перикла до Ленина»). «Прошлое ничтожно, бесполезно и невоскреси-

мо» («Годы в былом»). «Мы знаем вселенную умом, но бессильны в ней делом: смиримся же перед марсианами» («Мы и те»). «Но и марсиан в мире нет: и они за нас ничего не сделают» («Разочарование»). «Разум не одолевает законов мира, но сам не замечает того, тешится игрушками культуры и вырождается в веру» («Принцип относительности»). «Культура не спасает человечество от недолговечности, как тропики не спасают землю от тундры» («Мы все — Робинзоны»). Всего 7 стихотворений.

Затем — группа стихотворений, в которых идея-теза «разум — ничто» дополняется оттеняющей идеей-антитезой «страсть — все», но еще без попыток синтеза. «Наука напрасно силится расчленить и мотивировать страсть, а та — жива» («Прикованный Прометей»). «Разум слабее, чем воображение, ибо оно — родовое наследие предков» («Там, в днях»). «Разум, нажитой культурной историей, меркнет перед страстью, несущей в себе прапамять предистории» («Кто? — мы? Иль там?..»). «Наука бессильна объяснить прапамять о прежних существованиях и страстях, которую вмещает человек» («Nihil»). «Наша весенняя тоска о любви — наследие дикой природы, только вырожденное в мире разума» («Весенняя песня о любви»). Всего 5 стихотворений.

Затем, наконец, группа стихотворений, в которых теза «разум—ничто» и антитеза «страсть — все» сводятся в синтез перспективой будущего. «Мысль в культуре преходяща, и ее делает вечной только страсть» («Легенда лет»). «Не общественная и личная борьба и победы, а лишь миги страсти дойдут из настоящего в будущее» («Лишь миги»). «Никакая наука и техника не разорвет память и страсть, связывающую человека с прошлым; они — путь во вселенную» («Pousto»). «Для мысли из настоящего есть путь в прошлое и путь в будущее, но они смыкаются и в начале, через стихию страсти, и в конце, неизвестно еще, через что» («Кругами двумя»). «Культура языка мертва, оживит ее лишь стихия языка, за нею — будущее» («Новый синтаксис»). «Культура и природа взаимооплодотворяются в вихре весны и новой жизни» («С Ганга, с Гоанго...»). И, наконец, самое оптимистическое: «Вся история культуры — малость, а природа свежа и ждет укрощения, мир молод, и будущее впереди» («Молодость мира»). Всего 7 стихотворений.

Таким образом, в основной ряд разработки исходной идеи «разум — ничто» (теза; теза и антитеза; теза, антитеза и синтез) укладываются 7+5+7, всего 19 стихотворений, две трети сборника «Дали». Остальные же стихотворения возникают, когда в этом ряду какое-нибудь или какие-нибудь из звеньев опускаются. Так, например, от основной идеи «разум — ничто» возможен переход сразу к перспективе времени, без упоминания о страсти; так построены еще три стихотворения. «Дух человеческий доселе спит, и все в мире разобщено; восстань, погибни или цари!» («Пленный лев»). «Культура не спасает человечества от вражды и гибели; но старую культуру сменит новая под знаменем революции» («Стихи о голоде»). «Никакая история не возродит праарийского единства человечества, а возродит только революция» («Над картой Европы»).

Идея-антитеза «страсть — все» выступает вне синтеза, только в детализации, тоже в трех стихотворениях. «Природа — это хаос зыбких стихий» («В прятки»). «Из этого хаоса внешних стихий человек спасается в хаос страстей — стихий внутренних» («От виска и до виска»). «В этой внутренней стихии-страсти человеку открывается и внешняя стихия — памятью детства и воображения» («Под зимним ветром»). Идея-синтез, «схождение противоположностей — дело будущего», выступает изолированно только в одном стихотворении: «С укреплением революции идет в ногу и укрепление враждебного старого мира — победа еще впереди» («Сегодня»). В соединении эти две идеи (но без третьей, исходной, «разум — ничто») появляются в трех оставшихся стихотворениях сборника: «Новое и старое в мире, действительно, неуютно, но это преодолимо теплом страсти» («Перед съездом в Геную»); «Новое торжествует в революции, и сердце оживает молодой страстью» («Красное знамя»); «Стихия страсти толкает человека от верного к неверному и неведомому, и в этом — залог будущих перемен» («Искушение гибели»). Всего, таким образом, 29 стихотворений, полный состав книги.

Разумеется, снова и снова приходится повторять брюсовскую оговорку: формулировки идейного содержания не могут быть исчерпывающими, реальное содержание стихотворений разнообразнее и богаче, но в систему идейной концепции книги «Дали» они сцепляются именно таким образом. А как эти единонаправленные идеи разнообразятся, мы могли отчасти уловить еще по ходу перечня: основные понятия часто дополнялись или заменялись параллельными, вариантными, например, «разум» представал как «история культуры», «страсть» расширялась в «сти-

хию» или сужалась в «прапамять», при связи «разума» с «будущим» всякий раз возникала тема «разобщение и единство». Все такие мотивы, конечно, могут быть каталогизированы; но сейчас хотелось бы сказать не об этом.

Мы излагали систему «порождения содержания» брюсовских стихов в терминах брюсовской же «синтетики поэзии». А можно было сделать это и иначе, гораздо традиционнее, но едва ли не стройнее: в терминах классической риторики. Как представляла старая риторика «инвенцию», изобретение содержания? Вот пример из «Риторики» Ломоносова. Дана сентенция: «неусыпный труд препятства преодолевает»; требуется развернуть ее в пространную речь. Исходная сентенция — это «тема»; она состоит из 4 «терминов» («неусыпность», «труд», «препятства» и «преодоление»); от каждого термина ассоциациями производятся «первичные идеи» (например, от «препятств»: страх, война, зима, горы, пустыни, моря); от первичных идей — «вторичные» (например, от «гор»: вышина, крутизна, расселины, пещеры, ядовитые гады) и так далее. Так совершается поэтическая конкретизация отвлеченных идей. А что мы видели в «Далях» Брюсова? Исходная тема из двух терминов: «разум — ничто»; первичные идеи, от противоположности, «страсть — все», от согласования, «гармония — в будущем»; вторичные идеи: от «разума»— культура, история, прошлое, единство, от «страсти» — природа, прапамять, будущее, хаос, — и т. д., до предельной конкретизации.

Мы сказали: до предельной конкретизации; а что такое предельная конкретизация? Название единичного, именованного предмета или лица, воплощающего ту или иную отвлеченную идею; так, по Ломоносову, от понятия «неусыпность» мы можем перейти к понятию «сила», а от него к конкретным воплощениям «Геркулес» или «Самсон», и дальше уже не идти. Вот по этому пути идет и Брюсов: он старается от отвлеченных понятий сойти к их предельно конкретным воплощениям, причем как можно скорей. Отсюда — его, если можно так выразиться, номенклатурная поэзия, громоздящиеся перечни собственных имен. Наука для него — Колумб, Скотт, Пири («Загадка Сфинкса»), Пифагор, Птолемей, Галилей («Мы и те»); культура — копье Афин и зубцы дантовой Равенны («Там, в днях»), от Архимеда до Эйнштейна, от Москвы до Вавилона («Легенда лет»), от Мвутанга до авеню Опера («От Перикла до Ленина»), от Хеми до Иоахимсталя («Новый синтаксис»); история — от Снофру до Интернационала, от

Севы до Днепра («От Перикла до Ленина»), от совета лемуров до совета в Рапалло («Молодость мира»); география — от южного парда до лабрадорских седин, от низменной Фризии до высей Альп («С Ганга, с Гоанго...»), от столбов Мелькарта до Колхиды («Над картой Европы»), от Манджура до Килиманджаро («Пленный лев»); страсть — Фауст и Елена («Легенда лет»), любовь пред Мелиттой и смерть при Ронсевале, Прометей-огненосец и песня Гюлистана («Прикованный Прометей»); прапамять—Петрарка, Тибулл, Мимнерм, прачеловек, птицы в овсе («Кто? мы? иль там..?»); воображение — Пегас над Саргассами, ахеи и трои на смену Пизарро («Там, в днях»). При этом в эпоху Ломоносова для традиционных поэтических тем такие перечни были готовы и общепонятны. Брюсов же для своих новых тем должен был составлять их впервые, из имен малознакомых (особенно для малоподготовленного госиздатовского читателя), это требовало поясняющего автокомментария (такие составлял к своим стихам если не Ломоносов, то Кантемир, но об этом все давно забыли), автокомментарий казался странным, вызывал насмешки и пародии, среди которых были даже удачные (Б. Аннибала); но Брюсов шел и на это.

Откуда этот номенклатурный пафос с этими постоянными «от—до, от—до», как бы ориентирующими читателя в веках и пространствах («Века и пространства» — заглавие первого раздела «Далей»)? Думается, что образец Брюсова можно назвать — это был поэт, которого он знал, ценил, переводил, хотя никогда не подымал своим знаменем: Гораций. Я прошу позволения процитировать характеристику образной системы Горация, написанную мною когда-то совсем для другой цели и без всяких мыслей о Брюсове[1]. «Отвлеченность и конкретность в стихах Горация часто чередуются: предельно конкретный, ощутимый, вещественный образ на первом плане, а за ним — бесконечная даль обобщений, и взгляд все время движется от первого плана к фону и от фона к первому плану. Для облегчения этих движений взгляда поэт расставляет на его пути промежуточные опоры — географические и мифологические образы. Географические образы раздвигают поле зрения читателя вширь, мифологические образы ведут взгляд вглубь. Гораций любит географические эпитеты: вино называет по винограднику, имение по округу, панцирь у него испанский, пашни — фригийские, богатства — пер-

[1] **Гораций.** Оды, эподы, сатиры, послания. М., 1970, с. 16—17.

гамские и т. д., так, за узким кругом предметов первого плана распахивается перспектива на широкий круг земного мира, и Горацию доставляет удовольствие вновь и вновь облетать мыслью этот мир, прежде чем остановиться взглядом на нужном месте, — а с особенной радостью он уносится воображением к самым дальним границам своего круга земель — к западным кантабрам, заморским бриттам, северным скифам, восточным парфянам и индийцам.—Как географические образы придают горациевскому миру перспективу в пространстве, так мифологические образы придают ему перспективу во времени. Любое чувство, любое действие самого поэта или его адресата может найти прообраз в неисчерпаемой сокровищнице мифов и легенд. Приятель Горация влюбился в рабыню — и за его спиною встают тени Ахилла, Аякса, Агамемнона, которые изведали такую же страсть. Император Август одержал победу над врагами — и за этой победой тотчас рисуется великая древняя победа римлян над карфагенянами, а за нею — еще более великая и еще более древняя победа олимпийцев над гигантами. При этом Гораций избегает называть мифологических героев прямо: Агамемнон у него «сын Атрея», Венера — «царица Книда и Пафоса», Аполлон — «бог, покаравший детей Ниобы», и от этого взгляд читателя каждый раз скользит все дальше в глубь мифологической перспективы. Для нас такие географические и мифологические ассоциации кажутся искусственными, но для Горация и его современников они были единственным и самым естественным средством ориентироваться в пространстве и во времени». Не того ли самого хотел добиться и Брюсов?

Можно не настаивать на том, что Гораций был непосредственным и единственным вдохновителем брюсовской образности. Можно даже быть уверенными, что на пути от Горация к Брюсову было по крайней мере одно дополнительное звено— это Виктор Гюго (которого Брюсов переводил в 1919 г.), чьи поздние стихи переполнены совершенно брюсовским обилием экзотических имен и названий (например, поэма «Осел», скептицизмом и релятивизмом тоже перекликающаяся с «Далями»). Но на этом сейчас останавливаться нет возможности. А на Горации стоило остановиться вот почему.

Мы знаем, что Брюсов ощущал революцию как культурный перелом всемирно-исторического масштаба — не такой, как, например, между классицизмом и романтизмом, реализмом и символизмом, а такой, как между античным

миром и ново-европейским миром. Об этом он твердил постоянно. На его глазах, стало быть, начиналась новая мировая цивилизация, ей нужен был новый язык, система знаков, опорных образов, до предела нагруженных смысловыми ассоциациями, — таких, какими обслуживала античный мир греческая мифология. Эту задачу создания образного языка новой культуры Брюсов и взял на себя— не надеясь, конечно, решить ее в одиночку, но желая сделать хоть первый шаг на пути будущих творцов. Это была попытка создать мифологический арсенал новой эпохи, ее ориентиры во времени и пространстве — с Пифагором и Галилеем вместо Зевса и Аполлона, манджуром и Килиманджаро вместо бриттов и парфян, советом лемуров вместо гигантомахии и мировой революцией вместо реновации римского золотого века. И понятно, что при этом, работая в лирике, он оглянулся на опыт того, кто заведомо совершеннее всех владел таким языком в лирике предыдущей, античной эпохи, — Горация.

Конечно, Брюсов был подготовлен к этому героическому эксперименту не только умственным расчетом, но всем своим собственным путем. Галереи культурно-исторических героев, от Адама и Дедала до Наполеона, были непременной принадлежностью его книг с самого начала века. Эти обзоры убыстрялись, сжимались в концентрат, а потом в концентрат концентрата. Брюсов не нуждался в пародистах: употребляя слово «пародия» в высоком, тыняновском смысле («Евгений Онегин» — автопародия южных поэм), можно сказать, что «Дали» были автопародией «Любимцев веков» точно так же, как потом цикл «Бреды» из «Меа» станет автопародией «Далей». Но рассматривать эту поэтику позднего Брюсова в ее эволюции — это уже слишком далеко выходит за рамки нашего материала.

С. Д. Абрамович

ЖЕНСКИЕ ОБРАЗЫ В ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ В. Я. БРЮСОВА

Тема любви у Брюсова часто прочитывается в контексте споров конца XIX в.: правомерна ли ее «эротическая» трактовка?[1] Но любовно-эротический мотив часто сопрягается у писателя с историческим, героическим, философским. Однако если это и отмечается, подчеркивается отнюдь не взаимосвязь мотивов. Характерно, что крупнейший брюсовед отказывает поэту-певцу любви в интересе к философской «тайне» и даже в символической многоплановости образа, говоря лишь о «регуляции эротики»[2]. Но ведь давно отмечено: «любовь у символистов должна была появиться в пурпурном круге и должна была быть преобразованием мира или раскрытием его интернациональной пошлости. Символисты утверждали, что существует иной мир не как способ познания этого мира, а как бы противомирие. Это считалось основным догматом»[3]. О брюсовской трактовке этого догмата — ниже. Пока что отметим: дело даже не в эстетических принципах символизма, которые эстетски-однобоко выражали «присущую русской литературе начала XX в. (да и конца XIX в.—**С. А.**) потребность в «глобальных» мерах ценностей, подсказанную всеобъемлющими общественно-историческими и духовными изменениями»[4]. Дело в другом. Никто не сомневается, что

[1] «В его зрелой поэзии, так же как и в его раннем творчестве, любовь оборачивалась чувственностью, обнаженной эротикой» (**Д. Максимов.** Брюсов. Л., 1969, с. 158). «Любовную лирику Брюсова точнее назвать «эротической». В этом плане она восполняет заметный пробел в русской поэзии...» (**С. Шервинский.** Валерий Брюсов.— Лит. наследство. Т. 85, с. 14—15).

[2] **Д. Максимов.** Указ, соч., с. 52—53, 89, 160—161.

[3] **В. Шкловский.** Собр. соч. в 3-х т. Т. I. М., 1973, с. 114.

[4] **К. Г. Петросов.** Об одном мотиве в поэзии Блока и молодого Маяковского.— В кн.: Жанрово-стилевые проблемы советской лит-ры. Калинин, 1983, с. 4.

в тех же «Стихах о Прекрасной Даме» выразилась, при всей их интимности, целостная концепция действительности. А учителю Блока отказывается в сложности чувствований, в богатстве поэтической трактовки любви. Видимо, жгучие краски эротического «плана» заслоняют иные, так сказать, «спиритуальные» пласты образа, его символическую развернутость.

Сказанное относится и к прозе Брюсова, особенно исторической. Она изучена мало; любовная же тема отходит у исследователей вообще куда-то в сторону, оттесняется более «панорамными» проблемами. Пожалуй, лишь в работах Э. С. Литвин верно отмечена эволюция женского образа у Брюсова-прозаика, «обновление характеров, контуры которых содержатся в лирике 90-х—900-х гг.»; сущность этого обновления — введение социально-психологических мотивировок[1]. Однако требуют внимания и такие вопросы, как характер брюсовской символики, значение принципиальной смены способа обобщения, изживание символистской «мифологии», монументально-героическая трактовка любви. В рамках статьи мы можем сосредоточиться лишь на двух центральных женских образах главных прозаических произведений Брюсова — Ренате и Гесперии, персонажах, как нам кажется, весьма репрезентативных (романы «Огненный ангел» и «Алтарь Победы»[2]). Мы постараемся показать, что «женская», т. е. любовная тема выходит здесь за рамки эротики весьма далеко, вводя нас в круг важнейших мировоззренческих проблем, как это наблюдается у крупнейших писателей эпохи, от Блока до Чехова и Горького. Здесь суммируются многие поиски «дооктябрьского» Брюсова, хотя, конечно, писатель не сразу приходит к верным пропорциям и верным решениям.

В «Огненном ангеле» эпоха XVI в., ее характеры и события, по сути, вынесены в экспозицию, поглотившую традиционные для исторического романа коллизии[3]. В жизни центрального персонажа Рупрехта определяющую роль играет только любовь, подобно тому, как это

[1] **Э. С. Литвин.** Эволюция исторической прозы Брюсова. (Роман «Алтарь Победы»).— Рус. лит-ра, 1968, № 2. Ее же. Незаконченный утопический роман В. Я. Брюсова «Семь земных соблазнов».— В кн.: Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 131—132.

[2] Последний берется как одно целое с «Юпитером поверженным».

[3] См. нашу статью: Вопросы историзма в романе В. Я. Брюсова «Огненный ангел». — Вопросы русской литературы, Вып. 2 (22). Львов, 1973.

наблюдается и в лирике Брюсова. Уже в экспозиции, предваряя основной рассказ, звучит упоминание о некой падкой на подарки жене хлебопека, страсть к которой едва не довела Рупрехта до тюрьмы, определила бегство из родного города и превратила его в странствующего авантюриста. Но лишь знакомство с загадочной Ренатой по-настоящему обнаруживает непростоту чужой души и жизни вообще. Знакомство это — не просто завязка основной, любовной линии, но и вовлечение в мир странный и опасный, **инициация**, в результате которой Рупрехт, по-обывательски практичный и «приземленный», выключается из привычной реальности: «То был последний вечер одной моей жизни, за которым должна была начаться для меня жизнь другая!» (IV, 25). Как говорит он сам, получивший кое-какое образование, стирается разница между «miracula» и «natura», и уже первая встреча «столь же чудесна, как все необыкновенное и потрясающее, что впоследствии пережили мы с нею» (там же). Историческое, линейное время как бы исчезает; сюжет романа — сродни лирическому сюжету (перипетии чувства к Ренате); логика событий туманится и расплывается. В завязке возникает мотив ужаса и наваждения: первое свидание с женщиной, терзаемой неведомым призраком, окутано в зыбкий лунный свет, что, как давно было отмечено, неизменно символизирует у Брюсова «колдовское», демоническое начало[1]. Странных, необъясненных ситуаций, намекающих на «ведьмовство» Ренаты, — предостаточно. Это—стуки, производимые будто бы незримо клубящимися около нее бесами, это — мучительно-осязаемое видение шабаша, никак не мотивированный разгул демонических сил в финале... Vita nuova Рупрехта — менее всего «ренессансный» в первичном нашем понимании мир. Это — причудливый мир Северного Возрождения с его ведьмовством, алхимией, гоетейей и кострами как обратной стороной гуманистического раскрепощения личности. И Рената — живой нерв всей ситуации: любовь к ней явно не способствует утверждению гуманистических ценностей. Социально-историческая и психологическая мотивировки характера здесь размыты, перед нами символистское понимание Женщины-Тайны, Женщины Вообще. Калейдоскопическая смена обликов

[1] Тема ночи и луны в их связи с образом «демонической» женщины у Брюсова-поэта исследована **М. Давидович** (см.: Тема ночи в поэзии В. Я. Брюсова.— В кн.: Науч. зап. каф. истории европейской культуры. Т. 2. Харьков, 1927).

Ренаты непонятна и пугающа. То она — беззащитная девушка, ищущая покровительства Рупрехта. То — мудрая в своем простосердечии зрелая женщина. То — беззаботная светская дама. То — пылкая и преданная возлюбленная. То — религиозная фанатичка. То — участница шабаша, полувидение, с лицом странным и нечеловеческим. В портрете ее подчеркнуты черты «демонические»: «ее лицо, бледное, как никогда, и искаженное судорогами до неузнаваемости... ее глаза, зрачки в которых расширились вдвое,— и весь ее облик, ее тело, находившееся в непрерывной дрожи, доказывали мне, что не она владеет собой, но кто-то иной распоряжается ее телом и ее волей (IV, 201). О себе она рассказывает скупо, и Рупрехт то и дело ловит ее на противоречиях. Собственно, узнаем мы лишь то, что с детства ее преследовало видение «огненного ангела», Мадиэля; встретив некоего графа Генриха, она признала его воплощением своей мечты и предалась ему. Но граф исчезает; молва винит «ведьму» Ренату; она отправляется искать Генриха, и встреченный ею (как она уверяет — «по предназначению») Рупрехт обращен в покорное орудие в женских руках. Дело доходит до того, что, когда найденный ими Генрих отворачивается от Ренаты, та велит Рупрехту вызвать его на дуэль, хотя отлично знает о превосходстве Генриха в предстоящем поединке. И Рупрехт, покорствуя, согласен идти на смерть. Он утратил волю, забыл, что встреча с Ренатой сперва была им воспринята как «обычное развлечение» (IV, 36), бросил к ногам Ренаты и долг сына (собственно, он по возвращении из Америки направлялся к родителям), и нажитое за морем богатство, и саму «веру в себя» (IV, 23).

Дело в том, что Рупрехт не в состоянии понять, кто же такая Рената и что стоит за всеми ее странностями. Его властно влечет не столько «прелесть» Ренаты (эротические сцены трактованы здесь как раз очень сдержанно), сколько Тайна: ведьма таки эта женщина или просто несчастная истеричка? На него почти воочию надвигаются со страниц магических трактатов, изучаемых по воле той же Ренаты, чудовищные по облику демоны[1], почти материализующиеся во время магического сеанса или в сцене до жути «реального» шабаша. Объяснения «мудрецов» (Агриппа, Ганс),

[1] Видимо, «библиографический» элемент здесь не излишество, а прием (излишним счел его **А. И. Белецкий** в ст. «Первый исторический роман В. Я. Брюсова, см.: **О. Білецький.** Праці у 5-ти т. Т. 4. Київ, 1966, с. 460—462).

равно как и чудеса «фокусников» Фауста и Мефистофелеса, призваны не столько прояснить Тайну, сколько усугубить ее, окончательно смять реалистическую мотивировку, ибо все названные персонажи, как и Рената,— люди, вкусившие запретного плода «трансцендетного», утратившие если не свою человеческую сущность, то, по крайней мере, человечность как меру вещей. Скажем, слушая объяснение Гансом, ученика Агриппы, поведения Ренаты как истерии, Рупрехт почти уверовал в «позитивную» природу «инфернальных» явлений (как расстройства здоровья). Но беседа с самим Агриппой оставила впечатление двусмысленности, в Рупрехте окрепло убеждение, что «не каждому сказанному им слову должно придавать веру» (IV, 133). Еще больше сомнений, неуверенности возбудила в нем встреча с Фаустом и Мефистофелесом, углубившая чувство Тайны[1].

Но большинство исследователей как бы не замечают, что сгущение загадочности вокруг Ренаты, превращение любви в мистерию — главная задача автора. В дореволюционной критике все решалось просто: считалось, что Брюсов натуралистически описал «истеричку»[2] с какой-то «смутной» душевной драмой[3]. Позже к этой концепции добавилось лишь то, что Рената стала трактоваться еще и как «жертва суеверия»[4]. Дело в том, что **сквозь брюсовский текст** прочитывались проблемы истории культуры в их самоценном значении, не учитывалось, что брюсовская концепция мира, человека, истории очень субъективна. Исторический материал здесь, видимо, взят не только в силу непосредственного знакомства писателя с Германией, но и как почва для спора с младосимволистами, с их приверженностью к плодам учености «сумрачного германского гения». Ведь в романе ведется еще и пристрастный, хотя и скрытый от посторонних глаз спор по поводу того «двоемирия», которое было основным «догматом» символизма (см. цитированные выше слова Шкловского), и это самое главное, хотя ситуация подогревалась и некоторыми биографическими обстоятельствами[1]. Здесь проблема познания, столь глубоко волновавшая и Брюсова-поэта, и Брюсова-теоретика, властно заявляет о себе, превращая «Огненный ангел» в философский, «фаустианский»[2] роман. Нужно внимательно учесть как историко-событийную, экзотерическую сторону романа, так и его философско-символическую, эзотерическую сторону, чтобы не упростить реальной сложности и противоречивости брюсовского произведения.

Конечно, справедливо, что проблему познания Брюсов здесь решил совершенно не так, как младосимволисты[3]. Но отметим, что далось ему это совсем не так уж просто. Ведь до 1905 г. писатель вовсе не стоял на строгой материалистической позиции. И, сгущая загадочность вокруг экстатической Ренаты, он стремился художественно исследовать одну из центральных проблем символизма: что такое «одержимость», означавшая для «младших» принадлежность поэта-«мага» миру «сверхчеловеческого»? Рената (как и «мудрецы»), перешагнув порог «трансцендентного», становится символом непостижимости «двойного» бытия, бытия по символизму. В лирике Брюсова этих лет такова Жизнь вообще («Безликая, она забыла счет обличий...»; «Жизнь», 1906), такова и носительница жизненного начала, Женщина («Женщине», 1899; «Любовь», 1900; «Раб», 1900; «Жрице Луны», 1904; «Кубок», 1905; см. также образ Талии в «Последних страницах из дневника женщины», женские характеры в «Семи земных соблазнах»,

---

[1] Нельзя согласиться с тем, что Фауст здесь введен только для усиления местного колорита; сам автор этого утверждения справедливо отмечает, что мало видеть в нем просто фокусника, будто бы разоблаченного «рассудительным» фон-Велленом, что в сознании Рупрехта Фауст остается как «тень Голиафа» (**Б. Пуришев.** Брюсов и немецкая культура XVI в.; IV, 338—339). Неверно также, будто связь Фауста и Агриппы с историей Ренаты «целиком механическая» (**А. Белецкий,** указ. статья, с. 464).

[2] См. рец. **Л. Гуревич.**— Русск. мысль, 1910, № 3, отд. III, с. 148—150.

[3] См. рец. **А. Левинсона.**— Совр. мир, 1909, № 3, отд. II, с. 125—126.

[4] **З. Ясинская.** Исторический роман Брюсова «Огненный ангел».— В кн.: Брюсовские чтения 1963 г., Ереван, 1964, с. 112—113.

[1] В романе отражена личная драма Брюсова («любовный треугольник» Брюсов—Петровская—Белый), о чем написано немало; см., напр.: **А. Белый.** Начало века. М., 1933, с. 279.

[2] **А. Белецкий,** указ. статья, с. 449, 451.

[3] «Специалист» по оккультизму («Автобиография»), автор «Ключей тайн», он записывал в эти годы в «Дневниках» о «дорогих» для него «мгновениях транса и ясновидения» (**В. Брюсов.** Дневники. М., 1927, с. 93); он редактировал спиритический «Ребус» и считал в том же 1905 г. новейшую идеалистическую теорию познания серьезным противовесом материализму (Весы. 1905, № 11, с. 76—77). Не все здесь— поза.

в «Ночах и днях»). Но «Огненный ангел» занимает в этом ряду исключительное место. Наряду с мотивом женского «демонизма» здесь как нигде явственно звучит интонация того высокого «космического любопытства», которое отмечено было А. Блоком в сборнике Брюсова «Земная ось»[1].

Не мысли о земном и малом
В дыханьи бури роковой,—
. . . . . .
Любовью — с мировым началом
Роднится дух бессильный твой.

(«Любовь»)

Особое место во всей этой «сверхтеме» занимает личность и позиция А. Белого, выступившего не только соперником в любви, но и в качестве главного трубадура младосимволизма, наиболее рьяно отстаивавшего соловьевскую идею Вечной Женственности как некой благой сущности Вселенной. Продолжалась полемика, в ходе которой «мэтр» отмежевался от тех, кто пел «Жену, облеченную в Солнце»[2]. Именно поэтому в роман введена столь дорогая для теургического символизма проблема «сверхчеловеческого избранничества», решенная вовсе не так, как хотелось бы Белому, отлично понявшему роман[3] (чего нельзя

[1] Золотое Руно, 1907, № 1, с. 88.

[2] **В. Брюсов.** В защиту от одной похвалы (VI, 100—103).

[3] **А. Белый.** Огненный ангел. — Весы. 1909, № 9. См. также статью А. Белецкого.

Эхо этой драмы звучит в позднейших словах Белого: «...К 1904 году я ждал мистерий... мистерия — только любовь; но обманутый в мистерии моих человеческих ожиданий, я в 1906 году бью по всему фронту» (**А. Белый.** Между двух революций. Л., 1934, с. 205—206).

В «Огненном ангеле» отразился и внешний облик Белого (IV, 29), и его речь, трактованная саркастически (это было отмечено А. Белецким, но бегло). В самом деле, «совершенно пустые» фразы об «изумрудной скрижали Гермеса Трисмегиста», вложенные в уста Рупрехта как насмешка над мистиком Генрихом (IV, 143—145) повторяют подлинные ламентации Белого (ср. с открывком, в котором Белый не без простодушия живописует самого себя в образе «победившего мир»: Арабески. М., 1911, с. 128—129).

Друг Генриха Люциан Штейн — видимо, А. Блок («блок» — глыба, «штейн» — камень, нем.). Имя же — намек на вызвавший недовольство Брюсова первый сборник Блока «Ante lucem» (младосимволистский мотив «света»).

сказать о других модернистах, ограничившихся общими комплиментами и даже сетовавшими на «неясность»[1]). Белый видел трактовку Вечной Женственности как ложного, губительного идеала, понял, что гибель Ренаты есть результат «расчеловечения», и это уязвило его, ницшеанца и мистика. Тем более, что борьба за Ренату выявляла превосходство «естественной человечности». Брюсов соотносил себя со стоическим Рупрехтом, исполненным достоинства и пытливости, в чем была своя героика. Так писатель пытался ответить на запросы времени, «нуждавшегося в героическом»[2], найти свое понимание героики[3]. 1905 г. действительно стал для него переломным[4], хотя увы, в романе, пусть и писавшемся под эхо пресненских залпов, социальные конфликты недвусмысленно отведены на задний план. Тем самым трактовка героики обедняется, обескровливается, делается несколько причудливой. Но именно такой взгляд на человека и мироздание определил центральную роль экстатической Ренаты, а не, скажем, «фламандской» Агнессы[5]. В не-обывательском характере брюсовского художественного идеала—залог его будущих открытий.

Высказав сомнения в «пути» младосимволистов, Брюсов ищет новых горизонтов. Идейно-эстетические проблемы «Огненного ангела» находят своеобразное продолжение в романе «Алтарь Победы». Но здесь агностический взгляд на мир исчезает, автора занимают чисто «земные», истори-

[1] См., напр., рец. **С. Соловьева** на 2-е изд. романа (Русск. мысль, 1909, № 2, отд. библ., с. 297).

[2] **М. Горький.** Собр. соч. В 30-ти т. Т. 28. М., 1954, с. 113.

[3] Поэтому, видимо, Рупрехт — не просто «рядовой авантюрист» своей эпохи (трактовка А. Белецкого, с. 440). От этого образа идет прямая нить к стихотворению «Хвала Человеку» (1906), ставшему переломным моментом на пути Брюсова к новой, послеоктябрьской героике.

[4] Это показано в ст. **Э. Литвин** (Революция 1905 г. и творчество Брюсова.— В кн.: Революция 1905 г. и русская литература. М.—Л., 1956) и ст. **С. С. Гречишкина** и **А. В. Лаврова** (О работе Брюсова над романом «Огненный ангел». — В кн.: Брюсовские чтения 1971 года, Ереван, 1973).

[5] Такова девушка, вырисовавшаяся было на страницах романа как соперница Ренаты. Она живет в мире «бабушкиных сказок», перемешанных с филистерской «мудростью» брата-профессора. Показательна символика имен: **Агнесса** — «овца» (язвительная трактовка христианской символики), **Рената** же самим смыслом имени представляет эпоху — Возрождение, как его в этот период понимал Брюсов.

ческие проблемы. Это сказалось и в «женской» теме романа.

Не сразу такой подход проявляется. Рассказчик, молодой римский аристократ IV в. Юний долго не осознает, подобно пушкинскому Гриневу, сути и масштаба происходящих вокруг него событий. Вовлеченный в языческий заговор красавицей Гесперией, он пленен не столько ее идеями, сколько ею самой, воплощающей все тот же «сверхчеловеческий» идеал. Но тут уже наблюдается не движение от реальности в «темную глубину» символа, а обратный процесс.

Пусть красота Гесперии подобна «неувядающей красоте богинь», пусть глаза ее — «пламенные звезды» (V, 32, 34, 36); пусть говорит она не хуже ритора, жесты ее грациозны, а мысли незаурядны; пусть цитирует она философов и поэтов, пусть одета, как царица. Изобилие оттенков речи настораживает: «тихий шепот» (V, 92), «искушенная речь» (V, 93), «ласкательный голос» (V. 207), «подавленный голос» (V, 208), «вкрадчивый голос» (V, 215). Она говорит «словно в величайшем волнении,— по крайней мере, так казалось» (V, 209), как «актриса». Легко переходя от «античного» словаря к «христианской» фразеологии, она столь же легко меняет язычество на христианство. Юнню случилось наблюдать, как создается руками служанок ее красота (V, 274—275), и он начинает понимать, что блеск Гесперии — ложен; под конец она вызывает у него чуть ли не отвращение («одетая как меретрика (блудница. — **С. А.**), с голыми руками и полуголыми грудями» (V, 542). Трезвость все испытавшей умной красавицы жестока и цинична; обладая подлинно государственным умом, она пренебрегает любыми социальными ценностями, стремясь к безграничному самоутверждению; тайна души ее «высшая власть» (V, 218—219). Самую красоту античного мира, во имя которой она будто бы ратует, эта красавица ценит не более, чем все остальное, до нее лично не относящееся («Если бы у нас недостало боевых снарядов, я не колебалась бы заряжать баллисты головами статуй Праксителя!» (V, 218—219). Она, как и Рената, бессердечно использует страсть героя, без колебания обрекая его на верную смерть во имя своих планов. Сходно обрисованы и перипетии чувства к Гесперии как некоего наваждения. Не случайно она рисуется обычно на фоне пира или театра (V, 486—492); атрибуты ее облика — чаша с вином, «стол для вина», «кубки легкого утреннего вина», «чаша с изображением змей», благовония

и «ароматические факелы, разливающие кругом нежное опьянение» (V, 454, 458). «Ласковость ее слов и нежный взгляд ее глаз», как и «вкрадчивый голос», действуют на Юния «непобедимо, как магическая формула на заклинаемого Демона» (V, 475). Юний чувствует себя в обществе Гесперии «в опьянении забвенья», поцелуи ее «пьянят острее самого крепкого кипрского вина», она проникает в душу, «как тонкий яд» (V, 215, 511). В своей многоликости Гесперия сходна с неуловимой Ренатой: целомудренная матрона; благочестивая почитательница богов и римских добродетелей; философ и ритор; «царица» среди красавиц; обыкновенная, злящаяся на гримирующих ее служанок женщина-римлянка; дьявольски хитрая руководительница тайного заговора; развратница, отдающаяся «даже рабам»; колдунья, которой приписывают вину в смерти маленькой Намии, влюбившейся в Юния... Гесперия сравнивается с Киркой, Сиреной, Эриннией, Горгоной, Харибдой... «В каких новых обликах предстанет мне этот Протей, принявший пока вид женщины»,— думает уставший от всего этого Юний,— «и не будет ли права моя Реа, если она, встретившись с ней, признает ее за воплощение христианского дьявола?» (V, 283). В портрете Гесперии прорезываются, как и в облике Ренаты, устрашающие черты: «Тонкие ноздри Гесперии раздулись от гнева, жемчужины зубов сверкнули из-за кровавых губ...» (V, 395). Но если загадочность Ренаты остается непроницаемой, сущность Гесперии перестает быть тайной, ибо Юний начинает понимать, что душа ее — порождение того темного водоворота страстей, козней и преступлений, который представляет собой языческий Рим, некогда столь влекущий Юния (V, 295). «Я — мертвая»,— прорывается у Гесперии (V, 150). Как порождение обреченной историей языческой верхушки, Гесперия, судя по началу «Юпитера поверженного», осуждена автором на гибель и забвение. И корни этого — в том же комплексе «сверхчеловечности»: недаром Гесперия презирает плебс и вообще окружающих, утверждая, что ей под силу повернуть народное сознание в нужном направлении...

Таким образом, **социальное** в характере Гесперии становится определяющим началом, а прозрение **Юния** — закономерным итогом его увлечения. «Иррациональность» страсти мотивируется тоже социально-психологически: не без грусти Брюсов показывает, что у Юния **существует потребность искать порабощения;** он не столько очарован

Гесперией, сколько хочет быть очарованным. «Зеркально» отражается это и в отношениях Юния со второй его любовью — «пророчицей» странной секты IV в. Реей. Отчетливо видя ее «безумие» и непривлекательность, он покоряется вместе с тем «таинственным чарам», исходящим от нее, как спутники Улисса — Цирцее (V, 41). И в ее присутствии Юнием владеет странное оцепенение, и она сравнивается с гибкой змеей (V, 41). Любопытно, что точно так же владеет Реа и волей «живого бога» сектантов, недалекого красавца Люцифората, а в изображении их «богослужения»-оргии подчеркнут все тот же мотив опьянения: Реа шатается, как пьяная, у оргиастов глаза, как у пьяных, и т. п.

Дело в том, что Юний любит здесь не столько живых людей, сколько свой «сверхчеловеческий» идеал, порожденный все тем же «римским» комплексом. Сочиняя о Гесперии стихи в духе классиков, он обнаруживает в себе то, что «трагики говорят о страсти и ее мучениях» (V, 428), и «вычитанная» любовь эта исключает его, подобно Рупрехту, из реальности (то он — в сетях нелепого заговора, то, изгнанный, живет у родителей, «дикий и нелюдимый», прячась от всех (V, 427). Испытывая на себе чары Реи, он чувствует, что эта «трясина» погубит его (V, 339). С той же силой ощущается им в конце и отчуждение от Гесперии. «Роковая страсть» взята не в идеально-«очищенном» виде, как в «Огненном ангеле»: она развертывается в общем контексте римской жизни IV в. и трактуется как достаточно обычное заблуждение неопытного юноши. Так по-новому решается одна из ведущих тем раннего творчества Брюсова, подлинного поэта страсти. Отказ от романтизации «демонической» женщины — следствие изменения метода писателя, прибегнувшего к вполне реалистической мотивировке характера средой, эпохой.

Разумеется, дело не в том, что Брюсов перестал чувствовать поэтическое содержание страсти как таковой. Нет, у него и престарелый инок Варфоломей, когда-то бывший Юнием, содрогается в невыразимом волнении, произнося имя Гесперии (V, 421). Но Гесперия уже не загадка, в отличие от Ренаты. В ее характере, решенном как нечто сложное, неоднозначное, вместе с тем ощутимо проступает черта-доминанта: **лживость.** Это не какая-то «заданная» или «прирожденная» черта, а итог процесса нравственной деградации, обусловленного общим крахом

римской культуры. Само имя «Гесперия» соотнесено с миром отходящей языческой мифологии[1].

Эгоизм Гесперии, ставший в конце концов очевидным, отрезвляет Юния, для которого счастье — это не просто **мир двоих**, но и полноценное бытие в обществе, гражданское деяние. Прекрасная сказка о золотых яблоках любви не выдержала испытания реальностью. И намек на перелом в судьбе Юния, пусть и не развернутый с достаточной полнотой сюжетно, знаменует многое. Как никакой другой персонаж дооктябрьского Брюсова, Юний достоин звания героя, сумевшего победить свою страсть, выйти на простор больших мыслей и чувств «общественного человека». Предваряя судьбу самого автора, Юний решительно порывает с прежними, ложными ценностями, входит в новое общество, каким был для него исторически прогрессивный христианский Рим. Выход за пределы субъективно-лирической интерпретации истории делает романы «Алтарь Победы» и «Юпитер поверженный» заметным явлением литературного процесса предоктябрьской эпохи. Здесь восстановлено в правах реалистическое обобщение, «диалектика души»; здесь наполняется новым, типизирующим смыслом символизация, обращенная **против** символистских мифов. Это предвещает и новые находки зрелого Брюсова, и ряд сходных решений в литературе послереволюционных лет.

---

[1] В начале «Алтаря Победы» звучит мотив сада Гесперид (V, 49); он повторяется в стихах Юния, данных в финале. Но золотые яблоки Гесперид суть вместе с тем и яблоки раздора (см.: Мифологический словарь. Л., 1961, с. 67). Связь этого мифа с именем Гесперии очевидна.

Кроме того, как верно заметил в беседе с нами К. С. Герасимов, в имени Гесперии просматривается связь с вечерним названием планеты, посвященной Венере: Hesperos (vesper); любопытно, что утром эта же планета называлась... Люцифер! Сады Гесперид также помещались на западе, на закате. Бесспорно, что здесь символически подчеркивается обесчеловеченность и закат античной культуры.

Н. Г. Андреасян

ДРАМАТУРГИЯ В. Я. БРЮСОВА

(Предшественники и современники)

В. Я. Брюсов привнес в русскую литературу огромное богатство тем, идей и форм, разработанных и разрабатываемых в мировой литературе. Антологичность стала вообще творческой позицией Брюсова, распространившейся на все сферы деятельности писателя, в том числе, конечно, и на драматургию. Естественно, чаще всего драматургия Брюсова соприкасается с мотивами и поэтикой литературных явлений, находящихся в достаточной близости к эстетической школе символизма.

Рассмотрим три типа связей с литературными фактами, находящимися за пределами брюсовского творчества. Наиболее простая из них — это литературная цитация; более сложная форма — генетические связи; наконец, третья форма — типологические параллели.

Цитация наиболее часта в ранних пьесах Брюсова. Таковы цитаты из Поля Верлена в драме «Декаденты»[1] в брюсовских переводах. Это — стихотворение главного героя Ардье, представляющее собой текст Верлена («Добрая песня»), написанный им в 1870 г. и посвященный его будущей жене Матильде Мотэ; это и стихотворение «Небо над городом плачет» из сборника Верлена «Песни без слов» и ряд других текстов. Однако эти цитации пока непосредственно обусловлены тем, что прототипом персонажа, в уста которого Брюсов вкладывает верленовские тексты, является сам П. Верлен. Поэзии Ардье Брюсов придает характерные верленовские нотки — туманные мечты, ощущение неуловимости минувшего, его невосстановимости, и это обусловливает и оправдывает прямые ци-

[1] Архив В. Я. Брюсова. Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, ф. 386, к. 28, ед. хр. 6—7. В дальнейшем ГБЛ с указанием фонда, картона и единицы хранения.

таты из Верлена — его тексты, приписываемые герою драмы.

То же самое можно сказать о другой из ранних пьес Брюсова «Дачные страсти»[1], где герой (Финдесьеклев) цитирует стихотворение К. М. Фофанова. Правда, отличие между этими цитациями в том, что в первом случае «чужой» текст фигурирует в качестве текста самого героя, между тем как в «Дачных страстях» он выполняет функцию цитаты в устах героя. Однако есть и общность. Она заключается в том, что и там и здесь цитация есть следствие непосредственной общности эстетических взглядов героя и цитируемого автора, а также и в том, что и цитирующий и цитируемый являются поэтами. Творчество Фофанова, сложившееся в 80-е годы XIX века, в эпоху политической реакции, определилось как стремление поэта уйти от реальной действительности в мир искусства и поэтической фантастики, определилось как противопоставление идеализированного мира «прозе» жизни, как тоска об утраченном счастье. В 90-е годы в лирике Фофанова возникают декадентские мотивы, преобладают пессимистические и мистические настроения. Все это позволило русским символистам,— и Брюсову, считать Фофанова одним из своих непосредственных предшественников, о чем косвенно свидетельствует то, что Фофанов был ими даже привлечен в альманах «Северные цветы». Отсюда — третья общность цитаций в двух пьесах: цитируются авторы, творчество которых находится у истоков символизма.

Тем же обусловлены и цитаты из самого Брюсова — автоцитаты, также вложенные в уста героев, в частности, Финдесьеклева:

> Под угрозами ненастья,
> В день сомнений и потерь,
> Смело жди минуты счастья
> И в грядущее поверь[2].

Цитаты эти, в общем, «биографичны», т. е. жизненные ситуации, мировоззрение и т. п. «цитирующих» героев оказываются сходными с жизненными ситуациями, мировоззрением и т. п. цитируемых авторов: Ардье — с Верленом, Финдесьеклева — с Брюсовым.

Но прямая цитация — это одна из наиболее «простых» форм отражения в брюсовских пьесах иных текстов. Есть

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 28, ед. хр. 5.

[2] **В. Брюсов.** Дневники, с. 14.

и более сложные формы цитации, хотя бы из того же Фофанова, которые уже не суть собственно цитаты, а являются реминисценциями. Так, слова Фиидесьеклева:

И полусказанные звуки,
И музыкальные слова —

являются реминисценцией фофановского текста:

И гармонические грезы,
И музыкальные слова[1].

Но в общей сложности, это все та же цитация, представляющая «чужой» текст в некоей модификации.

«Цитация — такое включение элемента «чужого текста» в «свой текст», которое должно модифицировать семантику данного текста именно за счет ассоциаций, связанных с текстом — источником (цитируемым текстом), в противоположность заимствованию, которое не влияет на семантику цитирующего текста и может быть даже бессознательным. Степень точности цитирования здесь не принимается в счет»[2].

Этой формулировке, бесспорно, соответствуют все приведенные случаи.

В пьесах Брюсова основные «отраженные факторы» берут свое начало в символизме и романтизме. И эта двоякая ориентация не случайность: многие семантико-содержательные трактовки символизма возникли на основе романтических трактовок. Остановимся на некоторых из них.

Такова трактовка понятий Свет, Солнце, Заря. Ожидание Зари, стремление к Солнцу — это порывы романтического героя, отождествляющего эти понятия с очищением, с избавлением от грязи, пошлости и ряда других сторон жизни, вызывающих в романтическом герое негативное отношение. Отсюда и пушкинское «Взойдет ли, наконец, прекрасная заря», и бальмонтовское «Я в этот мир пришел, чтоб видеть солнце». В наиболее известной из пьес Брюсова — в драме «Земля» — этот момент отражен в полной мере. Герой пьесы Неватль в своем стремлении вывести «людей на новые пути»[3], увидев солнце, осознал,

[1] **К. М. Фофанов.** Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1962, с. 89.

[2] **Г. Левинтон.** К проблеме литературной цитации. Материалы XVI научной конференции. Тарту, 1971, с. 52.

[3] **В. Брюсов.** Полн. собр. соч. и переводов. Т. XV. СПб., 1914, с. 14. В дальнейшем все ссылки на драматические произведения на это издание и этот том (V) в тексте с указанием страниц арабскими цифрами.

что «в нем была вся жизнь, вся сила, все будущее» (15). Согласно Л. К. Долгополову[1], Неватль пошел дальше Бальмонта — его мечта осуществилась, между тем как в большинстве текстов символистов это стремление к свету остается на уровне неосуществимой мечты. В стремлении же даровать свое озарение людям Неватль напоминает скорее горьковского Данко. Брюсовский герой отдает всего себя великой и благодарной цели — служению человечеству; он познал величие и красоту самоотверженного подвига во имя народного блага, подвига возвышающего и облагораживающего. В уста Неватля Брюсов вкладывает вдохновенный гимн бесстрашным людям, преодолевшим трудности и препятствия и пожертвовавшим жизнью во имя счастья будущих поколений: «Пусть умерли мы! Но мы живы в бытии нашей планеты, в ее мечтах, в ее сознании» (47). И этот гимн напоминает другой гимн в честь погибшего горьковского Сокола, гимн «безумству храбрых».

В «Земле» человечество делает безуспешную и трагическую попытку пробиться наверх, сняв с помощью рычагов крыши Города, но в последний момент выясняется, что за пределами «Города нет атмосферы» (49). С поднятием купола вырвался наружу воздух — все задохнулись и сгорели от лучей ослепительного солнца, того солнца, которого так ждала коленопреклоненная толпа: «И медленно, медленно вся стихнувшая зала обращается в кладбище неподвижных, скорченных тел, над которыми из разверзтого купола сияет глубина небес и, словно ангел с золотой трубой, ослепительное солнце...» (54).

Если у Бальмонта и Горького Солнце — это символ жизни, то у Брюсова Солнце — это символ Смерти. Если гордая смерть Данко, осветившего огнем своего горящего сердца путь человечества к освобождению, явилась действительно спасением для всех, и его подвиг имел огромное, жизненно важное значение, то в драме Брюсова подвиг бесполезен — все равно люди обречены на смерть. Если горьковская легенда о Данко завершается прославлением сердца-солнца, то драма Брюсова завершается мистическим обращением к Солнцу, несущему Смерть: «Солнце! Солнце! Твои лучи не прожгут того мрака, в который ринусь я!» (54).

[1] **Л. К. Долгополов.** Вокруг «Детей Солнца». — Сб. «Горький и его современники». М., 1968.

Так замыкается круг. Солнце — источник жизни; оно же — причина смерти. Солнце — и начало, и конец.

Единство жизни и смерти, единство Солнца и тьмы, неба и земли оказываются для символистов эксплицируемыми друг на друга парами. Это отражается и в прозе, и в прозаической символистской драматургии. Противопоставление этих понятий не снимается, но тенденция к слиянию уже намечается. Неслучайно пьесу Л. Андреева «К звездам» завершают две параллельные реплики:

«Сергей Николаевич (протягивая руки к звездам). Привет тебе, мой далекий, мой неизвестный друг!

Маруся (протягивая руки к земле). Привет тебе, мой милый, мой страдающий брат!»[1].

Слияние полярных противоположностей — один из факторов, способствующих напряженности действия в символистской драматургии, в том числе и в пьесах В. Брюсова, для которых характерен чрезвычайно высокий накал страстей. Тот же фактор способствует тому, что для драматического отображения автор останавливается именно на ситуациях, требующих от героев высочайшего напряжения духовных сил. А отсюда — отображение преимущественно героической личности, будь то личность мифологическая, легендарная, или конкретно-историческая. Все эти особенности переходят в символистскую драму и в драматургию Брюсова из романтического миросозерцания, одновременно во многом скрещиваясь с неоклассицистическими тенденциями, особенно характерными из представителей символизма для Брюсова.

Романтическое миросозерцание и создает единоборство таких понятий, как свет — тьма, небо—земля, жизнь — смерть и т. п. Столкновение активного героя с пассивностью, с отсутствием каких бы то ни было встречных стремлений — это особенность романтически-символистского художественного видения, характерная и для лирического героя многих стихотворений Брюсова, и для лирического героя Блока. Естественно, она нашла отражение и в драматургии Брюсова: активная и пассивная стороны пытаются сблизиться и соединиться («Путник», «Протесилай умерший»). Символистская трактовка здесь скрещивается с романтическим мотивом мертвого возлюбленного (жениха, мужа). Истоки его — в немецкой народной песне, обработанной в балладе Готфрида-Августа Бюргера «Ленора».

[1] **Л. Андреев.** Пьесы. М., 1959, с. 88.

Бюргер сильно изменил сюжет этой песни. Если народная песня — всего лишь фантастическая сказка, полная всяких страхов и ужасов, то в балладе Бюргера на первый план выдвигается христианское поучение — ропот против провидения и божьей воли приводит душу к гибели.

Терпи, терпи, хоть ноет грудь,
Творцу в бедах покорна будь;
Твой труп сойди в могилу!
А душу бог помилуй![1] —

этой предсмертной песней о терпении и покорности Творцу, которую поет Леноре толпа теней, завершается баллада.

В русской литературе этот поэтический сюжет впервые был разработан в балладе В. А. Жуковского «Светлана».

Если трагическая судьба Леноры — кара за богохульство, то счастливая судьба Светланы — это награда за смирение и покорность.

Жуковский в послесловии разъясняет идею баллады:

Вот баллады толк моей:
«Лучший друг нам в жизни сей
Вера в провиденье.
Благ зиждителя закон:
Здесь несчастье — лживый сон;
Счастье — пробужденье»[2].

Две баллады («Ленора» и «Светлана»), в основу которых положен фольклорный мотив о мертвом женихе, приезжающем за своей невестой, — и две диаметрально противоположные концовки: мотив кары и мотив награды.

А теперь перейдем к обработке этого мифа В. Брюсовым. В предисловии к трагедии (в рукописи) Брюсов указывает, что «из славянских обработок мифа наиболее известна драма С. Выспянского; в последнее время драматически обработали тот же миф И. Анненский и Ф. Сологуб»[3].

[1] **Г. Бюргер.** Ленора.— В кн.: В. А. Жуковский. Баллады. М.—Л., 1936, с. 237.

[2] **В. А. Жуковский.** Светлана.— В кн.: В. А. Жуковский. Баллады, с. 29.

[3] ГБЛ, ф. 386, к. 28, ед. хр. 12—13.

Лаодамия С. Выспянского закалывает себя после галлюцинации таинственного брака ее с Протесилаем; Лаодамия И. Анненского бросается в костер; Ф. Сологуб для своей Лаодамии избрал иной конец: она теряет силы и тает, как воск; брюсовская Лаодамия добровольно следует за Протесилаем в обитель мертвых.

Интересно сравнить финалы трех трагедий (Ф. Сологуба, И. Анненского и В. Брюсова) о Лаодамии и Протесилае.

Трагедия Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» завершается хором и заключительной ремаркой: «Умерла, умерла Лаодамия. О, дивная смерть! Плачьте, плачьте о милой Лаодамии, но с плачем соедините и великую радость и счастье, славьте небесную очаровательницу, роковую Афродиту! Слава, слава тебе, Афродита! Над смертью торжествуешь ты, небесная, и в пламенном дыхании твоем тает земная жизнь, как тает воск. Ликующие лучи восшедшего над землею солнца заливают всю сцену. Пламя костра пылает, подымаясь прямо кверху, яркое, но бледное. Светлою завесою от востока закрывается сцена, завеса чистая и белая — ясная смерть»[1].

Финал этот, с одной стороны, утверждает победу смерти как высшей утешительницы, с другой, — победа эта вызывает удовлетворение автора, а последняя ремарка — это прославление смерти, и здесь явно подчеркнута мистическая настроенность.

Если у И. Анненского хор, завершающий трагические события, восхваляет мечту и самоотверженное безумие:

> Лунной ночью ты сердцу мила,
> О, мечты золотая игла,—
> А безумье прославят поэты[2],—

то заключительная партия хора у Брюсова носит печать покорности судьбе:

> Не ищи бороться с роком, не старайся избежать
> Темной смерти... (124).

При всем различии трех разработок одного сюжета последнее сравнение наиболее явно обнажает и некоторое сходство. Трагический исход не является чем-то обрушившимся на героев и задавившим их внутренние переживания. Трагедия, наоборот, усиливает страсть, и в этом пла-

[1] **Ф. Сологуб.** Собр. соч. Т. VIII, 1913, с. 130—131.

[2] **И. Анненский.** Стихотворения и трагедии. Л., 1959, с. 508.

не три финала в том или ином смысле приветствуют это: у Сологуба это принимает формы гимна Афродите, у Анненского—мечте и безумию (в данном случае синонимам страсти), у Брюсова — полноте земных ощущений («милый воздух грудью пей»). И во всех трех случаях воспеваемое — Афродита, страсть и мечта, земные ощущения— оказывается непосредственно связанным с понятием смерти, а эта связь страсти и смерти восходит уже к европейскому символизму, который, в свою очередь, заимствует такое понимание, согласно Брюсову, из античной философии. Брюсов соглашается с С. Пшибышевским, утверждающим, что любовь и смерть — ось жизни[1]. Концепция эта пришла в символизм в шопенгауэрском преломлении, заменившем «страсть» «рождением». И Брюсов ее воспринял именно так: «Любовь — уже крайний предел нашего бытия и начало нового...» (VI, 253).

Эта концепция проводит вполне осязаемую параллель между брюсовскими пьесами, казалось бы, весьма далекими по содержанию друг от друга: с одной стороны, «Землей» и, с другой стороны, «Протесилаем умершим» и «Путником»; в одной — стремление к Солнцу — начало смерти, в двух других началом смерти оказывается Страсть, Любовь. Ожидание света и ожидание любви одновременно оказываются ожиданием смерти. Здесь, несомненно, обнаруживается связь с ранними пьесами И. Метерлинка: «Непрошеная», «Слепые», «Смерть Тентажиля». Любопытно, что во всех этих пьесах финал сходен: наступление ожидаемой смерти сопровождается криком ребенка — в «Непрошеной» и в «Смерти Тентажиля» за сценой, в «Слепых» на сцене. И то, что смерть наступает одновременно с рождением в «Непрошеной», с прозрением в «Слепых», несет чрезвычайно важную содержательно-философскую нагрузку. Рождение и прозрение оказываются синонимами света, солнца, поэтому и последние являются всегда рядом со смертью. Заметим, что в «Непрошеной» извещение о смерти сопровождается, помимо крика ребенка, и осветлением комнаты, где происходит действие: «Дверь медленно отворяется, из комнаты вливается свет...»[2].

В «Слепых» это принимает несколько иную форму: центр внимания сосредоточивается на единственном зрячем — ребенке, поднятом высоко над всеми прочими персонажами, и впервые звучит слово «видит» без отрицания:

[1] См.: **В. Брюсов.** Мой Пушкин. М.—Л. 1929, с. 113.

[2] **М. Метерлинк.** Пьесы, М., 1958. с. 52.

Юная слепая: Он видит! Видит! Видит![1].

Такое сочетание понятий, конечно, характерно не для одного М. Метерлинка. Вспомним, что и Г. Ибсен в «Привидениях» вкладывает в уста умирающего юного художника Освальда слова: «Мама, дай мне солнце!», а затем неоднократно повторяется фраза: «Солнце... Солнце»[2], завершающая пьесу.

В пьесе Г. Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» герои—скульптор Рубек и безумная Ирена, увлеченные страстью, поднимаются «туда, к свету... На вершину забвения... На самую вершину, озаренную восходящим солнцем!»[3] — восклицает Ирена. И это оказывается путем героев к смерти.

Последний пример особенно показателен. Страсть, солнце (свет) и смерть находятся в фатальной связи. И это, с одной стороны, порождает фатальную смерть в «Путнике» и «Протесилае умершем» Брюсова, с другой стороны, — в его же драме «Земля».

Тем самым в русскую драматургию Брюсов переносит отображение антагонизма человеческой мечты и фатальности его бытия — те идеи, которые в драматургической практике утверждал М. Метерлинк, Эд. Дюжарден («Антония», «Конец Антонии») и др., а в теоретических выступлениях о театре — Ст. Малларме[4]. Фатум становится одним из центральных понятий и в русской символистской драматургии (например, «жизнь человека» Л. Андреева. Отметим, что и здесь смерть Человека сопровождается ремаркой: «В то же мгновение, ярко вспыхнув, гаснет свет... Только светлеет лицо умирающего Человека»[5]).

И здесь-то сказывается попытка обращения Брюсова к переводу «Пеллеаса и Мелисанды» Метерлинка. Пьеса эта привлекла Брюсова и той осветленной лиричностью, которая сквозит в каждой ее строке, и противоречием между светлыми устремлениями героев и фатальной неизбежностью трагического конца, и отсутствием той «банальности», которую он усматривал и в «Непрошеной», и в «Слепых», и в «Смерти Тентажиля». Однако основное

[1] **М. Метерлинк.** Пьесы, М., 1958, с. 81.

[2] **Г. Ибсен.** Собр. соч.: В 4-х т. Т. 3, М., 1957, с. 526—527.

[3] Там же. Т. 4. М., 1959, с. 484.

[4] См.: **А. А. Гвоздев.** Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий. Л.—М., 1939, с. 107.

[5] **Л. Андреев.** Пьесы, с. 150.

—это сочетание светлых тонов с гибелью героев. И здесь также мотив смерти перекликается с мотивом рождения (финальная реплика Ариеля о ребенке: «Он теперь должен жить вместо матери... Теперь очередь этой маленькой девочки»[1]).

Шопенгауэрское преломление (рождение и смерть) и античное (страсть и смерть) предстают в немом единении. Отсюда — обращение Брюсова и к мировым катаклизмам («Земля», «Гибель Атлантиды»[2], а также в некотором смысле «День Страшного суда»[3]), и к теме Эдипа («Эдип и Лихас»[4]); но отсюда же интерес Брюсова-драматурга (как и Брюсова-поэта) к личности, бросающей вызов этой предначертанности. Конечно, и эта особенность генетически восходит к европейскому театру на рубеже двух веков. Так, культ сильной личности, всеобъемлющих страстей исповедовал и театр Макса Рейнхарда в Германии, импрессионистская драматургия О. Уайльда (« Саломея»), театральная эстетика Г. Крэга в Англии, исторические драмы А. Стриндберга («Густав Ваза», «Густав III», «Королева Кристина», «Эрик XIV, «Карл XII» и др.) в Норвегии.

Интерес к сильной личности становится характерным для руского символизма вообще— в разной форме у разных его представителей. Об этом интересе свидетельствуют задуманные Л. Андреевым в 1903 г. «Сказки Дьявола» (или «Сказки Бессмертного»), где первая «сказка» «Людовик», вторая — «Новуходоносор», третья — «Иоанн Грозный. Трагедия сверхчеловека». Л. Андреева интересует психология властителя как такового, тирана — в этих формах он усматривает проявления сильного человека. И в связи с этим у него активизируется и тема бунта, бунтовщика — как другого типа сильного человека. Проблема тирании, деспотизма интересует Д. Мережковского («Петр и Алексей»), но для него это Антихрист, пришедший в мир как предвестник конца мира, как предсказывается в Апокалипсисе.

В неоконченной драме Брюсова «Бертрада»[5] сильная личность-тиран и сильная личность-борец уже отделены и их единоборство перерастает в борьбу с тиранией. И в «Бертраде» и в драме немецкого поэта Э. Хардта «Шут

[1] **М. Метерлинк.** Пьесы, с. 133.

[2] ГБЛ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 12.

[3] Там же, ед. хр. 24.

[4] Там же, ед. хр. 15.

[5] Там же, ед. хр. 14.

Тантрис» тирания и бездуховность оказываются сопряжены так же сильно, как борьба против тирании и одухотворенность. И здесь-то начинается параллельное существование в творчестве Брюсова индивидуума и коллектива, возникают верхарновские урбанистические мотивы («Париж», «Замкнутые», «Городу», «Коньблед» и др.), а сверхчеловек перерастает в революционера, в народную массу («Гарибальди», «Слава толпе»); в драматургии же, особенно в поздних киносценариях, как «Родине в жертву любовь»[1], слышатся уже мотивы народного бунта.

Таким образом, от трактовки темы страсти и смерти и от утопий о мировых катаклизмах европейских символистов Брюсов переходит к показу широких социальных событий, от условностей Метерлинка — к эпической драматургии Э. Верхарна, в частности, к его «Зорям». Мотивы восстания, идущие от «Зорь», по-своему трансформируются в драматургии Брюсова советского периода, в частности, в трагедии «Диктатор»[2] и в «Мире семи поколений».

Эта идейная эволюция, естественно, отразилась и на поэтике брюсовских пьес. Жанровый полиглотизм Брюсова на раннем этапе имеет свои объяснения. Это было, скорее, познавательным стремлением, и — как следствие — оно приводило Брюсова к просветительской деятельности: стремлению знакомить русского читателя с достижениями европейского словесного искусства. Жанровый диапазон Брюсова-драматурга ничуть не уступает жанровому диапазону Брюсова-поэта. Освоение символистской поэтики скрещивалось в драматургии Брюсова с освоением классических форм, начиная от античности и кончая XIX в., и в этом сказались неоклассицистические устремления Брюсова. Усиление лиричности символистских текстов, в том числе и драматургии, установка на отображение едва уловимых оттенков душевного состояния человека — все это было стимулом усиления метафоричности, ассоциативности мышления, недосказанности и т. п. Драматургия Брюсова не избежала всего этого.

Предпочитая лирические формы, драматургия Брюсова стремится и к меньшей определенности таких характеристик действия, как время и пространство. Неопределенность места действия перерастает в изображение совершенно абстрактного города под крышей в «Земле», лишен-

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 21.

[2] Отдел рукописей Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, ф. 444, № 16—17.

ного пространственных характеристик дома лесника в «Путнике»; в «Диктаторе» и «Мире семи поколений» местом действия оказываются целые миры: земля и комета. Характерно, что в беловом автографе «Мира семи поколений» отсутствует всякое указание на время и место действия (в черновом оно есть: «Действие на комете, именуемой Мир семи поколений, в близком к нам будущем»). И эта особенность, конечно, находит свои параллели с особенностями европейского театра.

В этом смысле идеальным для европейской драматургии указанием времени действия является приписка после перечня действующих лиц в драме Пьера Кийяра «Девушка с отсеченными руками». «Действие происходит где угодно,— скорее всего, в средние века». Это указание интересно и тем, что в нем стерты и временные и пространственные координаты действия, и особенно тем, что между ними поставлен знак равенства: «где угодно», — например, в средние века.

Вместе с тем стремление к «магии слов» оказывается характерным не только для поэзии Брюсова, но и для его драматургии. Напрашивается параллель — Художественный театр Поля Фора. Критик П. Вебер писал, что в театре Поля Фора «преимущество отдается лирическому слову, театр как бы полностью исчезает, дабы уступить место диалогизированной декламации, своего рода поэтической декорации»[1].

Этот принцип Брюсов, с одной стороны, дополняет стремительностью действия: отдавая дань принципу «лирического слова», он, тем не менее, не устраняет действие, а, наоборот, интенсифицирует его, и тем самым препятствует тому самому «исчезновению театра» в театре, на который указывает П. Вебер; с другой стороны, В. Брюсов доводит до предела принцип доминанта лирического слова, и это также не служит «исчезновению театра», а является принципом, породившим совершенно новый жанр — драму-монолог, каковой является «Путник». И в этом смысле драма эта является прародителем пьесы Кокто «Человеческий голос».

Таким образом, идейные искания Брюсова-драматурга берут свое начало от символистских концепций жизни-смерти, от идеи фатальности человеческого бытия, от проблем сильной личности и даже сверхчеловека к проблемам

[1] См.: **А. А. Гвоздев.** Западно-европейский театр на рубеже XIX и XX столетий, с. 112.

психологическим и социальным: тирания, борьба с тиранией, человеческие поступки и их психологическое основание и оправдание. Это прочерчивает путь Брюсова от Метерлинка к Верхарну.

Но сказанное никак не означает, что драматургия Брюсова несамостоятельная. Эти связи являются одновременно и генетическими, и типологическими. Генетическими они являются лишь в силу того, что русский символизм в основе своей, конечно же, явление, перенятое из Европы. Типологическими же они являются вследствие того, что приход к символистскому художественному видению уже сам по себе порождал ряд особенностей, общих для самых разных представителей этой школы. И в любом случае заимствованное Брюсовым значительно перерабатывалось под его пером, и лодчас само заимствование настолько резко отличалось от «источника», что его можно было квалифицировать как открытие, в котором у Брюсова не было соавторов.

II. В. Я. БРЮСОВ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Л. А. Сугай

БРЮСОВ — ИССЛЕДОВАТЕЛЬ И ИНТЕРПРЕТАТОР ГОГОЛЯ

Вопрос о Брюсове—критике Гоголя, относится к числу малоизученных. В «критике высокого таланта», по словам Н. В. Гоголя, «виден разбираемый писатель, в ней еще виден более сам разбирающий»[1]. В настоящей статье делается попытка охарактеризовать образ Гоголя, который складывается в художественном восприятии Брюсова, равно как и образ самого исследователя — критика и поэта,—раскрывающийся в его работе над гоголевской темой.

Критическое наследие Брюсова, посвященное Гоголю, сравнительно невелико. Для изучения становления и эволюции взглядов Брюсова на Гоголя, помимо его центральной работы «Испепеленный. К характеристике Гоголя», большой интерес представляют отдельные литературно-критические оценки, рассыпанные по статьям и рецензиям разных лет, дневниковые и мемуарные записи, высказывания в письмах. Значительно расширяют представление о вкладе Брюсова в изучение Гоголя архивные материалы. Особого внимания заслуживает, например, хранящийся в Отделе рукописей библиотеки им. В. И. Ленина конспект переписки Гоголя и Белинского, составленный Брюсовым[2] в 90-х годах и свидетельствующий о том, что в центральном вопросе литературно-критических и социально-политических споров о Гоголе, в вопросе о Белинском и Гоголе, Брюсов поначалу выступал на стороне декадентской критики, солидаризировался с А. Волынским[3], занявшимся в те же годы реабилитацией гоголевской «Переписки с друзьями», и был самым непосредственным образом причастен

[1] **Н. В. Гоголь.** Поли. собр. соч. Т. VIII. М., 1952, с. 175.

[2] См.: Архив В. Я. Брюсова.—Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, фонд 386, к. 41, ед. хр. 16б. В дальнейшем — ГБЛ, с указанием ф., к. и ед. хр.

[3] См.: **А. Л. Волынский.** Русские критики. СПб., 1896.

к зарождению символистской легенды о «непонятном» Гоголе.

При написании конспекта любого источника каждый неизбежно пользуется приемами компрессии текста, выделения (с точки зрения конспектирующего) главного материала, определенной композиционной перестройки текста, введения собственных помет и комментариев. Но пристальный анализ того, что именно выдвигается на первый план, а что остается в тени, без внимания, не включается в конспект, позволяет судить об определенных идейно-художественных позициях составителя конспекта.

Конспектируя, Брюсов стремится показать, что письма Гоголя человечны, прекрасны, послание же Белинского—грубо, желчно и несправедливо[1]. Поэтому, например, тщательно переписывая слова Белинского о проповеднике кнута, апостоле невежества, поборнике обскурантизма, панегирисге татарских нравов[2], Брюсов не вносит в свой конспект следующее знаменательное обращение критика к Гоголю: «Да, я любил Вас со всею страстью, с какою человек, кровно связанный со своею страною, может любить ее надежду, честь, славу, одного из великих вождей ее на пути сознания, развития, прогресса»[3].

Незначительные, казалось бы, пропуски текста Белинского приводят к искажению самого духа знаменитого письма, его целей. Создается образ незаслуженно оскорбленного и обиженного Гоголя. Сопоставим, например, следующие отрывки. В. Г. Белинский пишет: «И в это время великий писатель, который своими дивно-художественными, глубоко-истинными творениями так могущественно содействовал самосознанию России, давши ей возможность взглянуть на себя самое в зеркале, — является с книгою, в которой во имя Христа и церкви учит варвара-помещика наживать от крестьян больше денег, ругая их **неумытыми рылами!..** И это не должно привести меня в негодование?.. Да если бы Вы обнаружили покушение на мою жизнь, и тогда бы я не более возненавидел Вас, как за эти позорные строки»[1].

Как же приведенный отрывок интерпретируется в брюсовском конспекте? Читаем: «И вы, вы, который...[2] являетесь с книгой, в которой во имя Христа и церкви учите помещика наживать с крестьян денег. И это не должно привести меня в негодование. Да если б вы обнаружили покушение на мою жизнь, и тогда бы я не более возненавидел вас, как за эти позорные строки...»[3].

Итак, в конспекте пропущены как слова, дающие высокую оценку значения Гоголя в истории русского общества, так и те его позорные строки (а в письме Белинского они специально выделены), которые вызвали справедливый гнев критика-демократа.

Что же касается конспектирования писем Гоголя, то здесь критик-символист идет по пути «домысливания» текста.

Гоголь пишет в ответном письме Белинскому: «Наступающий век есть век разумного сознания; <...> мы ребенки перед этим веком. Поверьте мне, что и вы и я виноваты равномерно перед ним. И вы и я перешли в излишество. Я, по крайней мере, сознаюсь в этом, но сознаетесь ли и вы? Точно так же, как я упустил из виду **современные дела** и множество вещей, которые следовало сообразить, точно таким же образом упустили и вы<...>»[4].

У Гоголя нет и намека на противопоставление себя как выразителя вневременных, всечеловеческих, вечных истин — Белинскому как защитнику интересов текущего дня. Напротив, с одной стороны, он обвиняет Белинского равно, как и себя, как раз в недостаточном знании современной жизни (в более резкой и ясной форме это обвинение было выражено в первом, непосланном варианте письма[5]), с другой стороны, вынося и себе, и Белинскому приговор от имени века грядущего, Гоголь в равной мере связывает и свое творчество, и деятельность Белинского с вопросами истории, вечности, бессмертия.

В конспекте же Брюсова, где ошибочно вместо «наступающий век» написано «настоящий век», а отсюда произошла и замена предложения «...мы ребенки перед **этим**

---

[1] Брюсов пишет: «Ответ Белинского злобен, нервен — он писал из Зальцбруна (Б<елинский> даже упоминает, что, живя в России, не мог его написат<ь>, и<бо> тамош<ние> Шпекины распечат<ывают> письма и по долгу службы)». — ГБЛ, ф. 386, к. 41, ед. хр. 16б, л. 2.

[2] См .: Там же, ед. хр. 16б, л. 3.

[3] **В. Г. Белинский.** Полн. собр. соч. Т. X. М., 1956, с. 212.

[1] **В. Г. Белинский.** Полн. собр. соч., т. X, с. 212—213.

[2] Многоточие Брюсова.

[3] ГБЛ, ф. 386, к. 41, ед. хр. 16б, л. 3.

[4] **Н. В. Гоголь.** Полн. собр. соч. Т. XIII, с. 361.

[5] Там же, с. 435—446.

веком» на: «Мы ребенки перед **н а ш и м** веком»[1], слова Гоголя получают совершенно произвольную трактовку. «Точно таким же образом, как я упустил из виду современные дела,—переписывает Брюсов с сокращениями предложение Гоголя и вносит в него в скобках собственную пометку-комментарий,— так упустили и Вы (вечные? мое) <...>»[2].

Таким образом, поэт-критик видит в письмах Белинского и Гоголя отражение двух вечно борющихся взглядов на поэзию, на назначение писателя. Но удивительно не то, что в художественном восприятии Брюсова слова Гоголя были переосмыслены с позиций эстетики символизма, а то, что спустя несколько лет он свою собственную интерпретацию, свой домысел, представит как подлинный гоголевский текст.

В рецензии на вышедшие в 1900 году первые два тома Полного собрания сочинений В. Г. Белинского (под. ред. С. А. Венгерова), В. Брюсов, характеризуя труд критика-демократа, чье «служение словом» признает небесполезным, не заслуживающим пренебрежения, но никак не сравнимым с деятельностью поэта-жреца, пишет: «Эти два понятия о назначении писателя нигде, может быть, не сказались так ярко, как в знаменитой переписке Белинского с Гоголем. На откровенное, душевное письмо Гоголя Белинский отвечал злобно, желчно». Критик-символист утверждает, что Белинский просто не понял, что читал у Гоголя, который «не сомневался, что просвещение, гуманность, законы, сообразные со здравым смыслом, могут быть полезны; но... видел, что выше их, следовательно, важнее, следовательно, первее их: проповедь и молитва, именно мистицизм, именно учение церкви». «Гоголь говорил о вечном, — резюмирует Брюсов, — а Белинский кричал ему с яростью: «Да если б вы обнаружили покушение на мою жизнь, тогда бы я не более возненавидел вас»[3].

Далее же, высоко оценивая ответ Гоголя, критик приводит ту самую цитату о «ребенках перед веком», но в той редакции, которой она подверглась в его собственном конспекте 90-х гг., причем, если в конспекте слово «вечные» (дела) вносилось в скобки знаком вопроса и пометой «мое», то здесь, в открытой печати, оно приписывается самому Гоголю: «Быть может, в ваших словах есть часть правды...

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 41, ед. хр. 16б, л. 4. (Подчеркнуто нами.— **Л. С.**).

[2] Там же.

[3] **В. Брюсов.** О новом издании сочинений Белинского.— Русский архив, 1900, № 10, с. 314.

Мы ребенки перед нашим веком. Вы и я равно виноваты перед ним... Точно таким образом, как я упустил из виду современные дела, так упустили и вы **вечные**[1]». Отсюда Брюсов делает следующий вывод: «Гоголь был прав до конца. Белинский всегда видел только временное, а для вневременного он был слеп»[2].

Следует отметить, что Д. Е. Максимов, который считает, что Брюсов-критик «никогда не впадает в небрежность» (VI, 7), не замечает, как тот искажает текст гоголевского письма. Исследователь пишет: «Не случайно молодой Брюсов, стоявший еще на символистских позициях, цитировал строки Гоголя, написанные в ответ на знаменитое письмо Белинского, и, конечно, солидаризировался с Гоголем» (далее следует указанная выше цитата)[3]. Но дело в том, что Брюсов не солидаризировался с Гоголем, а «заставлял» Гоголя солидаризироваться со своими символистскими взглядами на искусство.

Рожденная однажды в воображении Брюсова трактовка спора Гоголя с Белинским как столкновения поэта вечности с защитником искусства злобы дня, эта трактовка, близкая сердцу символиста, незаметно для него самого вытеснила из его сознания реальный конфликт между Гоголем и Белинским, имевший совершенно иную основу. Поэты-символисты, если можно так выразиться, творили образ Гоголя по своему собственному образу и подобию.

Анализ составленного Брюсовым конспекта и его рецензии на издание сочинений Белинского позволяют проследить на конкретном примере, как возникала и внедрялась в сознание читателей декадентская «версия» «неразгаданного» Гоголя[4]. С годами взгляды Брюсова на жизнь и творчество великого писателя будут меняться. Стремление критика-поэта создать целостный образ Гоголя нахо-

[1] **В. Брюсов.** О новом издании соч. Белинского, (Выделено В. Брюсовым.— **Л. С.**).

[2] Там же.

[3] **Д. Е. Максимов.** Поэзия и проза Ал. Блока. Л., 1981, с. 197.

[4] Характерна одна из помет брюсовского конспекта. К словам Гоголя: «Как это вышло, что на меня рассердились все до единого в России, этого покуда я еще не могу понять» — Брюсов делает следующую сноску: «1) Я: Это потому, что велик<ий> чел<овек> совершенствуется тайно и **вдруг** неожиданно является другим. Те, кому теперь он может быть близким, привыкли считать его врагом, а те, кому он был близок, вдруг узнают в нем вра<га>» (ГБЛ, ф. 386, к. 41, ед. хр., 16б, л. 2).

дит воплощение в знаменитом (скорее, скандально знаменитом) докладе «Испепеленный», прочитанном Брюсовым на торжественном заседании Общества любителей российской словесности (27 апреля 1909 г.), посвященном столетней годовщине со дня рождения Н. В. Гоголя и открытию памятника писателю в Москве. Выступление Брюсова вызвало яростные протесты части публики, а затем и печати, хотя среди общего хора неодобрения раздались и голоса в поддержку брюсовских идей[1].

Вряд ли можно вслед за В. А. Десницким видеть «исторический смысл выступления В. Брюсова» «в переводе слишком откровенных и реакционных высказываний Розанова и Мережковского на язык «объективной», для всех приемлемой науки»[2]. Этюд Брюсова, безусловно, является одним из центральных произведений символистской гоголианы, но изучать взгляды Брюсова на Гоголя следует не в узких рамках декадентских трактовок, а в широком контексте всей литературно-критической борьбы вокруг Гоголя на рубеже XIX—XX веков. Например, многие идеи, развиваемые Брюсовым в докладе (оценка художественного метода, сопоставление Гоголя с Э. По и другие моменты), перекликаются с положениями лекций А. М. Горького, читанных в том же 1909 году[3]. Общая антидекадентская направленность трактовки Горького очевидна и отмечалась в литературе неоднократно. Тем более заслуживает внимания совпадение отдельных оценок Гоголя, даваемых представителями борющихся лагерей.

Что же касается отношения Брюсова к работам Розанова и Мережковского, то во многом их позиции в корне расходятся. Брюсову чужда центральная идея книги В. Розанова[4], что русская литература в лице Тургенева, Толстого, Достоевского, Гончарова была в основе своей отрицанием Гоголя, борьбой против него. Брюсов никогда не ставил Гоголя вне основного русла развития русской литературы, и одна из первых его оценок Гоголя, относящаяся еще к 1896 г., ко времени, когда взгляды Розанова получили широкое распространение, — противостояла им. Вот запись в дневнике поэта: «Читал Толстого. Вот соотношение трех эпигонов гоголевской прозы. Тургенев рисует внешность. Достоевский анализирует больную душу. Толстой — здоровую. Эх, ежели бы из трех да одного»[1]. Брюсов не только видит в русских классиках второй половины XIX в. продолжателей Гоголя, но даже называет их его эпигонами. В столь резкой оценке — прежде всего признание великого значения Гоголя, взгляд на него как на недосягаемый образец, к которому стремится вся русская литература, развивая в лице каждого из ее представителей одну какую-нибудь из гоголевских линий.

Не разделяет поэт и розановского противопоставления Пушкина и Гоголя как двух полюсов русской литературы, а, наоборот, указывает на великое значение Пушкина для Гоголя, на зависимость Гоголя от Пушкина. Не вызывает никакого отклика у Брюсова и мысль Розанова о мертвом, «восковом» языке Гоголя. Напротив, в языке писателя, в его слове, в художественном образе как первооснове он ищет ключи к тайнам внутреннего мира Гоголя, его личности, мировоззрения.

Реакция В. Брюсова на «исследование» Д. Мережковского о Гоголе и чёрте не была однозначной. Известны два его положительных отзыва: один о лекции Мережковского, посвященной Гоголю, второй о книге «Гоголь и чёрт»[2]. Но интересно, что, характеризуя религиозные искания Мережковского как знаменательное явление, Брюсов и в первой, и во второй рецензиях как бы обходит вопрос о Гоголе и его творчестве, не оценивает данные работы с литературоведческой точки зрения. «Как характеризует Мережковский Хлестакова и Чичикова,— замечает рецензент, — прав он в этом или нет, в сущности не так важно. Это вопрос критики и истории литературы, пусть критики и историки в нем разбираются»[3]. В одном же из писем Брюсов выражает свое несогласие с позицией Мере-

---

[1] См.: **Н. Лернер.** Валерий Брюсов. Испепеленный. К характеристике Гоголя. М., 1909.— Исторический вестник, М., 1909, № 10, с. 311; **С. А. Венгеров.** Собр. соч. Т. II. СПб., 1913, с. 120—122; **Н. Пиксанов.** Гоголь.— В кн.: Новый энциклопедический словарь. Т. XIII. СПб., б. д., с. 889.

[2] **В. А. Десницкий.** Статьи и исследования. Л., 1979, с. 82.

[3] См.: **М. Горький.** История русской литературы. М., 1939, с. 43—44, 85, 117—136.

[4] **В. Розанов.** Легенда о великом инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария. С приложением двух этюдов о Гоголе. СПб., 1906. Первоначально: Русский вестник, 1890, № 7, 1894, № 3.

[1] **В. Брюсов.** Дневники, с. 25.

[2] **Аврелий** (В. Брюсов). Новое знаменательное движение.— Русский листок, 1902, № 52, 22 февр; **Аврелий.** Черт и хам.—Весы, 1906, № 3—4, с. 75—78.

[3] Русский листок, 1902, № 52, 22 февр.

жковского-критика вполне определенно: «Я никак не могу согласиться с Мережковским, что критика должна быть религиозным самосознанием. К чему тогда Гоголь, Пушкин и все! Довольно быть Мережковским»[1].

Почему же тогда Брюсов, признанный «мэтр», которому не свойственно было ссылаться на какие-либо авторитеты, свое выступление на юбилее Гоголя начал с заявления, что «после критических работ В. Розанова и Д. Мережковского невозможно более смотреть на Гоголя, как на последовательного реалиста» (VI, 136))? В какой-то мере подобное начало речи было своего рода ораторским приемом, заставившим публику, уже утомленную бесконечными повторениями школьных истин о великом реалисте, обличителе нравов, «смехе сквозь слезы», насторожиться, заострить внимание. Брюсов бросал явный вызов и слушателям и докладчикам, он как бы специально провоцировал публику на активный протест, и, по словам одного из очевидцев, когда в зале поднялся «шторм», свист, топот, крик, «этот эффект был приятен Брюсову»[2].

Думается, что доклад Брюсова стал неожиданностью и для самих устроителей гоголевских торжеств, о чем свидетельствует еще один любопытный архивный материал, не привлекавший до сих пор внимания исследователей. Сохранилась программа: «Торжественное заседание Общества любителей российской словесности»[4] — роскошное издание с портретом Н. В. Гоголя, отпечатанное заранее в преддверии гоголевского юбилея. Вся запланированная программа полностью соответствует осуществленной[5], за исключением доклада Брюсова, который озаглавлен в «Программе» как «Пушкин и Гоголь»[6]. По всей видимости, Брюсов должен был выступать в числе русских и зарубежных профессоров как известный и уже признанный исследователь-пушкинист, и никто не ожидал услышать

[1] Лит. наследство. Т. 27—28, с. 278.

[2] **С. В. Шервинский.** Ранние встречи с Валерием Брюсовым.— В кн.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 494.

[3] Заметим, В. Брюсов сам являлся членом Гоголевской юбилейной комиссии.

[4] ГБЛ, ф. 386, к. 40, ед. хр. 7, л. 48—49 об.

[5] См.: Гоголевские дни в Москве. М., 1910, с. 83—98.

[6] ГБЛ, ф. 386, к. 40, ед. хр. 7, л. 49. (На следующий день заседаний была еще одна замена: П. Н. Сакулин прочел вместо заявленного доклада «Творческие муки Гоголя» доклад «Гоголь и Россия») (л. 49об.).

далекий от жанра академического доклада монолог «Испепеленный».

Не могут не вызвать серьезных возражений утверждения В. А. Десницкого, что «к раскрытию природы гоголевского творчества В. Брюсов подходит как гостеприимный москвич, на языке и в духе культурно-исторической школы» и что «французским гостям <...> было приятно, разумеется, из уст признанного мэтра русской национальной культуры слышать характеристику Гоголя словами Сент-Бева, Ипполита Тэна: «Основная черта Гоголя, faculte-maitresse, которая господствует в его творчестве и в его жизни — **стремление к преувеличению, к гиперболе**»[1]. Во-первых, Брюсов не любил ни перед кем расшаркиваться словами, тем более в описанной ситуации, когда его речь перечеркивала выступление и М. Вогюе, и Л. Легара и др. Во-вторых, ни у Сент-Бева, ни у Тэна нет оценок гоголевской гиперболизации. И. Тэн вообще не касается нигде Гоголя, а в характеристике, данной Гоголю Сент-Бевом и известной еще с публикации Белинского[2], напротив, подчеркиваются как основные черты характера и творчества писателя верность действительности, природе, истине. В-третьих, и это главное, — весь дух этюда Брюсова о Гоголе направлен против методов биографизма и культурно-исторической школы, особенно их худшего отражения в практике школьного преподавания.

О том, в каком плане велось изучение Гоголя в средней и высшей школе тех лет, можно судить по многочисленным сборникам статей и рефератов профессоров, учителей, гимназистов и гимназисток, публиковавшимся в юбилейные гоголевские дни. Любопытным документом эпохи являются ученические сочинения о Гоголе самого Брюсова, хранящиеся в его архиве[3].

Заманчиво показать в гимназических работах будущего поэта и критика зародыши идей, которые впоследствии разовьет он в «Испепеленном», что в свое время, опираясь на наличие в одном из сочинений слов о напряженности гоголевской мечты, гордости и скрытности, делал Н. К. Гудзий[4]. Но стоит ли прибегать к подобным натяж-

[1] **В. А. Десницкий.** Статьи и исследования, с. 82.

[2] См.: **В. Г. Белинский.** Отзывы французских журналов о Гоголе.— Полн. собр. соч. Т. IX. М., 1955, с. 421—429.

[3] ГБЛ, ф. 386, к. 4, ед. хр. 11, л. 49—67 об.

[4] См.: **Н. Гудзий.** Юношеское творчество Брюсова.— В кн.: Лит. наследство. Т. 27—28, с. 236.

кам? Данные работы представляют только историко-бытовой интерес, служат дополнением к таким биографическим материалам, как воспоминания Брюсова «Моя юность», где он, в частности, рассказывает о нескольких своих сочинениях в гимназии Поливанова, но данные не упоминает. Что же касается соотношения с «Испепеленным», то сочинения юного Брюсова наглядно демонстрируют те традиционно-школьные подходы к Гоголю, против которых со всей яростью выступит он в юбилейные гоголевские дни 1909 года.

Первое сочинение «Несколько мыслей о Гоголе» — пример голого биографизма. Здесь обильно цитируются письма Гоголя, его «Авторская исповедь», воспоминания современников, другие биографические источники, а обращение к художественным произведениям, к тексту писателя происходит только дважды, причем в обоих случаях с целью привлечь еще один материал к биографии Гоголя[1]. Во втором же сочинении — «Светлые и темные стороны казачества, насколько они отражены в повести Гоголя «Тарас Бульба» — вообще нет обращения к гоголевскому тексту. Это скорее реферат на историческую тему, где анализ художественного произведения полностью вытеснен характеристикой социально-политических, экономических, правовых, нравственных и бытовых черт жизни казачества. Сочинение вполне в духе принципов культурно-исторического анализа.

Только в конце первого сочинения появляется отрывок, следует заметить, никак логически не связанный с общим содержанием работы, где будто прорывается голос будущего исследователя-стилиста: «Мне кажется,— пишет гимназист Брюсов, — что о задуманных произведениях нельзя судить по отысканному второму тому «Мертвых душ», так как это, очевидно, первоначальная отделка. Здесь еще мало звучит тон «Переписки» и «Исповеди», а слог приближается к первым созданиям»[2].

В своей речи на юбилейных чествованиях Гоголя Брюсов выступил против традиций культурно-исторической школы. Еще в 1902 г., в рецензии на книгу ученика А. А. Потебни — профессора Гельсинфорского университета Н. Мандельштама «О характере гоголевского стиля» Брюсов резко осудил и подмену анализа произведений «жизнеописаниями почему-либо прославившихся людей», и подход к словесности как явлению, дающему возможность изучать жизнь общества, при котором «вопрос о художественности отступил на второе место». Он приветствовал книгу Мандельштама как одно из первых новейших исследований, которые, по его словам, «взяли иную единицу меры: художественный образ <...> и то, что прежде считалось последним в изучении художественного творчества, язык произведения, приняли за исходную точку»[1].

Поэтический образ, язык, художественный прием берет и сам Брюсов за исходную точку при анализе творчества Гоголя. И лучшими моментами его эссе, до сих пор по достоинству не оцененными, стали сопоставительный анализ описания украинской ночи у Пушкина и Гоголя, сравнение картин боя под Дубно в «Тарасе Бульба» с батальной сценой «Илиады» в переводе Н. И. Гнедича, ряд наблюдений за использованием гиперболы в произведениях различных лет, попытка отыскать определяющую и отличающую от других художников особенность творческого метода Гоголя. Все это открывало действительно новый и плодотворный подход к творчеству великого писателя.

Влияние работ Потебни и Мандельштама на Брюсова очевидно, что было отмечено уже в первых рецензиях на «Испепеленный»[2]. Но если для предшественников Брюсова гипербола Гоголя — это явление стиля, то критик-символист видит в ней определяющую черту личности писателя. «В жизни, как в творчестве, он не знал меры, не знал предела, — в этом и было его своеобразие, вся его сила и вся его слабость»[3],— пишет о Гоголе Брюсов. (VI, 159).

С позиций строгой науки вторая часть доклада (характеристика «гиперболизма» в жизни Гоголя) наиболее уязвима. Но здесь Брюсов выступает уже не как исследователь, а как художник, создающий поэтический образ

---

[1] Брюсов цитирует «Мертвые души» (размышление Тентетникова о службе) и отрывок из «Ганса Кюхельгартена» как подтверждение того, что «в молодости Гоголя увлекали мечты славы и известности» — ГБЛ, ф. 386, к. 4, ед. хр. 11, л. 55, 58.

[2] Там же, л. 59.

[1] Русский архив, 1902, № 5, обложка, с. 2.

[2] См.: **М. Горнфельд.** Заметки о реализме.— Русское богатство, 1910, № 12, отд. II, с. 160—168

[3] Заметим, что единственное, что заимствует Брюсов у Розанова, это определение «предела», но для Розанова данная черта творчества является негативной, дискредитирующей Гоголя как художника.

человека, которого в конце концов испепеляет внутренний пламень собственной души.

Нельзя не согласиться с Д. Е. Максимовым (VI, 20), что причина шумных протестов против выступления Брюсова была не только в том, что он разошелся с общераспространенным взглядом на Гоголя, но и в том, что он действительно обошел человечески и исторически ценное содержание творчества великого писателя, прежде всего его живую связь с русской жизнью, в том, что конструктивно-формалистическая концепция гоголевской «чрезмерности» заслонила в глазах автора «Испепеленного» вопрос о внутренней сути, об истоках и назначении гоголевского гиперболизма. И все же следует отметить, что по сравнению с первыми своими работами в речи 1909 года Брюсов делает огромный шаг в отходе от идей декадентского лагеря. Не случайно С. А. Венгеров, тот самый редактор Полного собрания сочинений Белинского, против которого в 1900 г. было направлено острие критики Брюсова-рецензента, теперь поддерживает Брюсова именно за то, что он «в своем замечательном этюде «Испепеленный» совершенно не задается никакими «пересмотрами» прежних «радикальничающих» оценок Гоголя, не воюет <...> с Белинским за то, что гоголевская «Переписка» Белинского прямо точно ножом по сердцу полоснула, не привлекает, подобно Мережковскому, черта к изучению гоголевского творчества и вообще не пользуется Гоголем для посторонних полемических целей»[1].

К изменению своего мнения о «Переписке» Гоголя, может быть, Брюсов пришел тоже через изучение языка, слова. О том свидетельствуют, например, пометы на упомянутой книге И. Мандельштама[2], особенно того ее раздела, где исследователь показывает, как идейная слабость «Выбранных мест из переписки с друзьями» сказалась на порче языка и вычурном стиле автора.

Из автографа наборного экземпляра «Предисловия ко второму изданию» «Испепеленного», во многом отличного от печатного варианта, узнаем, что Брюсов не был доволен своей речью-статьей, «сознавая, что большинство выставленных в ней положений не развито; что многое требует дополнительных доказательств, что, наконец, образ Гоголя очерчен в ней далеко не полно», и ставил себе задачу «написать совершенно новую работу о Гоголе»[1]. Осуществить этот замысел Брюсову не удалось, но в отдельных его высказываниях, особенно послеоктябрьской поры, видна дальнейшая эволюция взглядов на Гоголя. Он шел к решению тех вопросов, которые «обошел» в своем этюде. Но до последнего момента критик считал важнейшей задачей — постижение художественной формы гоголевских произведений.

[1] **С. А. Венгеров.** Собр. соч. Т. II, с. 121.

[2] ГБЛ, ф. 386, библиотека, ед. хр. 281.

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 40, ед. хр. 7, л. 22.

К. С. Сапаров

ИДЕИ ПИСАРЕВА В СИСТЕМЕ ВОЗЗРЕНИЙ БРЮСОВА В 80-е ГОДЫ

Детские и отроческие годы имели большое значение для формирования личности и мировоззрения Брюсова. Роль отца поэта в этом очень значительна. В литературе о Брюсове характеристика Я. К. Брюсова поверхностна. Сам Брюсов более или менее подробно говорит об отце в незавершенной автобиографической повести (датируется приблизительно 1895 г.)[1], автобиографических заметках «Из моей жизни» (датируется 1900 г.)[2], «Автобиографии» (1912—1913 гг.)[3], «Краткой автобиографии» (1923 г.)[4] и в «Ответной речи» (на юбилее в 1923 г.)[5]. Из мозаики автобиографических записей и воспоминаний поэта разных лет проступают и черты образа Я. К. Брюсова, и уклад дома Брюсовых до 60-х годов и после.

«Отец мой, Яков Кузьмич, родился в 1848 г., когда дела пробочной торговли шли еще очень скромно. Об образовании отца, разумеется, родители не особенно заботились: научили его, у приходского дьячка, грамоте и арифметике и сочли, что этого довольно. С детства отцу пришлось «заниматься при лавке». Но близились 60-е годы...»[6]. «Движение это мощно всколыхнуло стоячую воду обывательской жизни. Молодежь стала зачитываться Писаревым. К этому времени относится основание моим отцом и товарищами какого-то самообразовательного общества»[1]. «...«лучи света» стали проникать и в «темное царство» московского купечества. Отцу посчастливилось сблизиться с кружком молодых людей, стремящихся к самообразованию. Отец засел за книги и стал учиться серьезно. Впоследствии он мог считаться человеком довольно широко образованным. Он прочитал всех корифеев русской литературы, изучил математику, знал немного медицину, читал Маркса и Бокля, Дарвина и Молешотта, все те сочинения, названия которых в то время были у всех на языке»[2].

«Темное царство» для Брюсова не отвлеченный образ-штамп. В 1913 году он издал повесть «Обручение Даши», в которой беллетризировал записки отца, относящиеся к началу 60-х годов[3]. По повести можно ясно представить патриархально-купеческие, по существу, домостроевские устои дома Брюсовых в то время. «Лучи света» тоже не стертая формула: Брюсов вкладывал в нее вполне конкретное содержание. В 1923 году он мог с полным основанием назвать отца настоящим человеком «70-х, даже, вернее, 60-х годов»[4].

«Я был первым ребенком и явился на свет, когда еще отец и мама переживали сильнейшее влияние идей своего времени. Естественно, они с жаром предались моему воспитанию и при том на самых рациональных основах... Под влиянием своих убеждений родители мои очень низко ставили фантазию и даже все искусства, все художественное. Им хотелось избрать своим кумиром Пользу. Поэтому мне никогда не читали и не рассказывали сказок»[5]. «В три года я уже читал и легко запоминал имена Миллей, Дарвинов, Писаревых, которыми наполняли мою память»[6]. «...Об идеях Дарвина и о принципах материализма я узнал раньше, чем научился умножению. Нечего и говорить, что о религии в нашем доме и помину не было: вера в Бога мне казалась таким же предрассудком, как и вера в домовых и русалок»[7]. В 1923 году Брюсов говорил, что имена Чернышевского и Писарева «были первые имена больших

[1] Литературная Россия, 1973, 14 декабря, № 50. В дальнейшем — Незавершенная автобиографичеекая повесть.

[2] **В. Брюсов.** Из моей жизни. М., 1927. В дальнейшем—Из моей жизни.

[3] **В. Брюсов.** Автобиография. В кн.: Русская литература XX века. 1890—1910, т. I, М., 1914. В дальнейшем — Автобиография.

[4] **Сб. «Валерию Брюсову».** М., 1924. В дальнейшем—Краткая автобиография.

[5] Там же. В дальнейшем — Ответная речь.

[6] Автобиография, с. 102.

[1] Из моей жизни, с. 10.

[2] Автобиография, с. 102.

[3] См.: Русская мысль, 1913, кн. 12.

[4] Ответная речь, с. 55.

[5] Из моей жизни, с. 13.

[6] Незавершенная автобиографическая повесть, с. 5.

[7] Автобиография, с. 102.

людей, которые я научился лепетать. А следующее имя великого человека, которое я выучил, было имя Дарвина»[1]. Он вспоминает такой курьезный случай: «...я знал имя Дарвина, и будучи лет 3-х—конечно, в очень комической форме—проповедывал на дворе, где играли дети дома, его учение, приводя в ужас нянек и гувернанток»[2]. В четыре года ему читали «Естественную историю» Германа Вагнера, содержащую, как сказано в комментариях, «краткие рассказы о животных, растениях и явлениях неорганического мира»[3]. Брюсов рассказывает, что в детстве он увлекался научными опытами» и что игрушек ему не дарили, «да я и презирал их, зато дорогими подарками были для меня модели паровых машин, приборы для простейших физических опытов и особенно набор для опытов с электричеством (маленький электроскоп, лейденская банка и т. п.)»[4]. В доме держались правила, заведенного Я. К. Брюсовым: «дети и взрослые должны читать одно и то же»[5]. На книжной полке мальчика Брюсова рядом с приключенческой литературой, французскими бульварными романами стояли биографии великих людей (их ему покупали во множестве): «Мученики науки» Тиссандье, подаренная отцом[6], зоологические атласы, над которыми он проводил часы, Брем, «Небесные светила» Митчеля, «Происхождение видов» Дарвина, «Минералогия» Медведева и даже «Частная патология и терапия» Нимейера. Лет восьми он впервые прочел Добролюбова и Писарева, но Толстого, Тургенева «ни даже Пушкина» не знал[7]: в «доме нашем не было ни Пушкина, ни Лермонтова — я узнал их несколько позднее»[8], «изо всех поэтов у нас в доме было сделано исключение только для Некрасова, и мальчиком большинство его стихов я знал наизусть»[9].

Под мощным напором новых идей патриархально-купеческие устои дома Брюсовых рухнули. Почитание Чернышевского, Добролюбова, Писарева, Дарвина исключало веру—и не только в домовых и русалок. Ребенка воспитывают по-новому: вместо сказок с младенчества чтение, вырабатывающее определенное мировосприятие; искусства, фантазия, вообще все художественное не поощряются; игрушки вытеснены приборами для научных опытов. Наконец, и такая деталь: Пушкина и Лермонтова «заменил» Некрасов. Во всем видно влияние сильной личности. Яков Кузьмич был неофитом. Брюсов рассказывает, что познакомившись с будущей женой (самое начало 70-х годов), он «начал «развивать» ее»[1], конечно же, в тех мыслях, горячим приверженцем которых в это время был сам. Новая культурная традиция дома Брюсовых складывалась под сильнейшим воздействием идей 60-х годов и в первую очередь Писарева.

«О том, что значил для молодежи 60-х годов прошлого века Писарев, можно судить по отзыву такого авторитетного современника, как П. Ткачев: «...Разве Добролюбов уступал хоть чем-нибудь Писареву по силе таланта, по глубине, ясности, логичности своего ума, по своей искренности, по своим из ряда вон выходящим способностям?.. А между тем разве он пользовался при своей жизни хоть половиною той популярности, того влияния и авторитета, которыми пользовался Писарев в бытность свою сотрудником «Русского слова»? Нет»[2].

В современном сознании имя Писарева ассоциируется с литературным критиком, но при жизни и несколько позднее он воспринимался не только в этом качестве. Писарев был блестящим популяризатором естественно-научных открытий XIX века: «Физиологические эскизы Молешотта», «Прогресс жизни (физиологические письма Карла Фохта)», «Физиологические картины», «Прогресс в мире животных и растений» (переложение «Происхождения видов» Дарвина) для поколения, к которому принадлежал Я. К. Брюсов, составили эпоху[3]. Именно Писареву «русское общество, может быть, больше, чем кому-нибудь другому, было обязано распространением среди молодежи увлечения естественными науками»[4]. Страстная проповедь

---

[1] Ответная речь, с. 55.
[2] Из моей жизни, с. 14.
[3] Новый мир, 1926, № 12, с. 117, 122.
[4] Автобиография, с. 103.
[5] Из моей жизни, с. 18.
[6] Там же, с. 16.
[7] Автобиография, с. 103.
[8] Ответная речь, с. 55.
[9] Автобиография, с. 103.

[1] Из моей жизни, с. 12.
[2] **Ф. Кузнецов.** Нигилисты? Д. И. Писарев и журнал «Русское слово». М., 1983, с. 163.
[3] Сейчас эти работы устарели и не включены в собрание сочинений Писарева в 4-х томах: М., 1955—1956.
[4] **Л. Плоткин.** Д. И. Писарев. Жизнь и деятельность. М.—Л., 1962, с. 85.

Писаревым естественно-научных знаний разрушала религиозное миросозерцание человека 60-х годов, в умы поколения стремительно вторгались идеи материализма и атеизма.

Л. А. Плоткин отмечает такую черту Писарева: с пылкой горячностью отдавался он всем своим существом полюбившейся идее. В этом была сила Писарева как писателя, как проповедника, но в этом была и известная слабость его как мыслителя: иногда душевные порывы приводили его к крайностям и преувеличениям»[1]. В свою очередь Ф. Кузнецов называет Писарева «натурой искренней, горячей, пылкой»[2]. Одна такая «слабость» Писарева — это апология вульгарно-материалистических концепций Фогта и Молешотта. Фетишизируя «ученое исследование», Писарев противопоставлял его «изящной форме изложения»—роману, повести, поэме[3]. Все, что не было основано на факте, опыте, наблюдении, трактовалось им как «фантазия» или «поэзия» — в словаре Писарева своего рода знаки с отрицательным значением.

Самая значительная из естественно-научных работ Писарева — «Прогресс в мире животных и растений». И здесь Писарев впал в крайность и преувеличение: «Когда читатели познакомятся с идеями Дарвина даже по моему слабому и бледному очерку, тогда я спрошу у них, хорошо или дурно мы поступали, отрицая метафизику, осмеивая нашу поэзию и выражая полное презрение к нашей казенной эстетике. Дарвин, Лайелль (Чарльз Лайель—английский естествоиспытатель. — К. С.) и подобные им мыслители — вот философы, вот поэты, вот эстетики нашего времени»[4]. Возведение Дарвина в ранг подлинного поэта, философа и эстетика у Писарева не полемический прием. Он отрицал «нашу поэзию», «нашу казенную эстетику» не вообще, а с позиции адепта естествознания. Вместе с тем Писарев выдвинул эстетическое требование, которое Л. А. Плоткин называет категорическим и содержащим элементы догматизма[5]: поэт должен изображать страдания человечества, раскрывать социальные противоречия — идея, ставшая впоследствии одним из краеугольных

[1] **Л. Плоткин.** Д. И. Писарев, с. 21.

[2] **Ф. Кузнецов.** Указ. соч., с. 169.

[3] См. **Д. И. Писарев.** Полн. собр. соч. В 6-ти т. Т. I. СПб., 1894, с. 312.

[4] Там же, т. III, с. 316.

[5] См.: **Л. Плоткин.** Указ. соч., с. 152.

камней эстетики народничества. Исключительное положение Некрасова — «певца народного горя» — в 60-х годах, как и позднее, объясняется все большим распространением именно этой концепции о назначении поэта. Известное антагонистическое противопоставление Некрасова Пушкину, ставшее характерной приметой этого, как впрочем, и более позднего времени, следует искать в том толковании Пушкина, которое имело место в предшествующий Писареву период. В частности, развернувшаяся во второй половине 50-х годов борьба двух лагерей («чистого искусства» и «критического направления») в русской литературе в итоге привела к знаменитому нигилистическому выпаду Писарева против Пушкина в статьях, объединенных общим заглавием «Пушкин и Белинский». К. И. Чуковский писал, что к началу 60-х годов, т. е. еще до выступления Писарева, «в некоторых кругах передовой молодежи было распространено представление о Пушкине как о легкомысленном «певце красоты», безразлично относившемся к общественной жизни»[1]. Пушкин, по В. М. Жирмунскому, стоял на пути Писарева в его борьбе с дворянской литературой[2]. Критик видел в великом национальном поэте крупнейшего представителя «чистого искусства», направления, вызывавшего самый неумеренный его сарказм. Через Писарева в сознание его читателя внедрялось пренебрежительное отношение к Пушкину, отголоски которого слышны были еще и в начале 90-х годов XIX века. Общественная, литературная ориентация человека в 60-х годах, как и позднее, точно определялась оценкой Пушкина и Некрасова. Ясно в этой связи, что культ Некрасова, как и игнорирование Пушкина, у Брюсовых совсем не проявление субъективных пристрастий Якова Кузьмича.

На базе естественно-научных идей Писарева построены и его основные педагогические труды — «Наша университетская наука», «Школа и жизнь», «Педагогические софизмы», «Взгляды английских мыслителей на умственные потребности современного общества». Перед Писаревым стояли две задачи. Первая — дискредитировать существовавшую в России систему классического или, как он говорил, «гуманного образования», основанную на изучении гуманитарных наук. Писарев не любил околичностей: в статье «Школа и жизнь» он назвал ее «педагогическим

[1] **К. Чуковский.** Мастерство Некрасова. М., 1962, с. 32.

[2] См.: **В. Жирмунский.** Гёте в русской литературе. Л., 1982, с. 323.

шарлатанством»[1]. Вторая — выдвинуть и аргументировать программу, отвечавшую «действительным потребностям» общества. «Чтобы избавиться от этого поверхностного энциклопедизма, — писал Писарев в статье «Педагогические софизмы», — нет никакой необходимости хвататься за классическую древность, как за единственный якорь спасения. Надо только составить новую реальную программу, в которой преподавание было бы сосредоточено на математике, на физике, на космографии и на химии»[2]. В 1867 году в Лондоне вышел сборник «Новейшая культура, ее настоящие потребности и стремления». Писарев незамедлительно его обработал («Взгляды английских мыслителей...»). Он нашел здесь полное подтверждение своей точки зрения на непригодность образования, доставшегося XIX веку в наследство от прошлого. Материал книги позволял убедить колеблющихся: если такое консервативное общество, как английское, «внимательно прислушивается к тем полновесным замечаниям, которым подвергается господствующая учебная система»[3], то последние сомнения на счет «классического образования» должны быть рассеяны. Доводы Писарева были тем убедительнее, что демонстрировались они на примере Англии — тогда самой развитой страны мира.

Несостоятельность «гуманного образования» Писарев показал раньше в «Нашей университетской науке». Со свойственной ему пылкостью он, в качестве антитезы, предложил тогда же строить воспитание на иной основе: «Только одни естественные науки глубоко коренятся в живой действительности... только естественные науки ставят человека лицом к лицу с действительной жизнью... И между тем эти самые естественные науки до сих пор считаются достоянием заклятых специалистов; историю, теорию словесности должны знать все образованные люди; а законы и отправления жизни... писаны только для двух-трех десятков чудаков, называемых натуралистами... Конечно, такое непостижимое равнодушие к тому, что нас постоянно окружает и постоянно действует на нас, может быть объяснено только крайней неразвитостью, которую, без малейшего преувеличения, можно назвать полною умственною слепотою. Лечить от этой слепоты взрослых уже, может быть, поздно; но предохранить от нее детей — это должно стать святою обязанностью всех отцов и воспитателей»[1].

«Святую обязанность отца», как видно из записок сына, Я. К. Брюсов выполнял образцово. В последовательно, если не педантически проводимой «педагогике» чувствуется его твердая рука: он стремился воспитать сына в духе самых передовых идей века. Брюсов не преувеличивал, когда в конце жизни писал: «Я был воспитан, так сказать, «с пеленок» в принципах материализма и атеизма»[2].

Из работ Писарева, оказавших сильное влияние на поколение 60-х 70-х годов, следует особо выделить «Исторические идеи Огюста Конта» (1865) — первую в России интерпретацию философии позитивизма[3]. Писарев обработал первую часть контовского курса — «Историческую часть общественной физики»[4]. В свое время с оглядкой на эту работу было высказано мнение, что Писарев эволюционировал к позитивизму. А. Л. Плоткин опровергает его, но вместе с тем считает, что некоторые идеи Конта Писарев все же принимал[5].

Одна из основных концепций Конта сводилась к следующему идеалистическому положению: вся история человечества делится на три фазы — теологическую, метафизическую и положительную (позитивную). Каждая фаза характеризуется господством соответствующего мировоззрения. Теологическая фаза в наибольшей степени связана с искусством — теософия жила в добром согласии с искусством, писал Писарев, опиралась на поэзию и относилась к искусству с благосклонностью. Вступив в метафизическую фазу, человечество постепенно отходит от теологии. Наука на этом этапе приобретала все большее значение, но искусство еще соседствовало с ней и продолжало играть значительную роль. Конт считал, что в его время Европа пришла к концу метафизической фазы и стоит на ру-

[1] **Д. И. Писарев.** Полн. собр. соч. В 6-ти т. Т. IV, с. 513.
[2] Там же, с. 496.
[3] Там же, с. 529.

[1] **Д. И. Писарев.** Собр. соч. В 4-х т. Т. II, с. 224—225.
[2] Краткая автобиография, с. 13.
[3] «Курс положительной философии» Конта был издан на русском языке в 1899—1900 гг.
[4] Точнее этот раздел учения Конта определяет В. Ф. Асмус в статье «Огюст Конт» — он называет его «социальной физикой», т. е. наукой, обнаруживающей в жизни общества законы столь же необходимые и естественные, сколь необходимы и естественны законы физических явлений». См. его кн.: Историко-философские этюды. М., 1984, с. 204.
[5] См.: **Л. Плоткин.** Указ. соч., с. 121—122.

беже положительной. Задача искренних людей человечества, по словам Писарева, в настоящем состоит в том, чтобы содействовать окончательной победе положительных элементов. Ввести человечество в положительную фазу значит приучить всех людей к научному объяснению явлений природы. А для этого необходимо соединить в одну доктрину все главные результаты исследований и на ее основе выработать систему общественного воспитания[1]. По Конту, искусство, поэзия достались Европе XIX столетия от предыдущих периодов развития. Следовательно, в настоящем художественное творчество — устаревшая форма человеческой деятельности. Чтобы приблизить торжество позитивизма, человечеству необходимо освободиться от такого атавистического пережитка, как искусство. Весь пафос писаревского отрицания искусства, поэзии, «гуманного образования» и апология естественно-научных знаний в значительной степени держались именно на этой концепции.

Я. К. Брюсов принял эту идею Конта-Писарева. Зоологические атласы, книги по астрономии, минералогии, модели паровых машин, лейденская банка и т. п. завелись у Брюсовых совсем не случайно. Под влиянием этих же убеждений изгонялись из дома сказки. По той же причине родители так низко ставили все искусства и все художественное. «Воспитанный в духе позитивизма, я,— писал Брюсов,— презирал поэзию»[2]. Я. К. Брюсов, авторитет которого в доме был непререкаем, хотел оградить сына от всего, что мешало быстрейшему вступлению его в царствие позитивизма.

В 1923 году Брюсов писал, что над столом отца до самой смерти висел портрет Писарева[3]. Фотография Писарева в кабинете Якова Кузьмича не только элемент атрибутики человека 60-х годов. Я. К. Брюсов, как и многие из его современников, активно воспринимал и просветительскую программу Писарева, и его заразительно-талантливую проповедь антропологизма. Попытка Писарева создать цельное научное миросозерцание, объясняющее «с единственной (антропологической) точки зрения жизнь природы и человеческого общества»[4] оказалась несостоятельной, но на поколение 60—70-х годов в особенности «властитель дум» оказал колоссальное влияние. Безусловно, доверяя слову Писарева, Я. К. Брюсов все воспитание сына построил на идеях, вынесенных из его трудов. И педагогика Якова Кузьмича образовалась в результате симбиоза материализма, атеизма и позитивизма в истолковании Писарева. Флюиды новых идей, расходившиеся через сочинения Писарева, создали совершенно особую атмосферу времени и конкретно дома Брюсовых. Нисколько не отступая от истины, Брюсов мог в конце жизни сказать: вся моя семья была именно шестидесятники[1].

Еще до поступления в гимназию Креймана (1885 г.) Брюсов прочел множество книг — «особенно интересовался естественными науками и астрономией»[2]. Сведения, почерпнутые из них, соединились в цельную систему знаний. Товарищ Брюсова В. К. Станюкович рассказывает, что когда однажды между ними зашла речь о мироздании — разговор мог иметь место в период наибольшего их сближения в гимназии (86—87 годы, им в это время было 13—14 лет)[3],— его друг последовательно, в течение нескольких дней изложил теории Канта-Лапласа и Дарвина. Эти беседы, пишет В. К. Станюкович, разрушили его веру: «Я спорил, я защищал своего бога от этих холодных выкладок науки, но логика этого черноглазого скуластого мальчика была сокрушительно сильна»[4]. «Идеалист» Станюкович не мог устоять в том споре: со времени, когда трехлетний «Валя» будоражил во дворе нянек и гувернанток пугающими рассказами о происхождении человека от обезьяны, и до момента, когда «черноглазый скуластый мальчик» четко аргументировал космогоническую теорию Канта-Лапласа и дарвиновскую теорию видов, его сознание развивалось в русле идей материализма и атеизма.

«Каковы были мои взгляды того времени?—спрашивал Брюсов. — Воспитание заложило во мне прочные основы материализма... Писаревым я зачитывался. Не мог я у него примириться лишь с одним — с отрицанием Пушкина, которого любил все более и более... Мне было 14—15 лет»[5].

«Зачитываться Писаревым» у Брюсова не кличе. Труды Писарева были идейной платформой, объединявшей «отцов и детей». Современник (и ровесник) Брюсова Н.

---

[1] См.: **Д. Писарев.** Полн. собр. соч. Т. V, с. 342, 344.

[2] См.: Незавершенная автобиографическая повесть, с. 5.

[3] См.: Краткая автобиография, с. 13.

[4] **С. Конкин.** Пушкин в критике Писарева.— Русская литература. 1972, № 4, с. 54.

[1] См.: Ответная речь, с. 55.

[2] Краткая автобиография, с. 13.

[3] См.: Лит. наследство. Т. 85, с. 713.

[4] Там же, с. 719.

[5] Из моей жизни, с. 47.

Тельшев свидетельствовал в 1899 году: «Мне вспоминается мое поколение — в половине восьмидесятых годов. Еще мальчиком я узнал о существовании на свете Писарева... Когда мне впоследствии пришлось познакомиться с «Мефистофелем русской критики» — по не совсем удачному определению одного журнала...—Писарев производил неотразимое впечатление... 15—17 лет тому назад мы завидовали тем из сверстников, которые могли затратить 40—50 руб. на приобретение сочинений Писарева...»[1].

В связи с приведенным фрагментом из автобиографических заметок Брюсова возникает вопрос: насколько независимо от Писарева воспринимал он Пушкина в 14—15 лет? Если вспомнить, что к 88-му году у Брюсова уже сложилась система ценностей, то несогласие с Писаревым могло означать серьезный сдвиг в его сознании.

«Осенью 1890 года я держал экзамены в VI-й класс в гимназию Поливанова. Все сошло добропорядочно. По русскому предложил мне Л. И. Поливанов изложить «Капитанскую дочку» Пушкина. Я, по своему обыкновению, начал очень издалека, сравнивая Пушкина и Лермонтова как прозаиков и как стихотворцев, а в самом изложении все старался изобличить Пушкина в разных недостатках. Поливанов очень строго расспрашивал меня, кого я начитался. Я не посмел назвать Писарева и сказал, что Добролюбова»[2].

Писарев мог стоить серьезного выговора, а то и гимназии, и Брюсов предпочел назвать более «спокойного» Добролюбова. При сопоставлении записи опровергают одна другую. В первой есть отстранение от писаревской оценки Пушкина (не мог примириться у него с отрицанием Пушкина), из второй следует, что именно писаревская оценка доминировала в его сознании. Первая, по-видимому, типичная контаминация, вторая надежнее в том смысле, что случай, о котором рассказал здесь Брюсов, обычно надолго оседает в памяти. В 80-е годы и в самом начале 90-х в сознании Брюсова господствовали четкие мировоззренческие представления, вынесенные из родительского дома. В эту «закрытую» систему Пушкин войти не мог. В свои 16—17 лет Брюсов, по его собственному выражению, все еще «вполне ценил Писарева»[3].

[1] Русское богатство, 1899, № 5, тд. 2, с. 124—125. О влиянии Писарева на поколение 80-х годов см. также: **Н. Демидова.** Писарев. М., 1969, с. 183—184.

[2] Из моей жизни, с. 67.

[3] Там же, с. 43.

Сколь велико влияние Писарева на юношу Брюсова, можно заметить и в таком частном проявлении. Известно, что на протяжении всей жизни Брюсов увлекался математикой. «Я всегда любил непобедимую логику математики, — писал он в 1912—1913 годах, — и долгое время держался намерения, по окончании курса гимназии, избрать математический факультет. Забегая вперед, я даже принялся за изучение тех математических наук, которые не входят в гимназический курс, изучил аналитическую геометрию, познакомился до некоторой степени с высшим анализом и теорией чисел»[1]. Почему в гимназии Брюсов занялся некоторыми разделами высшей математики, понятно, — он думал поступить на математический факультет. Но затем, выбрав историко-филологический, став профессиональным литератором, он продолжал заниматься математикой до конца жизни. Где корни этого, как писал Брюсов в 1913 году, «пристрастия»?[2] Конечно, склонность к математике была внушена всем воспитанием мальчика-Брюсова в «духе позитивизма». Достаточно ли такое объяснение?

«Зачитываясь Писаревым», Брюсов не мог пропустить его статью «Школа и жизнь». В ней Писарев выдвинул идею, которая, по его мнению, могла стать универсальным педагогическим инструментом: «Кто приобрел навык обращаться легко и свободно со всевозможными алгебраическими и геометрическими выкладками и кто, кроме того, приобрел умение выражать все оттенки своих мыслей ясным и точным языком, тот может смело взяться за какую угодно отрасль самостоятельных занятий». «Математика,— продолжает он, — вся сплошь составлена из таких трудностей, которые учащийся должен преодолевать силой своего ума и постоянным, упорным и энергическим напряжением внимания... математические занятия будут давать ученикам все обаятельные ощущения настоящей борьбы... ученик с молодых лет выучится понимать и чувствовать ту великую истину, что суровый и утомительный труд доставляет человеку высокое наслаждение... математика сделается для ученика превосходной школой не только в умственном, но и в нравственном отношении. Математика не только приготовит ученика к изучению естественных наук; она не только выучит его мыслить правильно и последовательно; она, кроме того, воспитает в нем неустрашимого

[1] Автобиография, с. 107.

[2] Краткая автобиография, с. 107.

работника, для которого **труд** и **скука** окажутся двумя взаимоисключающими друг друга понятиями»[1].

В 1889 году Брюсов занес в юношескую тетрадь афоризм Шопенгауэра: «Трудиться, действовать и бороться с препятствиями составляет для человека потребность, как для крота рыться в земле. Побеждать препятствия — вот настоящее наслаждение его существования. Если не представляется для этого случая, он сам создает препятствия, чтобы только положить конец невыносимому для него состоянию покоя»[2]. Н. К. Гудзий пишет, что этот афоризм является как бы жизненным девизом Брюсова с ранней юности и до смерти[3]. Возможно, под влиянием «панегирика» Писарева Брюсов и сделал математику тем препятствием, преодолевая которое находил настоящее наслаждение существования: он видел в ней своего рода «тренаж» воли, упорства, настойчивости. Не исключено, что эти упражнения способствовали становлению таких в будущем **личительных черт характера** Брюсова, о которых говорит Д. Е. Максимов: волевого склада личности, способности управлять собой, конструировать себя, свое поведение и свою поэзию, способности к самодисциплине, умению точно и холодно анализировать свои чувства, конструировать свое мышление[4].

В конце века Брюсов написал стихотворение «Краски». Один из его героев, пятнадцатилетний мальчик — «матерьялист и позитивист» — декларирует: «...Мне ясна моя цель. Я, наверно, не стану петь цветы, подобно Фету. Я люблю точное знание, презираю свирель, Огюст Конт навсегда указал дорогу поэту!» (I, 238). Стихотворение — не биография, и все же «я» лирического героя сливается с «я» Брюсова конца 80-х годов. Описывая один комический эпизод из своей юности, Брюсов назвал себя «позитивистом», но из контекста видна несерьезность этого определения[5]. Больше всего в юношеском «позитивизме» Брюсова бравады: у него это модный термин. Но откуда черпал Брюсов сведения о позитивизме?

Писарев в преамбуле к своему переложению «Курса положительной философии» писал о трудностях прочтения его: большинству общества он не доступен «ни по объему, ни по содержанию, ни по изложению»[1]. Не владея тогда достаточно свободно французским, Брюсов вряд ли мог обратиться к подлиннику. Следовательно, «Исторические идеи Огюста Конта» были его основным источником. Что Брюсов мог освоить в этой работе? Можно предположить, что он учитывал контовскую систему наук[2], где математика занимала первое место. Писарев, выдвигая в «Школе и жизни» математику как педагогическую панацею, опирался на Конта. Брюсов уже через Писарева воспринимал математику как средство самосовершенствования.

Он мог взять у Конта-Писарева идею о позитивной фазе развития, т. е. идею о доминировании научного мышления в общественной и интеллектуальной жизни человечества. Д. Е. Максимов говорит, что на протяжении всей жизни Брюсов тяготел к «научному мировоззрению»[3]. Очевидно, что возникло это тяготение не спонтанно. По-видимому, корни его следует искать в тех работах Писарева, которые концептуально связаны с идеями французского философа. В конце жизни на своем юбилее Брюсов, рассказав о бурных спорах с Вячеславом Ивановым, «жестоко» упрекавшим его за «реализм в символизме», за «позитивизм в идеализме», и Андреем Белым по поводу его статьи «Апокалипсис новой поэзии», добавил: «Сквозь символизм я прошел с тем миросозерцанием, которое с детства залегло в глубь моего существа»[4]. Д. Е. Максимов сдержанно относится к этому заявлению, полагая, что в нем содержится явное преувеличение, но, считает он, «некоторую долю истины оно в себе заключает»[5]. Вопрос в том, какое содержание вкладывал Брюсов в термин позитивизм. Ответить на него пока сложно, но несомненно, что представление о позитивизме сложилось у Брюсова в основном под воздействием Писарева.

Таким образом, в 80-е годы XIX века Писарев оказал на Брюсова большое, если не решающее, влияние. Этому содействовала прочная филиация идей: новая традиция дома Брюсовых совмещалась с господствующими идеями времени. На их основе шло активное формирование личности и мировоззрения Брюсова в это десятилетие.

---

[1] **Д. Писарев.** Полн. собр. соч. Т. IV, с. 551, 559—560.

[2] Лит. наследство. Т. 27—28, с. 199.

[3] Там же.

[4] См.: **Д. Максимов.** Брюсов. Поэзия и позиция. Л., 1969, с. 16—17.

[5] См.: Из моей жизни, с. 79.

[1] **Д. Писарев.** Полн. собр. соч. Т. V, с. 312.

[2] Подробнее о контовской классификации наук см.: **В. Ф. Асмус.** Указ. соч., с. 204—206.

[3] **Д. Максимов.** Указ. соч., с. 51.

[4] «Ответная речь», с. 55—56.

[5] **Д. Максимов.** Указ. соч., с. 50.

Б. Е. Черемисин

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И КОНСТАНТИН ФОФАНОВ

«...Никому из поэтов не обязан я так много за часы восторга и радости, как Вам»[1],— писал Валерий Брюсов Константину Фофанову в начале 900-х годов.

Брюсов узнал и полюбил стихи Фофанова в ранней юности, будучи еще пятнадцатилетним юношей. Начиная с сентября 1889 года Брюсов вырезывал и выписывал из газет и журналов полюбившиеся строки молодого поэта,—об этом времени он вспоминал в книге «Из моей жизни». Первыми стихотворениями Фофанова, появившимися в «Записной тетради» № 1 Брюсова, были «Метеор» (1889) и «В теремах причудливо-волшебных» (1882). Всего же в его «Записных тетрадях» насчитывается свыше 40 стихотворений Фофанова.

В первой половине 90-х годов, в тот самый, по определению П. Перцова, «фофановский период» в русской поэзии (1887—1895) интерес Брюсова к Фофанову постоянно растет, углубляется. По свидетельству В. К. Станюковича, в начале 90-х годов «Брюсов полюбил и часто читал» ему Фофанова[2]. Затем, как позднее напишет Брюсов, обращаясь к Фофанову, «юношеское увлечение, «влюбленность» (вот верное слово!) миновало, но осталось, может быть, лучшее — любовь, желание вновь и вновь становиться причастным дум и настроений, замкнутых в Ваших стихах»[3].

«На основании сборника 1887 года и стихотворений из новых журналов» Брюсовым в 1891 году была предпринята первая попытка дать критическую оценку поэтическому дарованию Фофанова. «Поэт симпатичный. Есть фантазия и блестки поэзии,— читаем в «Записной тетради» № 4.—

[1] **К. М. Фофанов.** Стихотворения и поэмы. М.—Л., 1962, с. 36.

[2] См.: Лит. наследство. Т. 85, с. 726.

[3] **К. М. Фофанов.** Указ. соч., с. 36.

Меньше мысли, и часто она—почти азбучная истина. Надо бы больше обработки стиха, потому что, несмотря на всю внешнюю отделку и внимание, обращенное на звуковую сторону, часто одно неудачное выражение, вставленное иногда только ради рифмы, нарушает общую гармонию впечатления»[1].

Первый отзыв Брюсова о характере и особенностях поэтического таланта Фофанова удивительно точен (не забудем, что оценку дает 17-летний юноша). По своей сути это мнение Брюсов сохранит и в поздних критических этюдах о поэте. Но в то же время Брюсов сумел увидеть — это он делал безошибочно — главное: в поэзию пришел «настоящий, прирожденный поэт», поэт «божьей милостью».

«Попробуйте... взять в руки,—писал Брюсов в 1896 году,— какой-нибудь иллюстрированный журнал, что-нибудь глупое, вроде «Живописного обозрения»,— вы будете читать всех тех Афанасьевых, Лебедевых, Полонских, среди которых Аполлон Коринфский кажется поэтом, — будете читать их и наткнетесь на стихотворение К. Фофанова, и вдруг из гнили и плесени — пахнет на вас весной, **истинной поэзией,** вдруг зажгутся розы, и моря заплещут,—а душа воскреснет, возжаждая плакать и молиться. Да, Фофанов — истинный поэт — а это уже много» (VI, 618).

Это вторая оценка таланта поэта, данная Брюсовым в предисловии к неосуществленной статье о современной поэзии (1896 г.). Высокие отзывы о Фофанове мы встречаем неоднократно в «Записных тетрадях» и в письмах Брюсова. В письме к П. Перцову от 25 февраля 1896 г., например, он ставит Фофанова на одно из первых мест в современной поэзии: «...Бальмонт, **после Фофанова,** талантливейший из наших современных поэтов»[2]. В одном из писем И. Ясинскому (октябрь 1900 г.) Брюсов пишет о Фофанове: «...Он очень большой поэт. Я редко читаю русские стихи, но его читаю»[3].

Брюсов искренне радовался появлению нового имени в поэзии, как он всегда радовался вступлению в «семью поэтов» ее полноправного члена. Почувствовав, безошибочно угадав в молодом Фофанове незаурядный, самобытный

[1] РО ГБЛ, ф. 386, карт. 4, ед. хр. 2, л. 16.

[2] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894—1896 гг. (К истории раннего символизма). М., 1927, с. 65.

[3] Цит. по ст.: **З. И. Ясинская.** В. Брюсов и И. Ясинский.— В сб.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 406.

талант, («Он (Фофанов.—**Б. Ч.**) настолько самобытен, индивидуален, что... подражатели... играют самую жалкую роль»[1]), Брюсов на протяжении двух десятилетий внимательно наблюдал за его творческим становлением, помогая ему в отдельные периоды избавляться от недостатков, давая верные ориентиры в творческих исканиях.

Здесь нет ничего парадоксального: будучи младше своего уже именитого соотечественника почти на 12 лет, Брюсов, как известно, обладал завидной эрудицией, кругозором — в отличие от Фофанова, который, по словам Брюсова, не получил «сколько-нибудь систематического образования» и в котором «бесспорный, большой поэтический талант не соединился... с силой мысли, с широкими взглядами на мир и жизнь»[2].

Итак, Брюсов признал Фофанова поэтом, причем поэтом-самородком. Кроме «певучести и сжатости» его стихов, он, видимо, выделял у Фофанова неотъемлемое для поэта «умение передавать, рисовать то, что он видит», «способность переживать события глубоко и остро», «дар перевоплощения», а также важнейшие признаки таланта: поэтическую искренность и естественность лирики, простоту и «энергию» языка.

Много позже, в 1916 году, в письме к сыну поэта эгофутуристу К. К. Фофанову (Олимпову) Брюсов напишет: «...Нет ничего труднее, но нет и ничего выше и прекраснее, как **быть самим собой.** В этом все обаяние и вся сила поэзии Вашего отца...»[3].

Брюсов и Фофанов познакомились и сблизились в 90-е годы: первый давно стремился к личному знакомству с любимым поэтом, второй также был не прочь встретиться с вождем нового направления в литературе. Фофанов в этот период уже сформировался как художник, в то же время слава его начала меркнуть; Брюсов искал свой путь в поэзии, признание его как поэта было впереди.

Фофанов, никак не отреагировавший на первые книги Брюсова «Шедевры» и «Me eum esse», скорее всего, не принявший их, с вниманием отнесся к сборнику «Tertia Vigilia» и особенно — к «Urbi et orbi». Позднее Фофанов отзывался о лучших творениях Брюсова как о «подлинном

[1] Письмо П. Перцову от 19 июля 1896 г.— Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, с. 78.

[2] **В. Брюсов.** Избр. соч. В 2-х т. Т. 2. М., 1955, с. 226.

[3] Письмо от 7 июля 1916 г. РО ГБЛ, ф. 386, карт. 73, ед. хр. 5, л. 2.

искусстве», признавал за ним лидерство среди русских символистов, высоко ставил талант Брюсова — критика и издателя. Фофанов обращался в письмах к Брюсову не иначе, как «дорогой собрат», подчеркивая тем самым и дружеские чувства, и близость идейно-эстетических установок; подписывался же неизменно: «Любящий Вас, К. Фофанов».

История встреч двух поэтов начинается с «пятниц» К. Случевского, на которых Брюсов и Фофанов виделись неоднократно.

Первая встреча, происшедшая на первой «пятнице» 1 октября 1898 года, произвела на Брюсова неблагоприятное впечатление. Он записал в дневнике: «На первом собрании был и Фофанов, но своими остротами и шутками оказался он невозможным для общества петербургских дам, ибо бывают там и таковые»[1]. В дневнике Брюсова имеется еще одна запись, сделанная в марте 1899 г., тоже нелестного характера: «Только что мы пришли, вдруг видим некий человек, худой, с одутловатым лицом, «обрамленным» (именно так) рыжеватыми волосами. То был Фофанов. Он принес с собой поэму («Необыкновенный роман».— **Б. Ч.**)... Боже мой! Что это была за поэма... Все были убиты. И весь вечер был убит. Боже мой! Неужели ж это он, тот же Фофанов!.. Он умер и давно. После чтения Фофанов быстро уехал»[2].

Похоже было, что Брюсов разочаровался в своем кумире юных лет. Но нет. Во-первых, с этого времени между Брюсовым и Фофановым начинается переписка, происходит еще несколько встреч на «пятничных собраниях»: это помогает им лучше узнать друг друга, сблизиться. Во-вторых, в 1900 году выходит в свет книга Фофанова «Иллюзии», и Брюсов, подтверждая некоторую импульсивность в своих оценках, меняет мнение о Фофанове, вернее, возвращается к своей прежней точке зрения. Следует уже упоминавшееся письмо И. И. Ясинскому с высоким отзывом о поэте, а чуть позднее, в 1901 г., в обзоре для английского журнала «The Athenaeum» Брюсов напишет: «...Фофанов, бесспорно,— самый талантливый из современных русских поэтов. Он выходец из крестьянской семьи, и тем не менее он стал певцом утонченных настроений... Стихотворения Фофанова не слишком тщательно отделаны, он не создал произведений, совершенных по форме, зато

[1] **В. Брюсов.** Дневники. 1891—1910, с. 56.

[2] Там же, с. 65.

его природный талант возмещает все недостатки. Он не может не быть поэтом»[1].

Несколько раз Брюсов и Фофанов виделись в Петербурге, но это были мимолетные встречи — о них упоминает Брюсов в своих письмах[2].

В октябре 1900 года Брюсов в связи с подготовкой первого номера «Северных цветов» побывал у Фофанова в гостях — в Гатчине: об этой поездке он подробно записал в дневнике[3]. Встреча произвела на Брюсова удручающее впечатление: жизнь Фофанова на грани нищеты, видимые последствия «российского недуга», «содом детей», радость поэта по поводу «очень сдержанных рецензий» на опубликованные стихи — все это оставляло тяжелый осадок в душе Брюсова. «Говорил он, бедняга, что поэмы свои ценит гораздо больше, чем лирику», — пишет Брюсов, который как раз отмечал, что эпика не давалась Фофанову:«...энергия языка Фофанова слабеет в эпических местах его произведений, но в чисто лирических созданиях он нередко достигает той «эфирной высоты», о которой говорил Фет»[4]. «Под конец,— пишет Брюсов,— разговор зашел о рифмах. Фофанов оживился, видимо, что это его стихия. Он говорил со смаком: мы задавали ему трудные рифмы,—он решал шутя». «Как знать, не всплыла ли в памяти Брюсова рифма «дьявол — плавал», подсказанная Фофановым в этот приезд в Гатчину (стихотворение «З. Н. Гиппиус, 1901»)?

Брюсов уехал от Фофанова, увозя два стихотворения для альманаха — «Грешница» (Брюсов ошибочно назвал в письме к Фофанову это стихотворение «Монахиней) и «Под музыку осеннего дождя»[5]. По дороге в Петербург стихотворения Фофанова были утеряны, и их пришлось восстанавливать через письма к поэту. Видимо, это была последняя встреча Брюсова и Фофанова...

Конец 90-х — начало 900-х годов — это и период переписки двух поэтов. С марта 1899 по декабрь 1902 г. Брюсов отослал Фофанову не менее 10 писем[1], известны и 4 письма Фофанова к Брюсову[2]. Хотя особо близких отношений между поэтами не было, все письма носят характер дружеской переписки, их содержание нередко выходит за рамки литературно-деловой сферы. Причем чаще «раскрывает душу», почти исповедуется Брюсов (письма от 14 марта 1899 г. 5 апреля 1899 г. и ноября этого же года): по всей вероятности, Брюсов был уверен, что его поймут, его слова отзовутся в душе «собрата».

Примечательно то, что Брюсов в своих письмах очень тонко и деликатно продолжает направлять поэтический талант Фофанова в нужное русло: одобряет и кратко анализирует отдельные стихотворения и книги поэта, делает важные замечания по поводу поэтического языка. В процессе анализа или в критических замечаниях Брюсов раскрывает и отстаивает **свои** основные принципы литературного творчества. Только один пример.

В марте 1899 г. он пишет о недавно вышедшей книге стихотворений Фофанова: «...Общее впечатление: она лучше прежних Ваших книг, но не во всем. Это дурно. Каждый новый сборник должен быть безмерно выше прежнего, и все лучше, так до без конца; до старости, до смерти...»[3].

Делая конкретные замечания, касающиеся языка Фофанова, Брюсов пишет в одном из писем: «...Вы понимаете, что мною руководило не авторское самолюбие, а желание посильно служить Вам в Вашем проникновении во все тайны русского языка»[4]. Фофанов с благодарностью прислушивался к подобным замечаниям и советам, Брюсов для него на протяжении многих лет оставался непререкаемым авторитетом.

В августе 1908 года Фофанов из Старой Руссы пишет письмо Брюсову, в котором просит посодействовать в издании нового тома стихов под названием «Эфиры», а также «Книги прозы». Брюсов, видимо, не смог выполнить эту просьбу, и переписка на этом прекратилась. Но Брюсов не забыл Фофанова: он следит за редкими его публикациями, обращается к серьезным критическим работам о поэте.

Брюсов написал о Фофанове три статьи: одна из них,

---

[1] **С. П. Ильев.** Обзоры русской литературы Валерия Брюсова для английского журнала «The Athenaeum» (1901—1906).— В сб.: Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983, с. 289.

[2] РО ГБЛ, ф. 386, карт. 73, ед. хр. 6, лл. 1—3.

[3] **В. Брюсов.** Дневники, с. 96—98.

[4] **В. Брюсов.** Избр. соч. В 2-х т. Т. 2, с. 230.

[5] Стихотворения опубликованы в альманахе «Северные цветы» на 1901 г.».

[1] 8 писем находятся в РО ГБЛ, ф. 386, карт. 73, ед. хр. 6, 2 письма хранятся в ЦГАЛИ, ф. 525, оп. 1, № 3424.

[2] Письма хранятся в РО ГБЛ, ф. 386, карт. 106, ед. хр. 41.

[3] В. Брюсов и литература XIX—XX веков. Ставрополь, 1979, с. 143.

[4] Там же, с. 145.

вернее, ее начало обнаружена нами в архиве РО ГБЛ[1], две другие известны: это некролог, появившийся в журнале «Русская мысль» (1911, № 7) и вошедший затем в книгу «Далекие и близкие» (VI, 326—328) и статья в «Истории русской литературы» под ред. Д. Н. Овсянико-Куликовского. Как показал анализ, найденными в архиве набросками статьи Брюсов пользовался при написании некролога в 1911 году; в свою очередь, некролог послужил основой для написания статьи в «Истории русской литературы».

В первой критической работе о Фофанове («К. Фофанов. Статья. Начало.») Брюсов определяет главное в художественном методе и поэтической манере поэта. «Фофанов в глубине души — неисправимый романтик» — так начинается статья. В центре ее — выделяемое и подчеркиваемое Брюсовым противопоставление мечты и действительности в стихах Фофанова: «Он больше верил в свою мечту, чем в действительность», «слишком уж беспощадно жизнь прекословила всем его мечтам». «Вот почему вся его поэзия есть борьба с этой действительностью, стремление заставить ее во что бы то ни стало стать мечтой, искание магического слова, преображающего реальность».

Необходимо процитировать и другие важные мысли и выводы Брюсова, которые найдут свое отражение и развитие в критических статьях 1911 года. Так, Брюсов пишет: «В своем стремлении «заменить действительность мечтами», «уйти от постылой реальности в мир мечты»[2] Фофанов порою просто тешит себя сказками, волшебными созданиями фантазий». «В других стихах он определенно хотел **переродить действительность**, облечь ее в иные одежды, **преобразовать...**». Важнейшее замечание критика!

«Но самую ценную часть творчества Фофанова,— заключает Брюсов, — составляют те его стихи, где ему удается усмотреть мечту в самой действительности. Упорным хотением, безо всяких философских умствований, угадывает Фофанов фантастическое в реальности. Он постигает вдруг, прозрением поэта, как далеко не просто все то, что кажется простым, что в безобразии есть своя красота, что

[1] РО ГБЛ, ф. 386, карт. 37, ед. хр. 9, лл. 1—3.

[2] Причины «ухода» поэта — и это Брюсов прекрасно понимал — крылись в сфере социальной, а не эстетической. Общим для обоих художников было то, что «антиномия мечты и действительности... не отрывала» их «от земли... не уводила в область мистических построений» (слова В. Дронова).

в ничтожном есть свое величие, и в повседневности свой ужас и своя тайна. В созданиях этого рода Фофанов достигает неожиданной силы, и уже вдохновение его граничит с теми областями, где творили Достоевский, Эдгар По, Бодлер, Леконт де Лиль...».

В последней по времени написания статье Брюсов справедливо отмечает, что «миросозерцание Фофанова сводилось к наивному противоположению действительности и мечты, прозы и поэзии»[1]. Подводя итог, Брюсов делает важный вывод: «Через всю поэзию Фофанова проходит... борьба двух начал: романтизма, зовущего поэта укрыться в «гротах фантазий», и человека наших дней, смутно сознающего все величие, всю силу, все грозное очарование современного мира. В этой борьбе — истинный пафос поэзии К. Фофанова» (VI, 327).

Эти выводы Брюсова основаны на внимательном прочтении им поэтических книг Фофанова, глубоком проникновении в творческую лабораторию поэта. Яркое свидетельство тому — пометы, сделанные рукой Брюсова на страницах трех сборников Фофанова, имеющихся в библиотеке Брюсова в РО ГБЛ[2]. В частности, выделены все стихотворения и строки, в которых Фофанов проводит свою мысль о противопоставлении «двух миров (в том числе программное стихотворение «У поэта два царства...», 1882).

Кроме названного, Брюсов выделял у Фофанова такие произведения, как «почти бодлеровское стихотворение «Старые часы» (1888), «вполне реальный рассказ в стихах» «Весенняя поэма» (1892), «жуткое и странное стихотворение «Чудовище» (1893). Из последнего произведения Брюсов, как известно, взял первую строку («Зловещее и смутное есть что-то...») эпиграфом к своему стихотворению «Чудовище» (1903). Вообще Брюсов неоднократно использует некоторые афористически звучащие строки стихотворений Фофанова («Что я безгранично люблю, то вы ненавидите страстно»[3], «Мои надгробные цветы Должны быть розовой окраски»[4] и др.) в качестве эпиграфов к своим стихам. В то же время нельзя не согласиться с В. Дроновым, ко-

[1] **В. Брюсов.** Избр. соч. В 2-х т. Т. 2, с. 226.

[2] **К. Фофанов.** Стихотворения, СПб., 1887; **К. Фофанов.** Тени и тайны, СПб.,-1892; **К. Фофанов.** Собрание стихотворений в 5 частях: Маленькие поэмы, Этюды в рифмах, Снегурка, Майский шум, Монологи, СПб., 1896.— РО ГБЛ, ф. 386, ед. хр. 121, 122, 123.

[3] Из стихотворения Фофанова «Одиночество» (1887).

[4] Из стихотворения Фофанова «Элегия» (1886).

торый утверждает: «Брюсов... широко пользовался эпиграфами, брал сходные темы и образы, но это не было ни эпигонством, ни следованием традиции»[1].

Фофанов же, напротив, во многом «следовал традиции», ориентируясь на уходящий «золотой век» в русской поэзии. По характеру творчества, по художественному видению и восприятию мира, по образно-стилевой манере письма Брюсов относил Фофанова целиком к «тютчевско-фетовской школе»; в принадлежащих Брюсову сборниках Фофанова не раз встречаются пометы, сделанные Брюсовым: «Лермонтов», «Тютч<ев>», «Фет»—прямое указание на влияние того или иного мастера стиха.

Наконец, Тютчева («Лучшим поэтом-символистом в России был Тютчев» — «Рабочая тетрадь» № 20 за 1895 г.), Фета, Фофанова Брюсов считал родоначальниками нового литературного течения — символизма (VI, 33).

Отношение Фофанова к символизму было неоднозначным, сложным. С одной стороны, поэт активно сотрудничал в изданиях русских символистов — журналах «Новый путь», «Северный вестник», альманахе «Северные цветы», в котором стихам его «отводилось первое место»[2]. О сочувствии Фофанова символизму свидетельствует и его стихотворение «Символисту» (1895), опубликованное в журнале «Север» (1895, № 50) и позднее посвященное В. Брюсову. В нем Фофанов приветствует тех, «кому понятен плеск ручья и вздохи розы молчаливой», кто способен передать «темный смысл в живых речах». Символистами с восторгом было встречено стихотворение Фофанова «Ищите новые пути!» (1900); оно стало для них своего рода программным, так как, с их точки зрения, выражало стремление перечеркнуть действительность, уйти в иной мир, совершить, по словам Брюсова, «дерзновение за грань».

С другой стороны, Фофанов так никогда и не примкнул к новому течению: символ у него был лишен тех неотъемлемых признаков, которые символисты признавали в качестве главенствующих (смысловая затемненность, религиозно-мистическая окраска, разрыв с объектом изображения и т. д.). Кроме того, Фофанов, по сути, отвергал традиционную для «новых» трактовку слов-символов; его поэзия лишена **системы** символов. Поэт никогда не был всецело поглощен формой, он так и не принял у символистов игру со словом, увлечение звукописью. И конечно, Фофанов не мог принять разрыв символистов с классическим наследством в поэзии, которое он всегда горячо защищал и отстаивал. Еще одно существенное отличие заключалось в том, что гражданские настроения поэта носили более устойчивый и последовательный характер, по сравнению с кратковременными вспышками «гражданского гнева» русских символистов.

И уж совсем решительно Фофанов проводил границу между собой и декадентами, считая их «искусство» крайним полюсом символизма, не имеющим исторической перспективы, напрочь открещиваясь от их эстетических позиций и воззрений. Об этом свидетельствуют пародии поэта на декадентское искусство, а также резкое стихотворение «Декадентам» (1900), автограф которого Фофанов выслал Брюсову в одном из писем[1]. Кстати, это очень интересный факт, на котором следует остановиться.

Фофанов, принимая символизм и отвергая декадентство, этим посланием, видимо, хотел предостеречь своего «собрата» от поклонения «больному уроду»—Музе декадентов. Этого Фофанов искренне не хотел, но по первым сборникам Брюсова чувствовал такую возможность.

Примечательно, что в середине 90-х годов оба поэта высказали свои взгляды на задачи поэзии, определили творческие принципы — они оказались в полном противоречии. Брюсов писал Станюковичу в 1896 году: «...Поэзия должна быть как можно более чуждой жизни»[2]. В том же 1896 году Фофанов пишет в одном из писем А. В. Жиркевичу: «Для идей творчества надо соприкасаться с толчеей жизни. Творчество, как трут, требует кремня, чтобы создать искру»[3]. Своими поэтическими творениями этого периода («Гимн отстрадавшим», «Чем смертоносней влага в чаше...» и др.) Фофанов также противостоял трем известным призывам Брюсова, высказанным в стихотворении «Юному поэту» (1896): «Не живи настоящим», «никому не сочувствуй», «поклоняйся искусству, Только ему, безраздумно, бесцельно».

Известно, что со временем Брюсов пересмотрел свои взгляды на содержание и задачи искусства, роль поэта. Позднее он с иронией будет вспоминать «весьма дешево

---

[1] **В. Дронов.** Брюсов и традиции русского романтизма.— В кн.: Русский романтизм.—Л., 1978, с. 231.

[2] РО ГБЛ, ф. 386, карт. 73, ед. хр. 6, л. 10 об.

[1] РО ГБЛ, ф. 386, карт. 106, ед. хр. 41.

[2] Лит. наследство. Т. 85, с. 740.

[3] Письмо К. Фофанова от 2 сентября 1896 г.—РО ГМТ, архив А. В. Жиркевича.

стоящие восклицания», самый стиль ранних произведений, «цену и смысл» которых познал в зрелые годы[1].

Несмотря на реалистическую основу многих стихотворений Фофанова 90-х годов, нередко на первое место выдвигалось стремление их автора «загипнотизировать» читателя «музыкой слогов», передать тончайшие оттенки настроения, еле уловимые движения человеческой души. Музыкальность стиха Фофанова, на наш взгляд, окажет позднее заметное влияние на творчество К. Бальмонта; его обостренный интерес к капиталистическому городу и своеобразная трактовка этой темы получат развитие в творчестве Валерия Брюсова и «младших» символистов — А. Блока и А. Белого.

В изображении капиталистического города Фофанов не стремится к верхарновской «всеохватности», для него важнее через отдельный штрих, яркий мазок нарисовать общую картину нравов — тем самым поэт предвосхищает разработку урбанистической темы русскими символистами. В разноголосице городского гула он начинает слышать, «как каждый камень вопиет», как раздаются «пьяной оргии разнузданные крики», а сквозь «крик торгашей» доносится «грозный звон оков». Его взгляд проникает на городские окраины, где «бедность ютится, горюя», откуда доносятся «вздохи нищеты больной» — эти людские страдания невыносимы для Фофанова.

Одно из самых сильных стихотворений поэта о городе, кстати, выделяемое и Брюсовым, — «Столица бредила в чаду своей тоски...» (1884), стихотворение, которое, по воспоминаниям И. М. Брюсовой, «читал громовым голосом» В. Маяковский на квартире у Брюсовых[2].

Фофанов, как и Ф. М. Достоевский, воспринимал капиталистический город гигантским живым организмом, безжалостным существом, живущим своей таинственной жизнью и способным раздавить, уничтожить «маленького человека». Такая трактовка темы города во многом предваряет брюсовские циклы «Картины», «Песни», «В городе». «Колосс, давящий бесчисленные рати», «дракон», в чьих «железных жилах струится газ, бежит вода», «чья безмерная утроба веков добычей не сыта» — таким видится город Брюсову.

[1] Письмо В. Брюсова к К. Фофанову (Олимпову) от 7 июля 1916 г.—РО ГБЛ, ф. 386, к. 73, ед. хр. 5, лл. 1—2.

[2] **Е. В. Чудецкая.** Воспоминания о «Воспоминаниях». — Личный архив Е. В. Чудецкой, рукопись, с. 57.

Именно с темой города в творчестве Фофанова и Брюсова связано появление Чудовища, «равнодушного к мольбе и воплям людей» (Фофанов), олицетворяющего собой гнетуще-жуткую атмосферу жизни города. Конечно, урбанизм Фофанова более «локален» по сравнению с разработкой этой темы у Брюсова, но необходимо отметить внутреннее единство в решении темы города у обоих поэтов, проявившееся в социальной заостренности и словесно-образной перекличке их стихотворений. Вот приметы современного города, подмеченные двумя художниками. Фофанов: «Вздохи нищеты больной», «Бродит усталый разгул», город — «гнездилище разврата и пороков», «Безмолвны немые громады», «Каменных громад недвижный караван», «Общественных карет болтливые звонки Мешались с лязгом экипажей», «Задумчиво город уснул», «Каменный дом, точно клетка огромная», «Истукан великий» и т. д. Брюсов: «Ропщет Злоба... Стонет Нищета», «Но пробуждается разврат», «Застывшие громады домов», «Над толпой немых строений», «Пускается в путь караван», «Под вольный грохот экипажей», «Недвижные дома, как тысячи могил», «В городе я, как в могиле», «Страшны закрытые двери: Каждая комната — гроб» и т. д.

При всей схожести, у Брюсова, пожалуй, картина рисуется более мрачной: если у Фофанова «Огромный город **спит,** дремотою объят», то у Брюсова «Гремящий город **мертв** на час». Взгляд Фофанова устремляется к гармонии природы, поэт бежит за городскую черту, оставляя позади «цепь громад», среди которых «душно, тесно!», он спешит увидеть «серебро сверкающих озер», «серых деревень заплаканный простор». В отличие от Фофанова, Брюсов противопоставляет лживости и корысти города-спрута не «изначальную» природу, а силы, существующие в самом городе (стихотворение «Ночь», 1902).

Кроме того, Брюсов обращается к городу прошлого и будущего, у него появляется тема величия города («Париж», «Венеция», «Мир»), чего не было у Фофанова. Но роднит двух поэтов в разработке данной темы главное: неприятие страшных пороков современности, обнажаемых жизнью большого города, социальные мотивы, выступающие на первый план в урбанистических циклах Брюсова и Фофанова.

Усиление общественных, демократических настроений в творчестве двух художников стало основой одинакового восприятия ими революции 1905 года. Приветствуя ее приход, и Брюсов и Фофанов все-таки видели в ней прежде

всего разрушительное начало («Близким», «Уличный митинг» Брюсова, «К нашим дням», отчасти «Ломка» Фофанова). Но Брюсов сумел все же более тонко разобраться в политической ситуации: об этом говорит, например, его известное стихотворение «Довольным» — достойный ответ на царский манифест 1905 года.

У Брюсова впереди был 1917 год, Фофанову не было суждено увидеть свободный день родины, о котором он мечтал всю жизнь...

С болью воспринял Брюсов в 1911 году известие о смерти собрата по перу. В некрологе он пытается «постичь само существо творчества» Фофанова, «определить его место в истории литературы» (слова В. Дронова). К сожалению, Брюсову не была известна «потаенная лирика» Фофанова периода первой русской революции — это помешало критику оценить в полной мере творчество поэта последнего десятилетия.

В 1912 году вышел из печати «Альманах памяти Фофанова» под названием «Оранжевая урна»[1]. Брюсов прислал для альманаха два стихотворения: «Итак, это сон...» и «Весеннее», тем самым отдав последнюю дань уважения одному из самых любимых поэтов.

Два современника, два российских поэта — Брюсов и Фофанов — без них непредставим период конца XIX — начала XX веков. Пути их в литературе не были похожими, но оба честно служили Поэзии, верили в победу сил добра. Время само совершило свой суд: часть поэтического наследия Фофанова стала достоянием архива, не все созвучно современнику и в творчестве Брюсова. Но лучшие вдохновенные творения, по словам Брюсова, «навсегда сохраняют Фофанову право на видное и почетное место среди русских поэтов XIX века»[2]. А Брюсов как художник и мыслитель, по словам Фофанова, на долгие годы останется «учителем многих поколений поэтов»[3].

[1] Издательство газеты «Петербургский глашатай».

[2] **В. Брюсов.** Избр. соч. В 2-х т. Т. 2, с.226.

[3] Тетрадь № 4.— ЦГАЛИ, ф. 525, оп. 1, ед. хр. 2896.

А. А. Нинов

О СТИХОТВОРНОМ ПОСЛАНИИ В. Я. БРЮСОВА «К. Д. БАЛЬМОНТУ» (1902)

История стихотворного послания Брюсова «К. Д. Бальмонту» 1902 года — лишь эпизод творческих отношений поэтов, близких друзей и литературных соперников, хорошо знавших друг друга к тому времени уже около восьми лет. Восемь лет позади и восемнадцать лет впереди — таково хронологическое место послания в литературных отношениях Брюсова и Бальмонта[1]. Все эти годы между ними не прерывался поэтический диалог — в стихах, в письмах, в беседах.

1902 год для Бальмонта — продолжение его политической опалы. Высланный весной 1901 года из Петербурга за антиправительственное стихотворение «То было в Турции...» без права жить в столицах и университетских городах России в течение двух лет, Бальмонт провел первый год своей высылки на юге. В Крыму он встречался с Чеховым, Горьким, Толстым; затем всю зиму жил в деревне Сабынино, где окончил свою книгу стихов «Будем как Солнце». Рукопись этой книги в марте 1902 года была переправлена Брюсову в Москву для издания в «Скорпионе». В апреле того же года Бальмонт уехал из России сначала в Париж, а затем в Оксфорд. Цель его отъезда двойная: освободиться от политического надзора в России, во-первых, и, во-вторых, использовать пребывание за границей, в Англии, для подготовки полного собрания сочинений Шелли на русском языке. Переводами Шелли Бальмонт занимался много лет. Горький поддержал его предложение выпустить в «Знании» всего Шелли в трех томах. Оплатой этих томов издательство «Знание» финансировало продолжительную заграничную поездку Бальмонта, заменившую второй год его административной высылки.

[1] См. об этом в моих статьях: «Брюсов и Бальмонт (1894—1898)».— В кн.: Брюсовские чтения 1980 года. Ереван, 1983, с. 93—122 и «Так жили поэты...». Документальное повествование.— Нева, 1978, №№ 6—7).

Брюсов к 1902 году стал уже заметной и влиятельной литературной фигурой Москвы. С насмешками и недавней изоляцией его символистского кружка было покончено. В компании с С. А. Поляковым и Ю. К. Балтрушайтисом Брюсов выпустил первую книгу альманаха «Северные цветы» и первые отдельные издания под маркой «Скорпиона». Дирекция Литературно-художественного кружка пригласила Брюсова войти в одну из комиссий и придать новое направление литературным «вторникам». Брюсов печатает свои статьи в журнале «Мир искусства» и входит в редакцию нового религиозно-философского журнала «Новый путь», где главенствуют Д. Мережковский, З. Гиппиус и П. Перцов. Летом 1902 года Брюсов совершил давно задуманную и желанную поездку в Италию, увидел Венецию, Флоренцию, Рим. В Москве вокруг него появляются новые сторонники и поклонники — Виктор Гофман, Андрей Белый, Алексей Ремизов. Завязывается переписка Брюсова с начинающим Александром Блоком, стихи которого взяты для очередной книги «Северных цветов». Заметно меняются в это время и прежние отношения между Брюсовым и Бальмонтом. Из ученика, почитателя и подражателя, открыто признававшего литературное первенство Бальмонта, Брюсов превращается в его оппонента и критика, с годами все более строгого. В одном из писем к Бальмонту летом 1902 года Брюсов сравнил две последние его книги — «Горящие здания» и «Будем как Солнце», еще ждавшую выхода в свет. Предпочтение он отдал предыдущей книге; Бальмонт откликнулся из Оксфорда дружественным письмом.

«Оксфорд, 10 августа 1902.

Для кого Вы пренебрегли мною, неверный и коварный друг, для чьих глаз, для чьих улыбок, для чьей души? Мне очень недостает Ваших писем. Сообщите же о себе что-нибудь и внешнее и внутреннее. Что до меня, я весь в книгах, которые заменяют мне людей, — страницы возникают передо мной, как паруса перед глазами глядящего с необитаемого острова, и так же бледнеют, исчезают, оставляя в душе чувство неудовлетворенности. Однако же, когда мы встретимся весною в Париже (ведь Вы приедете?), Вы увидите меня другого, не того, о, не того, который покидал в таком разорванном состоянии нашу милую Москву. Когда я опять буду с Вами там, где так поют колокола, где люди напоминают мне живые оттиски со старых, дурно сделанных, но милых сердцу гравюр, где каждая улица связана с каким-нибудь воспоминанием, где я

впервые знал отчаяние и любовь, где мне столько раз воскликнули «люблю», где столько глаз потемнели, глядя в мои потемневшие глаза.

Здесь я один, как в башне.

Москва... Если бы я начал говорить подробно о моей любви к ней, я никогда бы не кончил. Не там ли я полюбил Вас, в первое мгновенье, когда увидел, и эта любовь длится почти уже десятилетие. Не кажется ли Вам это таинственным? Я стольких разлюбил, а любовь моя к другим так похожа на привычку повторять раз сложенные созвучные слова. Из всех, кого я называл названьем друга, только Вас мне больно было бы утратить навсегда, расстаться с Вами на этой Зеленой Звезде. Живите долго, потому что Вы нужны для красоты мира, и потому что я хочу еще жить десятки лет.

Я думаю, Вы неправы, говоря, что «Здания» лучше «Солнца». Я гораздо больше люблю последнюю книгу. Но Вы правы, говоря, что в «Горящих Зданиях» я был в волне подъема, который, может быть, никогда не повторится. Никогда... Так ли однако? Я так зависим от каждого призрака, встающего на моем пути. Мое никогда такое же, как навсегда Шелли; он везде, где ему нравилось, хотел навсегда остаться, но после бесчисленных скитаний это ему удалось только на Средиземном море.

Я почти не пишу стихов. Однако посылаю для «Нового пути» четыре стихотворения (если там не участвует Победоносцев). Напишите свое впечатление. Я очень просил бы Вас написать что-нибудь в этом журнале о Кальдероне. Или, может быть, Мережковский напишет? Скажите ему. Мне кажется, что драмы, собранные в этом томе, по меньшей мере столь же интересны, как шекспировские. О скорейшем наборе моей книги весьма молю. Не забудьте посылать корректуры в двух экземплярах.

Жду Ваших последних стихов. Неужели о «Северных цветах» у Вас нет никаких отзывов?

До свиданья. Поклонитесь Иоанне Матвеевне и прочтите Минцловой «Безрадостность». Или, может быть, Вы перепишите этот сонет для нее. Приветствия всем — Бахману, Юргису, Дурнову.

Жму руку,

Ваш

Бальмонт»[1]

---

[1] ЦГАЛИ, ф. 56, оп. 3, ед. хр. 6.

«Оксфорд. (Между 2 и 31 августа) 1902 г.

Чем Вы заняты? как-то совсем не могу представить себе Вас. Ведь «уроки», вероятно, отнимают очень немного времени. Строю гипотезу, и беру струнный инструмент.

О ты, которого зловещая старуха,
Неведомая мне, приводит в свой альков!
Явись усладою для жаждущего слуха,
Явись мне вестником далеких берегов!
Ведь мы всегда, во всем — от пламени и духа,
Дай мне дохнуть цветов Аидовых лугов!
Ответствуй мне в словах размеренной октавы,
Яви мне в образах позорные забавы!

Ну, прощайте. Пишите же.

Ваш К. Бальмонт

P. S. Большое спасибо за Тютчева и Фета»[1].

Среди петербургских и московских знакомых Бальмонта Анна Рудольфовна Минцлова представляла собой весьма выразительную фигуру. Она была ближайшей приятельницей жены Бальмонта, Екатерины Алексеевны. Их связывала самая тесная дружба. В обеих столицах Минцлова пользовалась репутацией ясновидящей; она владела приемами хиромантии и графологии, обладала незаурядной силой психического воздействия и яркой фантазией, несомненно, влиявшей на тех, с кем общалась. Крупная сорокалетняя женщина, несколько одутловатая, с выпуклыми голубыми глазами, очень близорукими, но устремленными куда-то вдаль. Минцлова появлялась в литературных гостиных всегда в одном и том же черном шелковом платье, с аметистом на пальце, и самозабвенно слушала все, что говорилось. Речам ее был свойствен своеобразный юмор, она проницательно и метко судила о людях, очень естественно входила в самые интимные их желания и заботы и нередко сообщала в форме предсказаний то, что узнавала от них же. Сама Минцлова переводила Новалиса, изучала «духовную науку» Рудольфа Штейнера, литература и теософия были главными ее увлечениями. Бальмонта она слушала с неизменным обожанием, а в его отсутствие не забывала передавать через Екатерину Алексеевну свое мнение о его новых стихах. Несколько раз Минцлова появлялась у Брюсовых на Цветном бульваре, когда там

[1] РО ГБЛ, ф. 386, к. 76, ед. хр. 3.

собирались гости и читались стихи, но особого расположения к этой петербургской проницательнице, одержимой странными видениями и бурными страстями, Брюсов никогда не испытывал. И не поддавался ее гипнозу, поскольку не слишком верил в него<...>

Теперь для Брюсова пришло время ответствовать Бальмонту словами «размеренной октавы»; и он решил на этот раз ответить не шуткой, не беглым стихотворным письмом по какому-нибудь частному поводу, а подвести итог почти целому десятилетию их отношений, отозваться в одном послании на последнюю книгу Бальмонта «Будем как Солнце», тщательно им изученную в процессе подготовки ее к изданию. Тем более, что сама эта книга заключала в себе мотивы и обращения, которые Брюсов не мог оставить без ответа.

Традиция стихотворных обращений и посланий друг другу, принятая поэтами пушкинской эпохи, была подхвачена и широко использована русскими символистами в целях литературной полемики и выяснения многосложных отношений друг с другом. Прямое и скрытое цитирование, вполне доступное лишь посвященным, становится одной из устойчивых особенностей символистского стиля. Брюсов первым начал прямой поэтический диалог с Бальмонтом в печати, опубликовав в книге «Tertia Vigilia» стихотворение «К портрету К. Д. Бальмонта» (1899). Бальмонт ответил в книге «Будем как Солнце» не одним посланием, а целым набором стихов: «Воля», «К другу», «Если грустно тебе...», «Ты мне говоришь, что как женщина я...», «Соперники». Всю свою книгу Бальмонт строил в форме лирических монологов к друзьям и любимым, перед которыми он изливал интимнейшие переживания своей души. Адресаты названы в посвящении: С. А. Поляков, Ю. К. Балтрушайтис, Г. Бахман, М. Н. Дурнов, М. А. Лохвицкая, Дагни Кристенсен, Люси Савицкая. Обращение к каждому лицу имеет свой особый лирический мотив.

С Брюсовым в книге Бальмонта связана главным образом тема творчества, стихи о назначении поэзии, ее законах и возможностях, о том идеале поэта, каким он рисовался Бальмонту в его бесчисленных декларациях и самохарактеристиках. Это был главный предмет его раздоров с Брюсовым, и, естественно, он перешел в стихи.

Творческое сознание, по Бальмонту, это «дымы дней сожженных», оно черпает свой материал из снов, наваждений, игры марионеток («Кукольный театр»), из видений ужаса и уродства, застывших в каменных изваяниях Нотр-

Дама («Химеры»). Красота, по этой же концепции, не различает добра и зла, высокого и низменного, греховного и святого, так как в поэтическом преображении все становится прекрасным. Поэзия для Бальмонта есть «освобождение» художника от образов, впечатлений и чувств, которые теснят его на протяжении всей жизни. И в этом «освобождении» над ним не властны никакие законы, кроме прихоти его фантазии и мечты.

В проповеди эгоцентризма и субъективности, как принципа лирической поэзии, Бальмонт мало в чем расходился с Брюсовым. Спорили они о другом, и разделял их не творческий принцип, а мера и степень его воплощения. Брюсов не отступал от своего теоретического максимализма. И в стихах и в письмах он доказывал, что книги Бальмонта «слишком бледный оттиск» с его жизни, что в его поэзии есть заданность — заданность размера и формы стиха, заданность рифмы, есть чрезмерная литературная условность, ослабляющая силу индивидуального творческого самовыражения.

Бальмонт не соглашался с этими критическими упреками. В книге «Будем как Солнце» он воспел себя как поэта, воспел с вызовом, в котором угадывается, однако, затаенная потребность в самозащите. Защищаться приходилось от многих, в особенности от Брюсова, самого близкого друга. Истинно «брюсовским» циклом книги Бальмонта остается второй ее раздел «Змеиный глаз». Некоторые стихотворения этого раздела, уже названные выше, понятны только в контексте продолжительной полемики автора с Брюсовым. Полемика эта обнажена в стихотворении «Воля», которое и печаталось с посвящением Валерию Брюсову. Свое опровержение Бальмонт начинает с главного мотива, которым заканчивалось брюсовское стихотворение 1899 года «К портрету К. Д. Бальмонта»:

Неужели же я буду колебаться на пути,
Если сердце мне велело в неизвестное идти?

Нет, не буду, нет, не буду я обманывать звезду,
Чей огонь мне ярко светит и к которой я иду.

Высшим знаком я отмечен, и, не помня никого,
Буду слушаться повсюду только сердца своего.

(I, 197)

Бальмонт явно не желал признавать за собой тех сомнительных достоинств, по поводу которых Брюсов когда-

то объяснялся ему в любви («Но я в тебе люблю, — что весь ты ложь, Что сам не знаешь ты, куда пойдешь, Что высоту считаешь сам обманом») (I, 197). Высшую цель своей поэзии сам Бальмонт рассматривал как вечную и неизменную. Нужно ли поэту размышлять о выборе пути, если сердце велит ему идти в «неизвестное»? Направление при этом может перемениться столько же раз, сколько подскажет сердце. И слова могут менять свое значение и свой смысл (характерно бальмонтовское стихотворение — «Слова—хамелеоны...»); и упрек во «лжи» теряет под собой почву, если в каждый отдельный миг поэт искренен в каждом слове.

На упреки в литературности, в зависимости от предшествующих поэтов, в подчинении условленным формам и образцам, которые не раз высказывались Брюсовым, Бальмонт отвечал в книге «Будем как Солнце» стихами: «Я изысканность русской медлительной речи...», «Мои песнопения», «Я полюбил свое беспутство...» и другими, которые обычно рассматриваются вне диалога, вне поводов, вызвавших эти настойчивые саморекомендации и автохарактеристики.

Вечно юный, как сон,
Сильный тем, что влюблен
И в себя и в других,
Я — изысканный стих.

Способный, подобно Нарциссу, искренне любоваться только своим изображением, Бальмонт допускал и «других» заглядываться в светлом ручье поэзии. Из ближайших друзей Бальмонта никто не мог бы с большим основанием, чем Брюсов, отнести на свой счет стихотворение «Соперники»:

Мы можем идти по широким равнинам,
Идти не встречаясь в пути никогда.
И каждый пребудет, один, властелином,
Пока не взойдет роковая звезда.

Мы можем бросать беспокойные тени,
Их месяц вытягивать будет в длину.
В одном восхожденьи мы будем ступени,
И равны, — пока не полюбим одну.

Тогда мы солжем, но себе не поможем,
Тогда мы забудем о Боге своем.
Мы можем, мы можем, мы многое можем,
Но только — мой равный! — пока мы вдвоем.

Для Бальмонта признать соперника «равным» было проявлением высшего великодушия, и Брюсов со своей стороны по достоинству оценил эту щедрость.

В августе 1901 года Брюсов написал и отправил в Оксфорд из Москвы послание «К. Д. Бальмонту», почти сплошь построенное на образах и поэтических самохарактеристиках из последних бальмонтовских книг «Горящие Здания» и «Будем как Солнце». И вместе с тем это стихотворение развивает общий взгляд Брюсова на поэзию Бальмонта как поэзию импрессионистических «мигов», «беззаботности», стихийное выражение полной свободы воли, творческой раскованности, полета фантазии и мечты.

Вечно вольный, вечно юный,
Ты как ветер, как волна,
Речь твоя поет, как струны,
Входит в души, как весна.

Веет ветер быстролетный,
И кругом дрожат цветы,
Он ласкает, безотчетный,
Все вокруг — таков и ты!

Ты как звезды — близок небу,
Да, ты — избранный, поэт!
Дара высшего не требуй!
Дара высшего и нет.

(I, 348)

Вариации бальмонтовских стихотворений «Избранный», «Я — медлительность русской пленительной речи...», «Воля», «Соперники» и других входят в текст брюсовского послания и повторяются в нем на разные лады. Брюсов здесь как бы заклинает своего друга-соперника его собственными словами, убеждая сохранять верность себе и своему таланту.

«Высшим знаком ты отмечен»,—
Чти свою святыню сам,
Будь покоен, будь беспечен,
Будь подобен облакам.

(I, 348).

Если Бальмонт в своей книге, оставленной Брюсову перед отъездом, обращался к нему лично, говорил и спорил с ним один на один, то Брюсов в своем послании отвечал Бальмонту не столько от своего собственного имени, сколько от лица кружка, от всех друзей разом, имея в виду прежде всего единомышленников по литературному делу. Отсюда заключенное в послании Брюсова противопоставление, странная на первый взгляд антитеза (или, как теперь говорят, «оппозиция») — «ты» и «мы».

Может: наши сны глубоки,
Голос наш — векам завет,
Как и ты, мы одиноки,
Мы — пророки... Ты — поэт!

Ты не наш — ты только божий,
Мы весь год — ты краткий май!
Будь — единый, непохожий,
Нашей силы не желай.

(I, 349)

Брюсов в новом послании сознательно отделил Бальмонта от остальных «близких», тяготевших к «Скорпиону» и московскому символистскому кружку. Различие заключалось не в том, что Бальмонт был «на воле» в своем вынужденном одиночестве за пределами России, а друзья его продолжали свой труд в условиях политической несвободы, хотя и это обстоятельство было существенным. Суть противоположения заключалась в том, что Бальмонту надлежало играть иную роль, чем всем оставшимся. Брюсов звал Бальмонта воспользоваться преимуществами вольного и «беспечного» поэта, не стесненного никакими заботами повседневности, оставляя себе и друзьям роль «пророков» при спасителе и практических работников нового литературного движения. В этом качестве он по-прежнему уступал Бальмонту первенство и отклонял его великодушную готовность признать в сопернике «равного»:

Ты сильней нас! Будь поэтом,
Верь мгновенью и мечте,
Стой, своим овеян светом,
Где-то там, на высоте.

Тщетны дерзкие усилья,
Нам к тебе не досягнуть!
Ты же, вдруг раскинув крылья,
В небесах направишь путь.

(I, 349)

Написанное с большим подъемом, стихотворение «К. Д. Бальмонту» являло нового, более зрелого и более сильного Брюсова. Острота мысли и отточенность формы послания сами по себе составляли вызов, тем более, что на этот раз Брюсов явно возвысил идеального Поэта над тем, каким его адресат был в действительности. Это была самая изысканная форма критики: поучение через преувеличенную похвалу. И Бальмонт — надо отдать ему должное — уловил в энергичных брюсовских строфах оборотную сторону очевидного панегирика.

В письме к Брюсову из Оксфорда 31 августа 1902 года Бальмонт следующим образом прокомментировал обращенные к нему стихи:

«Ваше стихотворение ко мне прекрасно, и я желал бы быть таким, каким Вы меня в нем рисуете, но это, к сожалению, не я. Нет, я тоже не май, а «целый год», и чем дальше идет время, тем далее я от того образа, который живет в Вашем стихотворении. Я мог бы быть таким, если бы моя внешняя жизнь не сложилась так неудачно, и если бы я не был «гражданином» столь мучительной страны, как Россия. Я буду все больше и больше уходить от «беспечности», и буду ли я сильным в Вашей силе, не знаю, но желание «забот» неизбежно. Хотя... Иногда я чувствую в себе такую легкость, воздушность и прозрачность, ощущаю такую гармонию и мировую ненарушимость, полную красоты изваяния, как будто я счастливый эллин выдуманной нами беспечной Эллады».

12 сентября 1902 года в письме по поводу издания «Будем как Солнце» Бальмонт обратился к Брюсову с деловой просьбой и вновь вернулся к оценке его послания: «...Прошу Вас, Валерий, окажите мне эту услугу, похлопочите о скорейшем наборе, если это возможно. Эта книга писалась три года. Мне мучительно больно, что она до сих пор еще не напечатана.

Отчего молчите? Вот ответ Вам, «Дилемма», на Ваше чудесное стихотворение, которое чем больше читаю, тем больше люблю. Пленил им Морфиля и строгую к Вам жену мою, которая от него в курсивном восторге. Я думал о Вас последние дни напряженно. Мне Вы были необходимы. До страдания. Теперь опять в волне работы, вдохновения и тихой радости жизни. Друг мой, приезжайте в Париж весной. Мы переживем небывалые дни духовного единения».

К письму Бальмонта было приложено большое двухчастное стихотворение «Дилемма», написанное четырьмя днями раньше и являющее собой развернутый ответ на

брюсовское послание. Разбор «Дилеммы» мог бы стать предметом специального анализа; если же говорить кратко, то программе Брюсова Бальмонт противопоставил двойной выбор: либо остаться «избранным», быть свободным, «как птица», промелькнуть, как «луч горящий — в водопаде и в росе», либо стать, «как все», и для всех пропеть «свой стих».

Нет, мой брат, не принимаю
Гордый твой завет.
Я иду к иному раю,
Я люблю спокойный свет,

—так отвечал Бальмонт Брюсову во второй части «Дилеммы».

Настоящий свой выбор и свое понятие «воли» Бальмонт исчерпывающе развил в одноименном стихотворении 1902 года, посвященном Валерию Брюсову. Свобода и воля в этом стихотворении господствуют над необходимостью. Поэт отдается своим внутренним побуждениям, своим мыслям и своей мечте, он сам, таким образом, творит для себя законы, не подчиняясь никому и ничему.

Если к пропасти приду я, заглядевшись на звезду,
Буду падать, не жалея, что на камни упаду.
Но повсюду вечно чуду буду верить я мечтой,
Буду вольным и красивым, буду сказкой золотой.

Почти одновременно с посланием «К. Д. Бальмонту» августе 1902 года Брюсов написал другое свое стихотворение «В ответ» («Еще я долго поброжу...»). В рукописи оно также было посвящено Бальмонту и являлось прямым откликом на его «Волю». Брюсов искал и нашел для своей поэзии и для себя, как поэта, совершенно иной метафорический образ, чем тот, что возникал в «воздушных» стихах Бальмонта.

Вперед, мечта́, мой верный вол!
Неволей, если не охотой!
Я близ тебя, мой кнут тяжел,
Я сам тружусь, и ты работай!

(I, 278)

Изначальный мотив тяжелой работы пахаря в поле на борозде был взят Брюсовым у Пушкина, из чернового на-

броска стихотворения «Родрик». И эпиграфом в рукописи стояли пушкинские строки:

Скоро ... Отрешишь волов от плуга
На последней борозде ...

Брюсов не захотел, однако, так явственно обнажать пушкинский источник своего стихотворения и заменил эпиграф на сходный из Хомякова:

Довольно, пахарь терпеливый,
Я плуг тяжелый свой водил.

Брюсов, несомненно, воспользовался и общим сюжетным мотивом стихотворения А. С. Хомякова «Труженик» («По жестким глыбам сорной нивы...»), в котором человек есть раб божий, послушный пахарь, назначенный трудиться на сорной ниве ради сева господня. Брюсов сдвинул нравственно-религиозный сюжет в плоскость творческих долженствований, по поводу которых он спорил с Бальмонтом.

Общая мысль брюсовского стихотворения была развита вполне оригинально и с настоящей поэтической мощью. Впервые в русской литературе поэзия была представлена не легкокрылым Пегасом, не сладкоголосым певцом-Арионом, не многострадальной, в кровь иссеченной Музой, не вольным ветром или золотой тучкой, и не «сказкой золотой» (как множество раз писал о себе Бальмонт). Муза Брюсова явилась в поэзии как «пахарь терпеливый», и он не побоялся сравнить свою мечту с медлительным, усталым волом, понукаемым тяжелым кнутом погонщика!

Уж полдень. Жар палит сильней.
Не скоро тень над нами ляжет.
Пустынен кругозор полей.
«Бог помочь!» — нам никто не скажет.

А помнишь, как пускались мы
Весенним, свежим утром в поле
И думали до сладкой тьмы
С другими рядом петь на воле?

Забудь об утренней росе,
Не думай о ночном покое!
Иди по знойной полосе,
Мой верный вол,— нас только двое!

(I, 278—279)

В образной антитезе брюсовского стихотворения именно Бальмонту принадлежала благодатная роль «краткого мая»; он был поэтом весны, певцом утренней росы, которому доставался счастливый удел быть «на воле». Собственное же свое предназначенье Брюсов сознавал по контрасту как прямо противоположное. Не он распоряжался своим днем, от зари до темноты, а им распоряжался кто-то; тот, кто приставил его к тяжелому плугу и обрек трудиться в поте лица до смертного часа. Свое дело поэта, труд своей мечты, Брюсов сознавал теперь как пожизненный подвиг, как суровый послух, наложенный на него свыше, от которого он сам, по собственной воле, не желал, да и не мог освободиться.

Нам кем-то высшим подвиг дан,
И спросит властно он отчета.
Трудись, пока не лег туман,
Смотри: лишь начата работа!

А в час, когда нам темнота
Закроет все пределы круга,
Не я, а тот, другой,— мечта,—
Сам отрешит тебя от плуга!

(I, 279)

Посвящение Бальмонту перед стихотворением в журнальной публикации Брюсов снял, а в отдельном издании «Urbi et orbi» посвятил его П. П. Перцову. Но, конечно, не Хомяков и не Перцов вдохновили его написать «В ответ», а Пушкин и Бальмонт. Это стихотворение, парное посланию «К. Д. Бальмонту», может быть вполне понято лишь в связи и в сопоставлении с ним.

Бальмонтовскому представлению о свободе воли, как высшему творческому дару поэта, Брюсов противопоставил собственный опыт — мысль о высшей необходимости, которая владеет творцом и от которой он не может отрешиться, даже если бы хотел этого. В полемике и споре с Бальмонтом, в постоянном соревновании и соперничестве с ним, в ответ ему Брюсов нашел наиболее глубокие и точные определения собственных целей в поэзии. Он упорно шел по знойной борозде, на которую стал однажды свежим весенним утром, и конца пути еще не было видно.

С. Н. Тяпков

В. БРЮСОВ — ПАРОДИСТ

Ныне уже общеизвестна тяга В. Я. Брюсова к разного рода «маскам», литературным стилизациям и мистификациям. Ю. М. Паниян в своей работе «Ранние критические статьи В. Брюсова» напоминает о весьма интересных фактах, свидетельствующих о том, что лидер московских символистов «даже в начале своей литературной деятельности иронизирует над символистами. Выпустив первый сборник «Русских символистов», он в это же время пишет комедию «Дачники»[1], в которой, фактически, высмеивает их... В письме к Перцову от 14 марта 1895 г. Брюсов заявляет, что собирается на «ультрасимволистское» собрание, где будет читать о пользе цветной бумаги»[2].

В черновой тетради Брюсова (февраль 1896 г.) имеется прозаический набросок «Развратник», где также подчеркнуто-сатирически выведен «юный символист и декадент Анапестенский», который, «как все его собратья по перу... раз в год (осенью, когда критики еще не устали ругаться) печатал «книги» в 15 страниц толщиною. Особенность же г. Анапестенского состояла в том, что он особенно любил воспевать «осужденныя ласки», «тайны разврата» и другие ужасы, о которых слыхал в переводных романах (увы — г. Анапестенский слишком плохо знал иностранные языки, чтобы читать французских символистов)». Далее описывается знакомство Анапестенского с некоей Идой Веткиной, которая «считала себя совершенной парижанкой и стыдилась бы, если у нее было менее двух друзей дома»[1].

Явная ирония чувствуется и в отношении Брюсова к попыткам Бальмонта трактовать в мистико-символистском плане метафору «седой подоконник» из брюсовского стихотворения «Весь город в серебряном блеске...»[2].

Интересен в этом плане и тот факт, что сразу же после знакомства Брюсова с В. Гиппиусом и А. Добролюбовым в его черновой записной тетради (16 авг. — 11 ноября 1894) появляются наброски иронических стихов, посвященных, судя по всему, полемике издателя «Русских символистов» со своими петербургскими собратьями по символизму:

Двойная тайна в символизме
Соединенными запевами
Преломлена в недужной призме
Двумя завистливыми девами[3].

Рядом располагается список рифм: **Гиппиус — сгиб ус, Добролюбов — клубов, Масловым[4] — счастливым, символизм—призм, плюсов—Брюсов.**

Там же набросаны (очень неразборчиво) строки:

Ароматы из мечтаний
Вьются тенью Добролюбова,
Под листом фиалки ранней
Вот кора дуба грубого.

Но недужит Гиппиус
Негой <?> нудной символизма
Закрутил на лике ус
У — лиризма (призма)[5].

---

[1] Н. Ашукин в примечании к дневниковой записи Брюсова от 13 августа 1893 г. называет пьесу «Дачники» иначе: «Запрещенная цензурой пьеса В. Я. Брюсова — **«Дачные страсти»**... В пьесе совершенно **неожиданно для творчества Брюсова** (подчеркнуто мной.— **С. Т.**) выражено шутливое, юмористическое отношение к символизму...» (В. Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. Сост. Н. Ашукин. М., 1929. с. 55).

[2] **Ю. М. Паниян.** Ранние критические статьи В. Брюсова.— В кн.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 272.

«Ultra-символистским» называет Брюсов в письме к Перцову от 1 апреля 1895 г. и свое стихотворение «Творчество», ставшее объектом множества пародий. См.: Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову (1894—1896). К истории раннего символизма. М., 1927, с. 17.

Вопрос «о пользе цветной бумаги» интересен в связи с пародийной книгой-мистификацией А. Емельянова-Коханского «Обнаженные нервы», напечатанной на розовой бумаге. См.: **С. Н. Тяпков.** К истории первых изданий русских символистов (В. Брюсов и А. Емельянов-Коханский).— Русская литература, 1979, № 1, с. 143—152.

[1] Государственная библиотека СССР им. В. И. Ленина. Рукописный отдел. Ф. 386, картон 3, ед. хр. 4, лл. 56—57. (Далее везде: ГБЛ).

[2] Письма Брюсова к Перцову, с. 54—55.

[3] ГБЛ, ф. 386, к. 2, ед. хр. 16, л. 50 об.

[4] Псевдоним Брюсова в период издания сборников «Русские символисты».

[5] ГБЛ, ф. 386, к. 2, ед. хр. 16, л. 50 об.

Очевидно, «двумя завистливыми девами» были именно В. Гиппиус и А. Добролюбов, а «кора дуба грубого», «ароматы из мечтаний» и эпитет «нудный» применительно к символизму дают основание считать, что Брюсов далеко не восторженно-экстатически относился к новому литературному учению.

К завоеванию литературного успеха Брюсов шел довольно экстравагантным, но в то же время и весьма прагматичным путем. Не случайно ему казалось «странным» поведение «архисимволиста» Добролюбова, прибывшего к нему для консолидирующих переговоров[1]. Откровенный и вполне преднамеренный эпатаж сочетался у Брюсова с трезвым и выверенным расчетом. Характерно в этом отношении его письмо А. Лангу (Миропольскому), в котором рассказывается о ходе состоявшихся переговоров с А. Добролюбовым и В. Гиппиусом: «Самый гибельный довод «их» был следующий: — Вы нарочно печатаете свои (т. е. мои и твои) недекадентские стихи, а у других — декадентские. Таким образом, критика — к декадентам вообще не расположенная — начнет вас хвалить. Но это нехорошо и не честно действовать по таким побуждениям в серьезном деле»[2].

Возможно, именно из-за присущей Брюсову осмотрительности свои самые «декадентские» стихотворения он чаще всего публиковал под псевдонимом и даже разработал подробную мистифицирующую биографию своего «alter ego» Дарова, доверив ему наиболее радикальные декларации в теории символизма. О самом себе еще в 1896 году Брюсов писал следующее: «В одном романе есть женщина, которая во что бы то ни стало желает себя компрометировать. В. Брюсов весьма похож на эту женщину... Подождем, пока он станет самим собой»[3].

Осознанное понимание Брюсовым того, что символизм сам себя компрометирует, позволяет сделать предположение, что уже в самом начале своего литературного пути издатель «Русских символистов» мог смотреть на «новую» поэзию отстраненно-иронически. Не случайно, видимо, именно Брюсов вызывал у современников наибольшие сомнения в своей символистской искренности, приводившие к тому, что «иные даже хотели видеть в Валерии Брюсове лицо коллективное, какого-то нового Козьму Пруткова»[1], выдающего себя за символиста. Более того, и в советском литературоведении нет-нет да и мелькнет «еретическая мысль» о том, что брюсовский символизм был лишь маской, средством достижения далеко не совсем символистских целей[2].

Мысль эта, при всей ее «еретичности», имеет довольно веские основания. В атмосфере, когда скандал, по выражению В. Шершеневича, «был одним из легальных способов протеста... и способом саморекламы»[3], вполне реальна не только возможность примеривания эпатирующих масок «истинными» символистами, но и сокрытие за ними ехидно улыбающегося мистификатора и пародиста.

Все изложенное выше дает серьезный повод для поисков пародийного осмысления символизма в раннем творчестве Брюсова. Здесь уместно вспомнить замечание Ю. Н. Тынянова о том, что «вряд ли догадался бы кто-нибудь о пародийности «Графа Нулина», не оставь сам Пушкин об этом свидетельства. А сколько таких необнаруженных пародий?»[4].

Брюсов не оставил свидетельств о пародийной направленности каких-либо своих стихотворений, помещенных в его первых книгах и коллективных сборниках. Есть, правда, запись поэта о том, что его будущая книга «Это—я» явится «гигантской насмешкой над всем человеческим родом. В ней не будет ни одного здравого слова — и, конечно, у нее найдутся поклонники. «Chefs dœvre» тем и слабы, что они умеренны — слишком поэтичны для гг. критиков и для публики, и слишком просты для символистов. Глупец! Я вздумал писать серьезно!»[1] Но здесь скорее

---

[1] **В. Брюсов.** Дневники 1891—1910, с. 17—18.

[2] ГБЛ, ф. 386, к. 71, ед. хр. 44, лл. 17, 17 об. (С небольшими отклонениями опубликовано в кн.: **Н. К. Гудзий.** Из истории русского символизма. Московские сборники «Русские символисты». «Искусство» Т. 3, кн. 4. М., 1927, с. 180—218). Подчеркнуто мной.— **С. Т.**

[3] Цит. по: **Ю. М. Паниян.** Указ. соч., с. 276.

[1] **В. Брюсов.** Автобиография. В кн.: Русская литература XX века (1890—1910). Под ред. С. А. Венгерова. Т. I. М., 1914, с. 109.

[2] См., напр.: **Т. С. Ахумян.** О характере символизма В. Брюсова и о реализме в его ранней лирике.— В кн.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 72.

[3] В. Я. Брюсов глазами современника. (Из воспоминаний В. Г. Шершеневича). Публикация К. Н. Суворовой.— В кн.: Встречи с прошлым. Сб. неопубликованных материалов ЦГАЛИ СССР. Вып. 2. М., 1976, с. 164.

[4] **Ю. Н. Тынянов.** Достоевский и Гоголь (К теории пародии).—В кн.: **Ю. Н. Тынянов.** Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 226.

имелась в виду насмешка над консервативными вкусами и буржуазным «здравым смыслом», нежели пародийное мистификаторство.

Нельзя все-таки не согласиться с мнением, что роль, якобы «навязанная»[2] Брюсову извне, была сыграна им слишком хорошо для того, чтобы заподозрить поэта в расчетливой бесстрастности и спрятанной в его книгах усмешливости. Слишком высока была цена за использование символизма только в качестве средства достижения успеха; слишком обилен был град насмешек, сквозь которые прошел Брюсов, чтобы усомниться в его искренней приверженности символизму. И в борьбу, и в разработку теории символизма он ушел, как говорится, с головой, полностью отдавая этому делу талант и незаурядные организаторские способности. Однако, уйдя в работу с головой, Брюсов головы никогда не терял, и холодноватый скепсис глубокого аналитика присутствовал в нем, начиная с первых литературных шагов до полного разрыва с символизмом. Это, видимо, и стало причиной того, что **себе** Брюсов мог позволить **параллельную** работу над «Дачными страстями», «Развратником» и над «Русскими символистами». Той же причиной в какой-то мере, очевидно, обусловлено и появление пародий Брюсова на К. Бальмонта, З. Гиппиус и Ф. Сологуба[3].

С Бальмонтом Брюсов познакомился в сентябре 1894 года, коротко сошелся с ним и позже говорил о значительном бальмонтовском влиянии на него[4]. Но литературными единомышленниками поэты не стали, и Брюсов, как уже отмечалось, умевший смотреть на символизм отстраненно, уже в августе 1900 г., т. е. сразу после выхода в свет сборника «Горящие здания», пишет серию пародий на Бальмонта.

[1] **В. Брюсов.** Дневники, с. 23.

[2] **В. Брюсов.** Автобиография, с. 109. 112. См.: **Д. Максимов.** В. Брюсов. Поэзия и позиция, с. 43.

[3] В настоящей статье будут рассмотрены только пародии Брюсова на Бальмонта. Брюсовские пародии на Гиппиус и Сологуба см.: Десять писем Валерия Брюсова к П. П. Перцову.— Печать и революция, М., 1926, кн. 7, октябрь—ноябрь, с. 36—50; Вечерняя Москва, 1934, 4 октября.

[4] См.: **В. Брюсов.** Автобиография, с. 111.

1.

Бело-синей резедой
Веет воздух над водой,
Но к сырой воде припав
Ласки жаждут кудри трав.

2.

Я хочу быть красивым, красивым, красивым,
И ходить по земле и ходить по водам,
Опьяняться приливом, упиваться отливом,
И рыдать по индейским ядам.
Я хочу быть красивым, красивым, красивым.

3.

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... Нет конца.

4.

Из всех поэм, что скрою я от мира,
Прекрасней прочих Le Di-a-ble, Черт**.
Я в ней изобразил наложниц Кира.

О, что за ряд бесстыдно гнусных морд!
Одна на корточках и скалит груди,
И круп ее невыразимо тверд.

Другая моется в большом сосуде
И манят жабьи формы живота.
А третья... перед ней бледнеют люди.

* «Я хочу вонзать кинжалы севильянкам между...» (Примечание В. Брюсова.— С. Т.).

** «Я давно указывал на необходимость трансформировать чтение иностранных слов на русском языке. Мой парижский друг профессор*** согласен со мной. Слово Ра-утенделе-йн, конечно, должно считать в 6 слогов, слово «центр» в 2 слога, «Нотр-Дам» в 3 слога и ... в 4 слога. Позволю себе привести здесь свое стихотворение (Примечание В. Брюсова).

Но ты не знал, что всех их больше ста!
Три бога есть: Неведенье, Нелепость
И Одноглазье. Горько их люблю.
Но выше их, как в поднебесье крепость:
Бессмыслица, ведущая к нулю.

Август 1900[1].

Первая пародия — «Бело-синей резедой...» как бы возвращает читателя к сборнику Бальмонта «Тишина» (1898), одноименное стихотворение из которого Брюсов взял в качестве «второго плана»[2]. Пародия эта максимально приближена к жанру стилизации и почти без утрировки дублирует метр, ритм, рифмы бальмонтовский «Тишины». Она — юмористическая по своей задаче и пафосу. Брюсов, улыбаясь, замечает и комически подчеркивает «пантеистическую» эротику Бальмонта, точнее, бальмонтовскую эротизацию мира в целом, переполненного цветами и ароматами, бесконечно жаждущего любви. Пародийность миниатюры ощущается только в контексте всего цикла.

Следующая пародия «Я хочу быть красивым, красивым, красивым...» имеет за собой более широкий, «синтетический» «второй план», включающий поэтику и основные мотивы всех ранних сборников Бальмонта, его устремленность к экзотике «индейских ядов», «высокое» поэтическое «странничество» лирического «я» поэта и экстатичность поэтических деклараций. Брюсов тонко включает в пародию эпиграмматические элементы, снижая «протеизм» лирического «я» до «комплекса нарциссизма», присущего Бальмонту, по воспоминаниям современников, в высшей степени.

По методике пародирования близка к предыдущей и наиболее известная пародия Брюсова «Я испанец, я в болеро...». «Вторым планом» здесь являются стихотворения Бальмонта «Кинжальные слова» и, главным образом, «Как испанец». Пародия написана виртуозно. В четырех строчках Брюсову удалось эпиграмматически спародировать экзотичность и «испанскую кровожадность» бальмонтовского героя, его «нарциссизм» и эротизм. Последний момент несколько затушеван Брюсовым в окончательной редакции,

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 14, ед. хр. 5/14, л. 2, 2 об.; Вечерняя Москва, 1934, 4 октября. См. также: Русская стихотворная пародия (XVIII—начало XX в.). Л., 1960, с. 622—623.

[2] Термин Ю. Н. Тынянова, обозначающий объект пародирования.

но сохранившийся в рукописи вариант вполне отчетливо передает направленность брюсовской пародии ,и против «эротического демонизма» бальмонтовского героя. Пародия заканчивается остроумной «пуантой», пародирующей троекратное повторение слова «солнце» в последней строке стихотворения «Как испанец». Брюсов увеличивает количество «солнц» до бесконечности. Пародия, как и предыдущие,— юмористическая.

В четвертой пародии Брюсов также юмористически пародирует гипотетическую («скрытую от мира») поэму Бальмонта «Le Diabl (Черт)»[1]. За «фиктивной» поэмой, между тем, отчетливо просматривается бальмонтовский цикл «Художник-дьявол» и особенно седьмая часть цикла «Химеры», где подробно описаны «химерические ужасы» Нотр-Дама:

...Колдуний новых жабы привели.
Но ты уж слышишь рокот осужденья,
Для вас костры свирепые зажгли.

. . . . . .

Твое лицо — зловещий лик Яги,
Нагие десны алчны и беззубы,
Твоя рука имеет вид ноги,
Твои черты безжалостные губы,
Застыли пряди каменных волос,
Не знали поцелуев эти губы...[2]

Брюсов подхватывает и еще более усиливает впечатление отвращения, вызываемого рядом «бесстыдно гнусных морд», утрируя антиэстетический эпатаж Бальмонта. В то же время, «подменив» нотрдамские химеры «наложницами Кира», Брюсов перевел «лирический сюжет» в эротический план, сделав его «пикантным», что, несомненно, било по «эротизму» многих бальмонтовских произведений. «Высокие» терцины стали диссонировать с «низким» содержанием, и в сопоставлении со «вторым планом» возникал пародийный эффект, дискредитирующий поэму Бальмонта. Попутно пародист высмеял бальмонтовские длинноты: «Но ты не знал, что всех их («наложниц Кира».— **С. Т.**) больше ста!» Псевдонаучными примечаниями Брюсов «снижа-

[1] Пародия датируется 1900 годом, а поэма Бальмонта «Художник-дьявол» опубликована в 1901 г. Но не исключено, что Брюсов знал поэму в рукописи или чтении Бальмонта.

[2] **К. Д. Бальмонт.** Полн. собр. стихов. Изд. 4. Т. 3. М., 1912, с. 200.

ет» филологические изыски Бальмонта и уже на сатирической ноте говорит о «бессмыслице» пародируемых стихов.

С именем Бальмонта связана и брюсовская пародия на современную ему критику.

В феврале 1896 г. в черновой тетради Брюсова появляется набросок пародийной критической статьи под следующим названием: «Критическая статья о книге Бальмонта «В безбрежности» на манер г. В. Буренина и... проч.» —«Новое время», пятн<ица>, № 000».

«Статья» снабжена небольшим вступлением: «Общий характер моих критических статей заметно отличается от типа, принятого у нас за последние годы. Да не подумает благосклонный читатель, что это происходит от моего бессилия следовать по стопам наших маститых — Протопопова, Скабичевского, Буренина и др. В доказательство представляю несколько образцов рецензий, написанных в стиле наших известных критиков. Надеюсь заслужить от публик<и> похвалу хотя бы за разнообразие своих стилей».

Далее следует текст самой «статьи» с названием «Новый и легкий способ по сложению российских стихов»: «Когда в обществе появляется много поэтов, это признак, что общество легкомысленно»,— так говорит кн. Вяземский. Добавим — особенно, если поэты открыли легкий способ писать свои вирши. До сих пор этот способ был профессиональной тайной, охраняемой, как элевзинские обряды, но мне поведала его ворона на хвосте, и я открою его любезным читателям.

Способ, любезные читатели, состоит в следующем. Надо взять пару строчек из какого-нибудь великого поэта, приложить к ней для права собственности еще одну (из запаса общих мест) и потом повторить полученное двустишье несколько раз. Напр<имер>, у Пушкина в «Евг<ении> Онег<ине>».

VI гл. строфа XIV

. . . . . .

Но так и быть, простимся дружно,
О юность легкая моя!
Благодарю за наслажденья,
За грусть, за милые мученья... etc.

Тут, смотрите, как надо поступать. Беру два последние стиха и добавляю свой собств<енный>:

Ты проскользнула, как виденье.

Тут повторяю все:

Ты проскользнула, как виденье,
О юность легкая моя!
Ты проскользнула, как виденье,
Благодарю за наслажденья,
Ты проскользнула, как виденье,
О юность легкая моя.

Получился триолет, а если не верите, справьтесь в кн. г. Баль<монта> «В безбр<ежности>», стр. <79>[1].

А вот еще пример. У нашего Великого и Славного Поэта — Федора Т<ютчева> есть великолепное стихотв<орение> «Люблю глаза твои»...[2]

Вы думаете, что это стих<отворение> так и остан<ется> тютчевским? Как бы не так. Смотрите, как оно может стать бальмонтовским.

В глазах твоих, мой друг,
Есть лето красоты,
Когда их приподымешь вдруг,
Как приоткрытые цветы.
Но есть очей очарованье
Души влюбленное лобзанье —
Глаза потупленные ниц,
<Про зной весеннего сиянья> (строка неразборчива.— **С. Т.**)
Едва горит из-под ресниц
Стыдливо бледная, как тусклое желанье.

См.: Бальм<онт>, стр. 110[3].

[1] Ты промелькнула, как виденье!
О юность быстрая моя,
Одно сплошное заблужденье!
Ты промелькнула, как виденье,
И мне осталось сожаленье,
И поздней мудрости змея.
Ты промелькнула, как виденье,
О юность быстрая моя!

К. Д. Бальмонт. В безбрежности. Изд. 2-е. М., 1898, с. 79.

[2] Далее Брюсов полностью приводит известное стихотворение Ф. И. Тютчева «Люблю глаза твои, мой друг...».

[3] В стыдливости немой есть много красоты:
Полурасцветшие цветы
Внушают нам любовь и нежное участье,
И девственной Луны пленительна мечта.

Ну, я думаю, достаточно примеров. Разве еще одну строфу:
Тютчев:

Вечер мглистый и ненастный...
Чу, не жаворонка ль глас?..
Ты ли, утра гость прекрасный,
В этот поздний, мертвый час?..[1]

У Бальм<онта>:

Бьют часы. За днем ненастья
Вечер мглится и погас,
Что звучит лучом прекрасно
В этот поздний мертвый час? — стр. 148[2].

Довольно! Хотя таких пример<ов> я мог бы привести тысячи».

Заканчивает Брюсов «статью» чисто по-буренински:

«А кроме того, сообщу вам, что все поэты, игр<ая> в карты, передерживают.

В. Буренин»[3].

Вполне очевидно, что готовящаяся Брюсовым пародия на современную ему критику имела двойной адрес и была направлена в большей степени против Бальмонта, нежели Буренина. Брюсов зорко подмечает у Бальмонта пушкинские и тютчевские «реминисценции» и комически дискредитирует в пародии якобы бальмонтовские «новации».

В заключение следует подчеркнуть, что многочисленные брюсовские пародии на Бальмонта при жизни Брюсова не публиковались и в литературной полемике никоим образом не проявлялись.

Резюмируя, можно сказать, что брюсовские пародии, виртуозно написанные рукой тонкого стилиста, «изнутри» знающего мотивы и поэтику символистов, в то же время подтверждают репутацию Брюсова как художника аналитического склада, умеющего встать над материалом своего творчества, вполне овладеть им и взглянуть на него отстраненно-иронически и со стороны. Внося самый значительный вклад в организацию нового литературного направления, Брюсов в то же время подмечал «странности» символизма и охотно смеялся над ним, распространяя смех и на себя как лидера направления («Дачные страсти», «Развратник», «На себя»[1] и др. пародии)[2]. Правда, смех этот был **потаенным,** не участвовавшим в развернувшейся вокруг символизма литературной полемике. Тем не менее брюсовские пародии обнажают колебания, разногласия в стане символистов, пусть и не резкие, не антагонистические, но серьезно подтачивающие консолидирующее начало в новом литературном направлении. В пародийном «кривом зеркале» достаточно отчетливо вырисовывается скепсис и противоречивость взглядов на символизм и самого Брюсова, подвергшего сомнению свое литературно-эстетическое вероучение в самом начале творчеекого пути.

Кроме того, пародии представляют несомненный интерес как дополнительная, во многом «непривычная» черточка в творческом облике Брюсова, мастерски владевшего пером пародиста, — Брюсова смеющегося: веселого и едкого, саркастически усмешливого и юмористически снисходительного.

Но есть иная красота:
Души влюбленной сладострастье,
Пред этой чудной вспышкой счастья
Полубожественного сна
Стыдливость чуть горит воспоминаньем бледным,
Как потускневшая луна
Пред солнцем пышным и победным.
(**К. Бальмонт.** Указ. соч., с. 110.).

[1] Первая строфа стихотворения Ф. И. Тютчева «Вечер мглистый и ненастный...».

[2] Неточно воспроизведенная Брюсовым 1-я строфа стихотворения Бальмонта «Морозные узоры»:

Бьют часы. Бегут мгновенья.
Вечер вспыхнул и погас.
И настойчивы мученья
В этот поздний горький час...
(**К. Бальмонт.** Указ. соч., с. 110).

[3] ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 4, лл. 2 об., 3, 3 об., 4.

[1] В кн.: Русская стихотворная пародия (XVIII — начало XX в.), с. 628.

[2] См. названные выше пародии Брюсова на З. Гиппиус и Ф. Сологуба, а также брюсовские жанровые пародии, до сих пор не опубликованные: ГБЛ, ф. 386, к. 2, ед. хр. 11, л. 2 и к. 14, ед. хр. 5/8, л. 23 об. Интересно в связи с этим вспомнить и брюсовские «Стихи Нелли» (М., 1913) — виртуозную стилизацию под «дамские» стихи, пародийно задевавшую входившего тогда в литературную моду И. Северянина. Но это тема для специального исследования, как и вопрос о пародийных намеках и реминисценциях в брюсовской прозе.

И. Н. Черников

В. Я. БРЮСОВ И ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ РОМАНА А. БЕЛОГО «ПЕТЕРБУРГ»

В 1909 г. в журнале «Весы» Андрей Белый напечатал свою первую повесть,— «Серебряный голубь», — написанную им в «классическом» жанре. Выпуская повесть через год отдельным изданием, автор сообщал читателю в предисловии, что замысел полностью не осуществлен, что «Серебряный голубь» есть первая часть задуманной трилогии «Восток или Запад»; в ней рассказан лишь эпизод из жизни сектантов... большинство действующих лиц еще встретятся с читателем во второй части — «Путники»[1]. В «Серебряном голубе» изображается деревня, в «Путниках» намечается перенести действие в столицу.

«Путники» написаны Белым не были. «Путниками» была названа первая редакция романа, которая видоизменяясь, переделываясь не только в частностях, но и в основе своей, меняя заглавие («Лакированная карета», «Злые тени», «Красное домино», «Адмиралтейская игла»), превратилась позже в «Петербург», совершенно новый роман, имеющий мало общего с «Серебряным голубем».

«Петербург» — сложное и противоречивое произведение. Критика русского самодержавия и государственных порядков России соседствует в нем с субъективно-идеалистическими представлениями Белого о характере исторического процесса, порождавшими сомнения в том, что только революционным путем может быть произведено коренное переустройство жизни.

Весной 1911 г. Белый «без копейки денег» вернулся из-за границы в Россию. Он ищет заработка. «Весы», верным и постоянным сотрудником которых был Белый, прекратили свое существование еще в 1909 г. «Своего» журнала не было. Белый вспомнил о Брюсове, который по

[1] **А. Белый.** Серебряный голубь. Повесть в семи главах. М.. 1910. Вместо предисловия.

приглашению редактора П. Б. Струве перешел в 1910 г. в журнал «Русская мысль» и стал заведующим литературно-художественным отделом.

Это уже гораздо более осторожный Брюсов. Предложение Белого о сотрудничестве было принято доброжелательно, хотя никаких обязательств на себя редакция «Русской мысли» не брала.

В 11-м и 12-м номерах «Русской мысли» за 1910 г. были помещены два положительных отзыва о повести «Серебряный голубь». Они были заказаны по указанию Струве, всегда очень точно учитывавшего колебания читательских интересов; повесть же Белого вызвала определенный интерес как раз в кругах, близких к редакции «Русской мысли». О «Серебряном голубе» теперь говорят», — писал Струве Брюсову 1 октября 1910 г.[1]. Кроме того, для «Русской мысли» всегда был острым вопрос об оригинальной беллетристике.

На этой почве и происходит кратковременное сближение Белого с «Русской мыслью». Причем речь идет именно о романе, который явился бы прямым продолжением «Серебряного голубя». 2 октября 1910 г. Брюсов сообщал Струве: «Андрей Белый очень хочет писать: Вторая часть «Серебряного голубя» будет готова не раньше конца 1911 г.»[2].

Вместе с тем Брюсов не мог не чувствовать, что Белый с его необычной стилистической манерой и большим зарядом критического отношения к российским порядкам может оказаться чуждым «Русской мысли». Он знал хорошо, что представляет собой Белый как писатель. Уже через несколько месяцев после приведенного письма он, делясь со Струве планами относительно критического отдела «Русской мысли», предупреждает его: «Для II отдела у меня имеется только статья Белого о Достоевском... Я перечту ее еще раз, но, сколько помню, она вообще не подходит для «Русской мысли»[3].

Но Брюсов, несмотря на возросшую осторожность по отношению к своим собратьям-декадентам, не сомневался, что «Петербург» будет напечатан в «Русской мысли». В письме к Белому от 4 февраля 1911 г. Брюсов замечает: «Если пришлете (рукопись «Петербурга». — **И. Ч.**) еще

[1] ИРЛИ, рукописный отдел, ф. 444, № 60, л. 1.
[2] Там же, № 43, л. 7 об.
[3] Там же, № 45, л. 13.

весной или к началу лета, назначим его в первые книжки («Русской мысли».— **И. Ч.**) 1912 г.»[1].

Если Брюсов был просто осторожен по отношению к Белому, то Струве проявлял не только осторожность, но прямую настороженность. И без напоминаний Брюсова он понимал, что с Белым так просто дело не обойдется. В ноябре 1911 г. он писал Брюсову: «О романе Белого можно ответить только в «обещаниях»... так как романа Белого еще нет, он принят лишь условно»[2].

Сам же Белый находился в это время в чрезвычайно затруднительном положении. С одной стороны, в поисках заработка он вынужден был растрачивать свое время на мелкую газетную и журнальную работу. С другой стороны, у него не было достаточно отчетливого представления о характере второй части «Серебряного голубя». Это отсутствие отчетливого представления также мешало Белому вплотную приняться за написание романа.

Впоследствии Белый так описал в воспоминаниях обстоятельства, при которых он должен был работать над новым романом: «Его я замыслил как вторую часть романа «Серебряный голубь», под названием «Путники»; об этом-то и был разговор у нас со Струве; при подписании договора не упоминалось о том, чтобы представленная мною рукопись проходила цензуру Струве; Булгаков и Бердяев, поклонники «Серебряного голубя», настолько выдвинули перед Струве достоинство романа, что не могло быть и речи о том, что продолжение может быть забраковано; мне было дано три месяца: октябрь, ноябрь, декабрь—для написания 12 печатных листов ...последние переговоры я вел с Брюсовым, ставшим руководителем художественного отдела в «Русской мысли»; он пригласил нас с Асей к себе на Мещанскую и угостил великолепным обедом с дорогим вином; наливая нам по бокалу, он с милой язвительностью проворковал гортанно, дернувшись своею кривою улыбкою:

— «Русская мысль» — журнал бедный, и мы вынуждены непременно кого-нибудь поприжать. Борис Николаевич, вы — бессребреник, святой человек. Ну право, на что вам деньги. Так что прижмем мы уж — вас»[3].

Ту же версию о том, что согласно договору со Струве и Брюсовым, он должен представить к январю 1911 г. 12 печатных листов (т. е. часть романа) и по представлении получить за них аванс без предварительной «цензуры» Струве, Белый излагает и в раннем варианте воспоминаний (в так называемой «берлинской редакции» «Начала века»). Крупнейший специалист по творчеству Белого Л. К. Долгополов считает, что «трудно предположить, чтобы Струве, при его настороженном отношении к Белому и сугубо деловом подходе к писателю и писательскому труду, так сразу и согласился на печатание романа без предварительного знакомства с ним»[1]. Кроме того, Струве еще задолго до получения рукописи говорил Брюсову, что роман Белого принят им «лишь условно». Он вовсе не хотел рисковать репутацией своего журнала, ни в малейшей степени не оппозиционного. И он смотрел на свой договор с Белым по-иному. Так, на запрос Брюсова относительно сроков выплаты гонорара Белому Струве очень четко ответил: «С Белым мы условились, что он получит гонорар по представлении всей рукописи и по прочтении ее мною. Таким образом, пока реализация гонорара всецело зависит от него. Я же не задержу его вещи»[2].

Вплотную приступив к роману, Белый обнаружил, что продолжения «Серебряного голубя» у него не получается. Он продолжает называть свой новый роман «второй частью Голубя» (или «второй частью трилогии»), но здесь гораздо больше говорит о себе инерция замысла, нежели реальное содержание уже совершенно нового романа. Скрытая внутренняя эволюция идеи, овладевшей сознанием Белого еще в период «Серебряного голубя», — идеи России, стоящей на грани двух миров (западного и восточного), взаимоотношение которых — и притягивание, и отталкивание — определяет собой характер ее исторической судьбы, эта идея теперь уже требовала отказа от узкой сюжетной и образной системы «Серебряного голубя».

Идея Белого требовала простора, значительного материала, более глубоких сопоставлений. Поэтому появление темы «Петербурга» как центральной темы нового произведения, оказалось естественным. Тем более, что она, в сущности, **была подготовлена многочисленными** статьями Белого о Петербурге и петербургской жизненной атмосфере вообще, среди которых непримиримостью выделяется фельетон 1907 г. «Иван Александрович Хлестаков», где уже появился не только образ города, но намечено было его

[1] Лит. наследство. Т. 85. с. 423.

[2] Литературный архив. Т. 5. М.—Л., 1960, с. 263.

[3] Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 453.

[1] **Л. К. Долгополов.** Андрей Белый в работе над «Петербургом» (Эпизод из истории создания романа).— Русская литература, 1972, № 1, с. 161.

[2] ИРЛИ, рукописный отдел, ф. 444, № 65, л. 3 об.

символическое воплощение — образ Медного всадника. Тема России объединилась в сознании Белого с темой Петра I и Петербурга, и это объединение оказалось почвой, на которой оформилась концепция нового романа.

Кстати сказать, Белый, очевидно, ничего не знал о том, что за сорок лет до него темой Петра I усиленно занялся было Лев Толстой, считавший, что художественное разрешение этой темы могло бы дать ответ на многие загадки русской истории. Очевидно, что понимание этого «узла русской жизни» было бы у Толстого, напиши он свой роман, иным, нежели то, которое продемонстрировал в «Петербурге» Белый. Но, как и Толстой, Белый смотрел на эпоху Петра как на решающий, поворотный, узловой момент русской истории.

Произошел еще один слом стилистической манеры Белого. Он обратился к созданию новой системы, мало в чем напоминающую систему «Серебряного голубя» (впрочем, эта последняя мало в чем напоминала систему его же «Симфоний»). Исследователь Б. Кузьмин полагает, что Белый приходит «к учебе у Достоевского, и эволюции... от Гоголя к Достоевскому. Само изображение Петербурга, как города-призрака, восходит к реакционному истолкованию, которое дал Достоевский фантастическому элементу в «Пиковой даме» Пушкина, а трактовка революционной среды в «Петербурге» сильно напоминает «Бесы»»[1].

Как только главные образы романа были найдены и «Петербург» обрисовался в сознании Белого в своей геометрически четкой конструкции, он приступил к работе. К январю 1911 г. условленное со Струве количество печатных листов нового романа вчерне было готово. Это была первая редакция «Петербурга», имевшая пока заглавие «Лакированная карета» (в соответствии с тем первоначальным «видением», которое возникло перед автором во время обдумывания фабулы).

Когда половина романа была представлена, Белый, по свидетельству Р. В. Иванова-Разумника, «был отвергнут редакторами, один из которых, П. Струве, даже советовал автору отказаться на будущее время от художественной прозы, которая ему, Андрею Белому, так не удается»[2]. Однако позиция Брюсова изложена здесь — вероятно, со слов самого Белого — неверно, об этом свидетельствует написанное в январе 1912 г. письмо Брюсова к Струве, опубликованное в журнале «Вопросы литературы»: «Достоинства романа есть бесспорные. Все же новый роман Белого есть некоторое событие в литературе, интересное само по себе, даже независимо от его абсолютных достоинств. Отдельные сцены нарисованы очень хорошо, и некоторые выведенные типы очень интересны. Наконец, самая оригинальная манера письма, конечно, возбудит любопытство, наряду с хулителями найдет и страстных защитников и вызовет подражания»[1].

Письмо относится к тому моменту, когда «Петербург» уже был представлен, но еще не отвергнут «Русской мыслью», то есть к январю 1912 г. Мнение Брюсова должно было иметь существенное значение как мнение руководителя литературного отдела. Отношение Брюсова к Белому не было устойчивым. Зная твердый характер своего патрона, он никаких решительных суждений не высказывал, хотя — и здесь Белый опять же неправ — симпатии Брюсова целиком находились на стороне Белого и его романа. Он выступает за напечатание романа. Свою позицию он изложил осторожно, упирая, главным образом, на талантливость Белого. Естественно, что роман Белого в целом не мог прийтись Брюсову по вкусу: Брюсов опирался на иные традиции, культивировал и как критик и как писатель иные литературные тенденции; идейные искания Белого (приверженность к философии Вл. Соловьева, философские интересы, подготовившие его увлечение антропософией, и пр.) также ему были чужды. Тем не менее в «Весах» он напечатал бы роман не задумываясь. Но в 1912 г. боевая позиция вождя литературной школы была уже для Брюсова в прошлом; символизм в значительной степени завершил круг своего развития и не выходил из состояния кризиса и распада; разногласия и противоречия внутри символизма все обострялись. В «Русской мысли» Брюсов придерживался других редакционных принципов и ориентировался на другую аудиторию — не на узкий круг «посвященных», а на «среднего читателя» — интеллигента.

Главные сомнения Брюсова, судя по письму к Струве, лежали в плоскости не общего замысла романа, а языка и стиля Белого. Брюсов понимал, что «Петербург», хотя и чуждое ему, но крупное произведение («некоторое событие в литературе»), которое, если Белый согласится на ряд стилистических изменений, направленных к устранению «за-

[1] См.: Лит. наследство. Т. 27—28, с. 412.

[2] **Р. В. Иванов-Разумник.** Вершины. А. Белый и А. Блок. Пг., 1923, с. 90.

[1] Вопросы литературы, 1973, № 6, с. 317—318.

тельности», может и должно быть напечатано в «Русской мысли». Поэтому неверно утверждение Белого, что Брюсов решительно отклонил его роман.

Однако ему пришлось подчиниться решению Струве, который 2 февраля 1912 г. писал Брюсову: «Спешу Вас уведомить, что относительно романа Белого я пришел к совершенно категорическому отрицательному решению. Вещь эта абсолютно неприемлема, написана претенциозно и небрежно до последней степени... Мне очень жаль огорчать Белого, но я считаю, что из расположения к нему следует отговорить его от печатания подобной вещи, в которой проблески таланта утоплены в море настоящей белиберды, невообразимо плохо написанной»[1].

Через десять дней — в ответ на возражения Брюсова — Струве писал: «Относительно романа Белого я с Вами не согласен: по дружбе следует ему посоветовать вовсе не печатать этого незрелого и прямо уродливого произведения. Дело тут вовсе не в «Русской мысли» и ее читателях, для которых вполне пригодно все хорошее, а в том, что роман плох до чудовищности. А, конечно, сам Белый — человек талантливый, и если бы он взял себя в руки, из него мог бы получиться очень крупный писатель»[2].

Чем руководствовался Струве, сказать трудно, но не лишено остроумия замечание самого Белого по этому поводу: «Я обещаю редактору одно, а приношу другое. Обещает публицист, а качество приносит художник. Так было со мной в 1911 г., когда я обещал редактору «Русской мысли» Струве 2-й том «Голубя», а принес «Петербург». Струве, пришедший в ярость от неожиданной пародии на тогдашнюю государственность, отвергнул роман, а я остался без гроша денег»[3].

Струве ничего не говорит в письмах к Брюсову о содержании романа. Его будто бы угнетает только то, что написан он «претенциозно», «небрежно» и «плох до чудовищности»; это все внешние признаки, не затрагивающие существа содержания — о нем Струве упорно молчит. Но именно здесь, по всей вероятности, скрывалась главная причина отказа. О ней Белому сказал Брюсов. В изложении самого Белого мысль Брюсова сводится к утверждению, что Струве «имеет очень многое возразить против тенденции «Петербурга», находя, что она очень зла и даже скептична», что «главное достоинство романа, разумеется, в злости, но Петр Бернгардович имеет особенное возражение именно на эту злость». «В то время я еще не видел, в чем корень ярости Струве на «Петербург»; и только потом стало ясно, что я, как всегда, нетактично дал маху, попавши не в бровь, а в глаз Струве; у меня в романе изображен рассеянный либеральный деятель, на последнем митинге сказавший радикальную речь и тут же переметнувшийся вправо; и по виду своему, и по политической ситуации это был живой портрет Струве, который увидел себя, тогда как у меня не было и мысли его задеть; тем больнее в него я попал; он был в бешенстве; кончилось тем, что он мне на дом лично завез рукопись и, не заставши меня, написал записку, в которой предупреждал: не может быть речи о том, чтобы «Петербург» был напечатан в его органе; более того, он не рекомендует вообще печатать роман где бы то ни было; в этом предупреждении слышалась доля угрозы, что буде так, он камня на камне не оставит от «Петербурга»»[1].

Очевидно, в этом пункте Белому можно верить: Струве, в прошлом «легальный марксист», а ныне один из лидеров и идеологов кадетской партии, вряд ли способен был одобрить ту критику в адрес правительственных верхов России и всей системы буржуазного порабощения личности, которая содержалась в романе Белого. Ни с какой стороны этот роман не мог прийтись ему по душе. Он-то хотел увидеть продолжение «Серебряного голубя», с его специфической проблематикой и достаточно отвлеченными рассуждениями на тему о роли интеллигенции в период надвигающегося столкновения «Востока» с «Западом». Получил же он в «Лакированной карете» совсем другое.

Итак, версия, согласно которой Брюсов безоговорочно отверг «Петербург» Андрея Белого, не соответствует действительности, но она на многие годы вконец испортила их отношения, и лишь незадолго до смерти Брюсова они помирились[2].

После инцидента с «Русской мыслью» Белый передал свой роман в издательство К. Некрасова, но и здесь он напечатан не был. Впервые «Петербург» появился в альманахе «Сирин» в 1913—1914 гг.

---

[1] ИРЛИ, рукописный отдел, ф. 444, № 65, л. 11.

[2] Литературный архив. Т. 5, с. 263.

[3] Как мы пишем. Сборник. Л., 1930, с. 19.

[1] Лит. наследство. Т. 27—28, с. 455.

[2] См.: **А. Белый.** Начало века. М.—Л., 1933, с. 472.

Е. П. Тиханчева

В. БРЮСОВ — БИОГРАФ И РЕДАКТОР СОЧИНЕНИЙ КАРОЛИНЫ ПАВЛОВОЙ

Интересы Брюсова-поэта и ученого широки и многогранны. Талантливый исследователь русской классической поэзии XIX века, принявшийся уже в студенческие годы (1896) за создание «Истории русской лирики», в конце 90-х—начале 900-х годов печатает в бартеневском историко-библиографическом журнале «Русский архив» текстологические и биографические статьи, рецензии, библиографические заметки и справки о «величайших мастерах русского стиха» — Пушкине, Баратынском, Тютчеве, Некрасове и др. Своими плодотворными научными изысканиями Брюсов помог в эти годы вернуть для широких читательских кругов полуотвергнутых в эпоху «народнической литературной гегемонии» Баратынского, Тютчева, Фета. Из мрака забвения он воскресил и талантливую лирическую поэтессу Каролину Павлову, восстановил ее поэтическую и научную репутацию в критике и литературе, став первым биографом и редактором ее сочинений.

У Каролины Павловой, современницы А. Пушкина, Д. Веневитинова, Е. Баратынского, А. К. Толстого и многих других поэтов, живших и творивших в одну эпоху с ней (К. Павлова, урожденная Яниш, родилась в 1807 г. и умерла в 1893 г.), была сложная литературная судьба. Ее творчество, восторженно встреченное в 20-е гг., впоследствии стало предметом полемики между западниками и славянофилами. В 40-е гг. Белинский удивлялся «благородной простоте алмазных стихов» К. Павловой, особенно ценил он ее дарование переводчика. Демонстративный политический индифферентизм Павловой вызвал в 60-е годы отрицательную оценку Салтыкова-Щедрина. Он назвал поэзию Павловой «мотыльково-чижиковой».

Признанная в 30—40-е годы прошлого столетия своеобразным дарованием (она развивалась в тесном взаимодействии с такими видными представителями «философского романтизма», как Е. А. Баратынский), Павлова продолжала совершенствовать свой талант и в последующие годы.

Но поэтессу, уехавшую в 1856 году за границу и переключившуюся в «дрезденский период» на немецкую литературу (К. Павлова — блестящий переводчик, обладавший необыкновенным даром переводить стихами с русского на немецкий и французский языки), постепенно в России стали забывать. И к концу XIX века она считалась уже совершенно «забытым поэтом», т. к. больше 50 лет не издавались ее произведения — ни собственные, ни переводные (прижизненное издание стихотворений Павловой состоялось лишь в 1863 г.).

Произведения К. Павловой к началу 900-х годов стали библиографической редкостью, а самое имя поэтессы оставалось известным лишь отдельным библиографам и очень немногим любителям русской поэзии. До такой степени было забыто в литературе и критике ее имя, что Н. Н. Голицын, составляя в 1889 г. «Библиографический словарь русских писательниц», не мог точно указать дату смерти К. Павловой и выставил предположительно «188?» с оговоркой в скобках: «дата сообщена П. Н. Петровым».

В начале XX в. ею заново заинтересовались В. Брюсов, А. Белый, К. Бальмонт.

В 90-е годы в русской поэзии наступило оживление, родилась плеяда одаренных поэтов-новаторов, пропагандистов нового искусства. Символисты Мережковский, Анненский, Брюсов, Бальмонт загорелись поисками новых поэтических форм. С этой целью теоретики символизма предприняли попытку опереться на творчество классиков-поэтов, к этому времени «забытых» в литературе, или на творчество тех, кого относили к разряду «второстепенных».

В наших исследованиях «В. Брюсов о Ф. И. Тютчеве» и «В. Брюсов о Е. А. Баратынском» мы уже указывали, что символисты пытались модернизировать выдающихся поэтов Тютчева и Баратынского и превратить их в своих непосредственных предшественников. Брюсов называл Тютчева «предтечей русского символизма», а Ю. Верховенский считал, что у Баратынского, как и у Тютчева, сердце бьется «на пороге как бы двойного бытия»[1]. Баратынского он называл «художником разлада», и «поэтом противочувствий». Взволновал символистов и поэтический

[1] **Ю. Верховенский.** О символизме Баратынского.— Труды и дни, 1912, № 3, с. 1—9.

опыт Каролины Павловой, называвшей себя «ученицей» поэта-мыслителя[1].

Из автобиографии Брюсова узнаем, что в 90-е годы он зачитывался своей любимой поэтессой Каролиной Павловой, а в период дружбы с Бальмонтом (1895—1897), для которого, по его словам, характерна была «исступленная любовь к поэзии», «тонкое чутье к красоте стиха», Брюсов приобщал его к поэзии Павловой, стихи которой отличались блестящей поэтической формой: ее рифмы не шаблонны, размеры стиха разнообразны[2].

Брюсов вспоминает, с каким увлечением они все вечера и ночи напролет «читали другу другу свои стихи... и стихи своих любимых поэтов» (Бальмонт ему — Шелли и Эдгара По, а Брюсов — Верлена, Тютчева, Каролину Павлову)[3].

К. Бальмонт, на которого стихи К. Павловой произвели «впечатление исключительное» (по словам Брюсова), в сборнике своих стихов «Горные вершины» (1904) называет Павлову в ряду замечательнейших русских поэтов, отмечая, что она создала «несколько стихотворений, отличающихся неженской силой».

А. Белый, изучая особенности четырехстопного ямба в русской поэзии, широко пользуется примерами из стихотворений К. Павловой, а в примечаниях к книге «Символизм» (1910), где напечатаны эти статьи о ямбе, обрушиваясь на русскую критику, с горечью отмечал, что критика, умолчавшая Баратынского, проглядевшая Фета, «погребла» и К. Павлову.

Поэтам и теоретикам символизма К. Павлова была близка своим философским романтизмом, а также сходным во многом взглядом на роль и назначение поэта — «теурга», у которого «святая лира», исключительность поэта-жреца, чуждого обычным земным делам.

[1] См.: Послание Е. А. Баратынскому (1842), «Зовет нас жизнь» (1846), посвящение к поэме «Кадриль» (1844). Кроме того, К. Павлова перевела на немецкий язык 5 стихотворений Баратынского и отрывок из его поэмы «Бал». Она восторженно отозвалась о сб. Баратынского «Сумерки» (1842). Стихи в этом сборнике она назвала «сладкоречивыми листами», которые наполнены «вдохновительными речами».

[2] См.: **В. Переверзев.** Салонная поэтесса (По поводу собрания сочинений К. Павловой).— Современный мир, 1915, № 12, с. 188.

[3] См.: Автобиография В. Брюсова.— В кн.: Русская литература XX века (1890—1910). Т. 1. Под редакцией С. А. Венгерова. М., 1914, с. 111.

Истинного художника символисты считали жрецом и пророком, «магом» и «теургом». Почти то же самое мы встречаем и у К. Павловой в ее незаконченном наброске «Фантасмагория». Во взгляде Павловой на призвание художника-творца есть определенное сходство и с Брюсовым. Недаром же он целый раздел в книге «Зеркало теней» озаглавил выражением, принадлежащим Павловой, — «Святое ремесло», снабдив его эпиграфом: «Моя напасть, мое богатство, мое святое ремесло!»

Брюсова, историка русской поэзии XIX века, интересовал духовно-художественный опыт поэтессы и ее облик как человека. Ему импонировало высокое поэтическое мастерство К. Павловой, строгое, вдумчивое и серьезное отношение ее к «ремеслу поэта», которое она считала своим «святым ремеслом», ему была близка также трактовка темы поэта и его места среди людей «железного» промышленного века и тема дружбы поэтов избранного круга, отмеченных высшим призванием «служителей муз». Эта тема была воспринята русскими поэтами от Пушкина и Лермонтова. В творчестве К. Павловой она подверглась дальнейшему переосмыслению. Брюсову был близок и присущий К. Павловой своеобразный историзм и ее историко-философские размышления, рационалистический характер ее поэзии.

Поэзия талантливого и своеобразного лирического поэта и блестящего переводчика с русского языка на иностранные (нем., франц., англ.,) и с иностранных на русский К. Павловой привлекала поэтические и исследовательские интересы В. Брюсова — теоретика искусства и новатора поэтических форм преимущественно в период интенсивной деятельности его — мэтра русского символизма и историка литературы, готовившего свои сборники «Русские символисты» (1895) и очень нужную для 90-х годов прошлого столетия книгу «История русской лирики», где он намерен был «проследить развитие форм в области лирики», осветить «не только историю русской поэзии, но и ее теорию».

В 1901 году, Брюсов — член Библиографического общества при Московском университете — на одном из заседаний читает доклад «Материалы по библиографии Каролины Павловой». Этот 1901 год и следует считать началом научных интересов В. Брюсова как исследователя К. Павловой. Личное общение Брюсова с редактором-издателем журнала «Русский архив» П. Бартеневым[1],—давнищ-

[1] П. Бартенев, автор статьи-некролога «Каролина Павлова», на-

ним другом Каролины Павловой, также способствовало росту его интереса к ней. Пополнив собранный к 1901 году материал о К. Павловой, Брюсов помещает в журнале И. Ясинского «Ежемесячные сочинения» в 1903 г. (№ 11—12) обстоятельную статью под заглавием «Каролина Павлова». Она была выполнена на интересном материале, который удалось ему добыть в периодической печати (архив К. Павловой, к сожалению, пропал за границей).

В 1904 году Брюсов (без подписи) поместил в журнале «Весы», который он редактировал с 1904 по 1909 гг., небольшую заметку с сообщением о десятой годовщине со дня смерти поэтессы К. Павловой, пообещав в ближайшем будущем дать характеристику «ее своеобразного творчества». Но этого своего обещания он так же, как и своего намерения издать отдельно письма К Павловой, к сожалению, не выполнил.

Факты эти свидетельствуют о том, что замысел исследовательских интересов Брюсова в области разностороннего изучения наследия К. Павловой, обладавшей даром «святого ремесла», был достаточно широк. Но жизненные и творческие заботы ограничивали исследовательские возможности Брюсова, и все, что он успел сделать о К. Павловой, свелось к подготовке первой научной биографии и редактированию с примечаниями двухтомного собрания ее сочинений, которое вышло в 1915 году в издательстве К. Ф. Некрасова.

В «Предисловии» к 1-му тому этого собрания сочинений К. Павловой редактор Брюсов так объяснил причину, цель и задачу предпринятого им издания: «Хотя К. Павлова и принадлежит к числу наших замечательнейших поэтов», но, «между тем, в наши дни (это писалось в декабре 1913 г.—Е. Т.) лишь очень немногие знают поэзию К. Павловой, а для широких кругов читателей ее стихи как бы не существуют». Несмотря на восторженную похвалу, какой удостоилась ее поэзия со стороны таких современников, как Баратынский, Языков, А. К. Толстой, до сих пор «нет ни одного внимательного критического исследования о ней»[1].

В чем же причина такой неприглядной картины?

печатанной в ж. «Русский архив» (1894, № 1), рассказывает, что будучи в Дрездене в 1858 г., он несколько дней провел с дорогой его сердцу поэтессой.

[1] **К. Павлова.** Собр. соч. В 2-х т. Т. 1. М., 1915, с. I—II. В дальнейшем этот источник будет указан в тексте статьи.

Брюсов видит главную причину сложившегося положения с наследием «почти забытой» поэтессы в «отсутствии доступного издания сочинений» ее. Он отмечает, что «изданные» ею при жизни книги стали библиографической редкостью и их можно найти (и то не всегда) только у столичных букинистов. Издательство К. Ф. Некрасова решило восполнить этот пробел, предприняв данное издание» (I, III).

Отсутствие архива К. Павловой (она умерла в Германии в глубокой старости, 86 лет, в одиночестве) и неизвестность местонахождения ее рукописей, а также отсутствие возможности вновь пересмотреть **все** русские периодические издания и альманахи чуть не за семьдесят лет (1826—1892), где печаталась К. Павлова, не позволили Брюсову составить «полное» собрание всего написанного К Павловой. Поэтому «наше издание, — пояснил он, — не имеет притязаний на совершенную полноту» (I, IV)[1]. И хотя это брюсовское издание не претендовало на «совершенную полноту», однако «все существенное» и «все, составляющее подлинную художественную ценность» из произведений Павловой, им было собрано и включено в это «Собрание», а именно: лирические стихотворения и поэмы, статьи, письмо к художнику А. Иванову и «Материалы для биографии Павловой».

Что же касается «Материалов для биографии» самой писательницы, то и здесь, располагая «отрывочностью и случайностью доступных источников», Брюсову приходилось довольствоваться изображением «отдельных эпизодов ее жизни» (I, V). По этой именно причине он «не имел притязания дать цельный образ К. Павловой, как человека и поэта»[2].

Во втором томе были напечатаны: роман в прозе и стихах «Двойная жизнь», большая поэма с посвящением Е. А. Баратынскому «Кадриль», путевые записки «Фантасмагория», а также статьи и письма «Мои воспоминания» (детские годы), «Воспоминания об Иванове» (художнике А. Иванове), «Письмо к А. Иванову», «Письмо в редакцию

[1] Сюда не вошли, во-первых, произведения К. Павловой, написанные на иностранных языках (немецком, французском, английском); во-вторых, переводы Павловой, сделанные белым стихом; в-третьих, письма к Павловой, «которые, вероятно, хранятся в домашних архивах, но собирание которых потребовало бы совершенно особой работы» (I, VI).

[2] Ежемесячные сочинения, 1903, № 11—12, с. 273.

«Современника» и рассказ «За чайным столом», а также составленная Брюсовым библиография, которая не удовлетворила многих рецензентов этого издания.

Не были Брюсовым включены иноязычные стихотворения К. Павловой, согласно его объяснению, потому что «издательство нашло пока преждевременным»[1]. Рецензент И. Б. Смольянинов считает отсутствие их в «Собрании сочинений» Каролины Павловой под редакцией В. Брюсова самым серьезным недостатком, потому что «ее переводы неизменно пользовались успехом, начиная с 30-х гг., когда появился сборник их на немецком языке под заглавием «Северное сияние», и кончая отзывами графа А. К. Толстого, который признавал их «верхом совершенства»».

В «Материалах для биографии К. Павловой» Брюсов указывает, что переводы поэтессы, выполненные на немецком языке в начале 30-х гг., были одобрены Гете, который послал ей ласковое письмо. Они потом были изданы в 1833 г. за границей отдельно под заглавием:

Karolina von Janisch. Das Nardlicht, Proben der neuern russischen Literatur. Erste Leiterung. Dresden und Leipzig, 1833.

В этой книге больше всего было переводов из Пушкина. В конце приложено несколько оригинальных стихотворений К. Павловой.

И. Киреевский находил, что «эти переводы сделаны девушкой, одаренной самыми разнообразными и самыми необыкновенными талантами» и «превосходят все известные до сих пор с русского на какие бы то ни было языки»[3]. В статье «Отзыв иностранца о Пушкине» (имеется в виду самый остроумный из немецких критиков Менцель.— Е. Т.) М. Н. Катков («Отечественные записки», 1839, № 5) писал: «Переводы, сказано там, можно назвать образцами переводов: художественная отделка в них соединилась с изумительною верностью и близостью. Талант переводчицы имел силу передать все благозвучие, весь гармонический блеск сверкающего стиха Пушкина. Ни один образ его не измят, ни один оттенок его красок не потерял своей первоначальной свежести и чистоты»[4].

Исходя из вышеизложенного, нельзя не согласиться с мнением рецензента И. Б. Смольянинова, что Брюсов, бесспорно, обеднил издание сочинений К. Павловой тем, что не включил стихотворения поэтессы на иностранных языках. Брюсов, проделав большую работу по отбору материала для двухтомника сочинений К. Павловой, выразил скромную надежду на то, что подготовленное им издание «хотя бы в некоторой степени удовлетворит всех истинных ценителей поэзии, которые были до последнего времени лишены возможности познакомиться с творчеством **одного из лучших** русских поэтов». «Мы видим, — заключает свое предисловие он, — в своей работе лишь начинание в деле изучения поэзии К. Павловой и издания ее произведений» (I, VIII).

Брюсов действительно совершил очень важное дело: спустя полстолетие он возродил из «забытья» талантливого художника, которого, по справедливому замечанию пушкиниста Н. О. Лернера, «хорошо знали деды, еще кое-как помнили отцы, а внуки впервые узнали из некрологов, да еще иногда оно слышалось в преданьях литературной старины, однако редко с честной оценкой, а больше в окружении сплетен и анекдотов»[1].

Благодаря редакторской деятельности Брюсова о Каролине Павловой вновь заговорила образованная Россия. Буквально спустя год в печати появилась брошюра Б. Рапгофа «Каролина Павлова. Материалы для изучения жизни и творчества» (Пг., 1916). Она значительно дополнила Брюсова по части биографии поэтессы. Рапгоф составил хронологическую канву, включил стихи К. Павловой, которые не вошли в издание Брюсова, опубликовал неизданные письма.

Но,как справедливо указал в своей рецензии А. Белецкий, «Материалы для биографии К. Павловой», подготовленные Брюсовым, до последнего времени являлись «единственным опытом ее жизнеописания и должны вызвать непременно научную любознательность читателей»[2].

Биографический очерк, составленный Брюсовым, был, конечно, неполным, и это было неизбежно, так как сведений о жизни К. Павловой, а в особенности о тех тридцати с лишним годах, которые она провела в Германии, почти не было известно. Поэтому Брюсов, касаясь этого перио-

[1] **К. Павлова.** Собр. соч. В 2-х т. Т. I, с. IV.

[2] Новое время, 10 (23) ноября 1915 г.

[3] **К. Павлова.** Собр. соч. В 2-х т. Т. I, с. XXI.

[4] Там же, с. XXII.

[1] **Н. О. Лернер.** Сочинения К. Павловой.— Речь, от 12 октября 1915 г.

[2] **А. Белецкий.** Новое издание сочинений К. Павловой.— Известия Российской АН. Т. XXII, 1917. Отд. русского языка и словесности. Кн. 2, с. 216.

да, сообщил лишь о том, что в Дрездене К. Павлова познакомилась и вскоре подружилась с гр. А. К. Толстым, перевела его драматическую поэму «Дон-Жуан» и две драматические трагедии — «Смерть Иоанна Грозного» и «Царь Федор Иоаннович», которые, будучи представлены в Веймарском театре, имели огромный успех и принесли широкую известность как ее автору, так и переводчику. Вот и все сведения. Но можно лы было ставить в вину Брюсову отсутствие других фактов? Конечно, нет.

Советский исследователь П. Громов указывает, что после выпуска сборника 1863 г. Павлова, как поэт, по сути выпала из русской литературы. Но и он ничего нового к тому, что нам было известно из «Материалов», собранных Брюсовым, не дополнил. В своей вступительной статье к Полному собранию сочинений К. Павловой (М., 1964) П. Громов только и сказал, что 30 лет, прожитые поэтессой за границей, «были трудные для нее годы. С необычайным упорством и трудолюбием она стала заниматься поденной работой в немецкой литературе. Эта малоприметная деятельность К. Павловой в чужой для нее литературе не изучена».

Так, через полстолетие Брюсов возродил из «забытья» яркую поэтическую индивидуальность в истории русской поэзии — К. Павлову, поэтессу послепушкинской поры, которая прошла сложный путь «от поэтического и философского романтизма к психологическому реализму»[1].

Современные исследователи отмечают, что творчество Каролины Павловой — современницы Пушкина, Лермонтова, Баратынского, Фета, Л. Мея и др., было близко одновременно и Ап. Григорьеву с романтическими истоками его поэзии, и А. К. Толстому, воплотившему в своей поэзии характернейшую черту сознания людей 40-х гг. — историчность их мышления и интерес к философскому осмыслению общества, своего поколения и своей личности[2].

[1] История русской поэзии. Т. II. Л., 1969, с. 164.

[2] Там же, с. 164—167.

М. Л. Мирза-Авакян

ОБРАЗ НИНЫ ПЕТРОВСКОЙ В ТВОРЧЕСКОЙ СУДЬБЕ В. Я. БРЮСОВА

При современном комплексном изучении психологии творчества было бы закономерным обратиться к задачам изучения творческого процесса писателей, к расшифровке субъективно-психологического акта творчества, вскрывающего особенности творческой личности.

Если можно указать на ряд работ, посвященных процессу рождения художественного образа в сознании крупнейших художников-реалистов[1], то вопрос о закономерностях рождения образа у писателя-символиста в значительной степени остается недостаточно проясненным.

Этим обстоятельством и объясняется наш интерес к одной из страниц творческой судьбы Брюсова — его встрече с Ниной Петровской, давшей импульс его творчеству в годы 1904—1910 и послужившей прототипом ряда его произведений.

Сопоставление их переписки, сохранившейся в фондах рукописных отделов Гос. библиотеки имени В. И. Ленина и ЦГАЛИ, воспоминаний Н. И. Петровской, частично опубликованных в «Литературном наследстве», посвященном Брюсову, с воспоминаниями современников и его произведениями, где отражается образ Петровской и где вводятся скрытые цитаты из их писем, позволяют сделать ряд выводов, проясняющих вопрос о процессах типизации в творческом сознании Брюсова.

В воспоминаниях современников Брюсов представлен прежде всего как мэтр символизма, редактор символистских изданий, участник дискуссий. Таким он воспринимается в воспоминаниях Марины Цветае-

[1] См.: **И. Д. Ермаков.** Этюды о психологии творчества А. С. Пушкина. М.—Пг., 1923; **Н. К. Гудзий.** Как работал Лев Толстой. М., 1936; **Г. Чулков.** Как работал Достоевский. М., 1936; **М. Ленобль.** Писатель и его работа. Л., 1962, и др.

вой, Г. Чулкова[1]; Андрей Белый, соратник Брюсова по «Весам», то единомышленник, то оппонент, оставил нам более сложный его литературный портрет: «...Он был,— пишет Белый,— что называется скептиком, не веря ни в бога, ни в черта..., его интересовали Ахиллесовы пяты любого мировоззрения»[2].

Помимо Брюсова — мэтра символизма, был и «второй» Брюсов, художник, которого влекло к глубинным проявлениям чувств, который остро воспринимал конфликты времени. Такой Брюсов приоткрывается нам в переписке с Ниной Петровской. Она так обрисовала этот открытый лишь не многим образ Брюсова, искателя истины, истерзанного муками страстей, но готового к новым разочарованиям и обретениям: «Он подставлял лицо и душу палящему зною пламенных языков и сгорал, страдая и изнемогая. Всю жизнь он исчислял градусы температуры своих костров». Эти «бездонные глубины» он «не обнаруживал перед людьми», носил «строгую маску»[3].

Этот образ по всей его синтетической цельности отражен в переписке Брюсова с Петровской, встреча с которой оставила глубокий след в его художественном сознании. В одном из писем 1909 года он оценил эту встречу словами Фета:

> У любви есть слова, те слова не умрут,
> Нас с тобой ожидает особенный суд,
> Он придет и нас в толпе различит.
> И мы вместе придем, нас нельзя разлучить[4].

Петровская в своих воспоминаниях отвечает на вопрос, почему эта встреча с ней, с молодой писательницей, так и не проявившей своего таланта, оказалась для Брюсова столь знаменательной.

«Брюсов угадал по мне, — пишет она — органическую родственность моей души с одной половиной своей, той

[1] Так, например, Г. Чулков писал, что Брюсов «был загримирован под строго невозмутимого джентльмена» (**Георгий Чулков.** Годы странствий. Из книги воспоминаний. М., 1930, с. 93).

[2] **А. Белый.** Начало века, с. 283.

[3] **Н. И. Петровская.** Воспоминания о В. Брюсове и поэтах-символистах (1924—1928 гг.) Машинописный вариант.— ГБЛ, ф. 376, к. 1, ед. хр. 11, л. 2.

[4] ГБЛ, ф. 376, к. 1, ед. хр. 11, л. 87; Стихотворение А. Фета «Alterego» в кн.: **А. Фет.** Стихотворения. М., 1956, с. 18.

«тайной», которую он в себе любил, а чаще люто ненавидел»[1].

Заметим, что в ранней поэзии героиня стихов Брюсова подана множественно («любимая», «моя Миньона»), она лишена индивидуальности. В Нине Петровской ему открылись чувства, созвучные его лирическому герою: мятежность, томление о высоких страстях и осознание обреченности этих поисков в бездуховном обществе, убивающем личность. Регистр ее духовного мира может быть соотнесен с женщинами Блока, с образами лирических героинь поэзии Ахматовой и Цветаевой — мир утрат и разочарований, детерминированный кризисной эпохой. В этом смысле прав Белый, назвавший Петровскую «музой Брюсова».

Имя Нины Ивановны Петровской (1884—1928) впервые появилось на страницах символистских изданий в 1903 г. В годы 1904—1907-е её рассказы и рецензии печатались в журналах «Весы» и «Золотое Руно», в альманахе «Перевал», а в 1908 году вышел ее сборник рассказов, саркастически названный «Sanctos amor» (Святая любовь), в котором щедро цитировались письма Брюсова, и ряд сюжетных ситуаций восходили к их отношениям.

Жена издателя «Грифа», С. А. Соколова (псевдоним —С. Кречетов), была принята в символистской среде, дружила с К. Бальмонтом, А. Белым, М. Гофманом и др. Круг ее интересов определялся этой средой: журфиксы в издательстве «Гриф», спиритические сеансы в особняке Хомяковой, чтение мистической философии, «братские мистерии» поэтов-«аргонавтов». «Учителем жизни» она избрала Андрея Белого, что немало способствовало этим «экзотерическим туманам». Белый называет ее «Настасьей Филипповной». Действительно, с героиней Достоевского роднит ее безбытность, дерзость, духовная свобода — при значительно малой амплитуде исканий. В ее рецензии на книгу В. Соловьева «Философия смерти» написан портрет женщины, имеющий автобиографический подтекст: «Есть вечно тревожные, горящие души... как жители неизвестной планеты, они, чужестранцы, мечутся по земле»[2]. Эти слова звучат как интимное признание.

Брюсов нашел в Петровской образ женщины эпохи, накануне исторических перемен отразившей весь трагизм и противоречивую сущность времени — этим и объясняется особое место ее в творческом сознании поэта.

[1] **Н. И. Петровская.** Воспоминания о В. Брюсове и поэтах-символистах, л. 23.

[2] Золотое Руно, 1906, № 9, с. 108.

Встреча, определившая их судьбу, произошла в 1904 году, когда уже слышался «гул грядущего 1905 года», а богемная Москва «бессознательно прощалась» с уходящим бытом[1].

«Иногда мне казалось, — пишет Петровская — вот уйду в сумерках, потону в заснеженных переулках,.. встречу... кого, не знаю! Ах, пусть, что угодно, но не это!»[2].

Первое свидание называет она «симфонической композицией с грозным мотивом «Пиковой Дамы»[3]. У Драгомиловской заставы сыпал снег, бил ветер — и Брюсов, наклонясь к ней, спросил: «И пойдешь? Со мной? Куда позову?»

Этот мотив выхода к свету, к счастью, осознание силы любви нашел отражение в мифологической теме исхода Эвридики из ада в лирической поэме «Орфей и Эвридика». Поэма представляет диалог:

Орфей
Слышу, слышу шаг твой нежный,
Шаг твой слышу за собой,
Мы идем тропой мятежной,
К жизни мертвенной тропой.

Эвридика
Ты — ведешь, мне — быть покорной,
Я должна идти, должна...
Но на взорах — облак черный,
Черной смерти пелена.

Орфей
Выше! Выше! все ступени,
К звукам, к свету, к солнцу вновь!
Там со взоров стают тени,
Там, где ждет моя любовь!

(I, 385)

Символика этой поэмы не ввела в заблуждение современников. Белый изобразил в карикатуре Брюсова — Орфея, тянущего за руку упирающуюся Эвридику — Нину[4]. В мемуарах Белый называет Брюсова «Орфеем, изводящим из ада»[5].

Сюжетная ситуация (без индивидуальных примет) передает начало их любви, 1905—1906 годы, воспринятой обоими как выход из тупика.

[1] **Н. И. Петровская.** Воспоминания о Брюсове и поэтах-символистах, л. 2.

[2] Там же, л. 3.

[3] Там же, л. 51.

[4] **Лит. наследство.** Т. 85. с. 387.

[5] **А. Белый.** Начало века, с. 276.

«Твоя судьба, твоя жизнь, твоя душа — останется для меня самой близкой из всех жизней, существующих в мире и мирах»[1]. Так родилась книга стихов Брюсова «Stephanos» («Венок»), о которой Белый писал: «...Вспомните любовную лирику книги «Венка» — половина стихов обращена к ней»[2]. В этот период Брюсову кажется, что он нашел в Нине духовно близкого человека, разделяющего его тоску о высоких страстях.

«Ты дала мне увидеть последние глубины, последние тайны моей души», — пишет он Нине[3]. Образ ее отразился во многих стихотворениях этой поры его творчества, причем не столько в индивидуальных приметах, сколько в общем психологическом складе. Так, в стихотворении «Портрет» (в первой редакции, приведенной в письме к Петровской, — «Подруге») —

Черты твои — детские, скромные;
Закрыты стыдливо виски,
Но смотрят так странно, бездомные,
Большие зрачки —

(I, 397)

— передан внутренний подтекст образа, каким его воспринял художник. Их беседы и споры, отраженные в переписке, выливаются в темы и образы поэзии и прозы Брюсова. Так, например, в рассказе «Сестры» воспроизведен их спор о содержании любви. Нина — Мари — считает, что любовь «священное безумие», поэт — Брюсов—полагает, что любовь это и дружба (Кэт) и очаг (Лидия), что она гармонично сочетает многие лики. В рассказе цитируются письма Петровской.

В письмах Петровской:	**В рассказе «Сестры»:**
«Я звала тебя для жизни хорошей, прекрасной», «ты разорвал свою душу пополам»[4].	Мари: «Я хотела любви беспредельной, безграничной. В тебе не нашлось такой любви... ты нашей любви отдавал треть души»[5].

Как видим, Брюсов использует психологическую ситуацию, отражающую грань современного быта (трагичность

[1] ГБЛ, В. Я. Брюсов, ф. 376, к. I, ед. хр. 4 (1), л. 48.

[2] **А. Белый.** Начало века, с. 279.

[3] ГБЛ, ф. 376, к. I, ед. хр. 4 (1), л. 5.

[4] Золотое Руно, 1906, № 8, с. 49—50; ЦГАЛИ, ф. 386, к. 98, ед. хр. 19, л. 5.

[5] Там же.

несвободной любви). Впоследствии эта тема будет представлена в его творчестве.

«Основное направление любовной лирики сборника «Stephanos» — воспевание освобожденной от пут моральных запретов любви-страсти.

Образы Клеопатры, Ариадны, Астарты, жрицы Огня генетически связаны с прототипом—с образом Нины Петровской, поданным сквозь призму личностной оценки писателя. В переписке он называет это чувство «ключом всей жизни», надеясь на то, что оно «обогатит на годы»[1].

В письме к Нине Брюсов говорит, что он преодолел кризис, испытанный им после завершения сборника «Urbi et orbi», явившегося итогом одного из этапов его поэтического пути — и он, благодаря встрече с ней, снова осознал свои творческие силы: «У меня вдруг открылись глаза, сделались во сто раз больше зоркими; в руках я почувствовал новую силу; я вдруг увидел вокруг себя сокровища, которых мой прежний взор не различал»[2].

В таких стихотворениях, как «Тезей-Ариадне», «Кубок», «В застенке», «Последний мир», «В трюме», ощущается отчетливо подтекст переписки Брюсова с Петровской. Как правило, такие стихотворения представляют либо открытый диалог, либо внутренний диалог лирического героя, адресованный героине. При этом образ героини освобождается от индивидуальных примет, обобщается, с выделением в нем психологической и портретной доминанты, субъективно осмысленной. В портрете героини это — «лунность, призрачное очарование»:

Твое лицо бледнее снега,
Но строг и ясен облик твой.

(I, 403)

или: По твоей улыбке сонной
Лунный облик проскользнул.

(I, 398)

или: Ты — как жемчуг маргерит:
Тайный пламень, чуть заметный,
В глубине его горит.

(I, 406)

[1] ГБЛ, ф. 376, к. I, ед. хр. 4 (1), л. 7.
[2] Там же, л. 17.

Как видим, процесс типизации у Брюсова, поэта-символиста, не представляет синтеза индивидуального и общего, а, наоборот, исходит из обобщения и схематизации черт прототипа, выделения главного, определяющего внутреннее содержание образа, закрепленного в символике портрета. Таким образом, обобщением в сборнике «Stephanos» является образ великой страсти, переданной в системе символов.

Уже к концу 1906 года отношения Брюсова к Петровской вступают в период кризиса. Брюсов осознает не только силу этой любви, но и ее пределы. Петровская, женщина своего времени и своей среды, в бунте против устоев не выходила за пределы семейной квартиры, а ее занятие литературой не было ее судьбой, жизнью ее души. Брюсов однажды упрекнул ее в письме в том, что она «не стала читать» его последних стихов, тем самым «столько нитей оборвав в их душах». Однажды он заговорил с ней о поэзии. «Я испугался, — пишет Брюсов, — той пропасти, которая оказалась между нами»[1].

В поэзию Брюсова входит тема несвободной любви, ее опустошающей силы, перекликаясь с поэзией Блока, Ахматовой, Маяковского.

Такова незавершенная драма «Агасфер в 1905 году», поэтическая тема цикла «Песни о погибшей любви», соната «Обряд ночи», стихотворения «Отречение», «Близкой», «Тени», «Призыв», «В сумраке» (сборник «Все напевы»).

В этих стихотворениях Брюсов, опираясь на содержание своей переписки с Ниной, подчас свободно ее цитируя, передает трагизм безрадостных встреч без будущего, осознание их обреченности. Таково содержание стихотворения «Обряд ночи», где упоминаются детали, приведенные в воспоминаниях Петровской:

Словно в огненном дыме и лица, и вещи...
Как хорош, при огнях, ограненный хрусталь!..
За плечом у тебя веет призрак зловещий...
Ты — мечта и любовь! Ты — укор и печаль!..
...Ты мне шепчешь. Что шепчешь? Не знаю, не надо.
Умирает, смеясь, золотое вино...
О, тоска твоего утомленного взгляда!
Этот миг безнадежный мне снился давно!

(I, 429)

[1] ГБЛ, ф. 376, к. I, ед. хр. 4 (1), л. 15.

Но жертва кто из нас? Ты брошена на плахе?
Иль осужденный — я, по правому суду?
Не знаю. Все равно. Чу! красных крыльев взмахи!
Голгофа кончилась. Свершилось. Мы в аду.

(I, 494)

Здесь не только упоминаются биографические детали («свой столик» в «Метрополе», дирижер в красном фраке, символически осмысленный в образе Сатаны), но и воспроизводится атмосфера их отношений после 1905 года, названных «годами каторги без побега, без обещаний, которые не сбылись»[1].

Тема осознания роковой ошибки, разочарования при мысли, что Великая Любовь не состоялась, широко представленная в сборнике «Все напевы», не раз опирается на переписку с Петровской, с введением цитат из ее писем, приведенных в форме свободного пересказа.

Например, Брюсов писал Нине: «Ты не та, какой я тебя ожидал, я не тот, каким ты меня ожидала. О, мучительные вопросы!»

Сравним в стихотворении «Отречение»:

Я слышал, как смеется Безнадежность,
И сам, в отчаяньи, стонал:
«Не ты!!»

(I, 472)

или: Но в тайне темноты
Войдешь не ты! не ты! :

(I, 509)

или: За все, за все тебя благословляю!

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

(I, 479)

Реальные взаимоотношения являются своеобразным камертоном поэзии, поэт по ним выверяет внутренний подтекст и главное в содержании поэтической темы. Образ

[1] ЦГАЛИ, ф. 386, к. 98, ед. хр. 19, л. 30.

умирающей любви передается в ряде символов: золотой осени, отлива бурного океана, похоронного обряда, радуги после грозы, умирающего костра.

В определении теоретика символа Андрея Белого, символ—триада, проходящая цепь преобразований: реальный образ, его общая схема — и прорыв в мистическое содержание. В поэтической практике Брюсова, как правило, отсутствует третий этап символа — наполнение его мистическим содержанием. Образ-символ Брюсова — обобщение, а не мистический знак. Одновременно хочется отметить еще одну черту символа Брюсова, связанную с общей эволюцией его поэзии после 1905 года.

Утяжеляются реалии, образы обрастают историческими деталями и психологическими приметами, что усиливает в них реалистические элементы. Это особенно очевидно при изучении образа в исторической прозе Брюсова.

С образом Нины Петровской связана работа Брюсова над романом «Огненный ангел». Как известно, роман был задуман еще в 1897 году, и его первые редакции не были связаны с образом Петровской. Повесть «Ведьма» (1903—1904) имеет значительно более плотный исторический фон эпохи Реформации. Но уже 7 июля 1905 года Брюсов в письме к Петровской называет его «твой роман». После 1905 года роман получает автобиографический подтекст, в него вводится ряд сцен и сюжетных положений, связанных с Белым и Ниной Петровской («горестная путаница» отношений Брюсова и Белого, назревания их дуэли, сложные отношения Брюсова с Петровской, спиритические сеансы, ссылка Брюсова на их переписку и введение из нее цитат).

Образ Элеоноры-Маргариты-Магды-Ренаты отчетливо связан с прототипом — с Ниной Петровской. Белый даже полагал, что образ Ренаты — «натуралистический» портрет Петровской, что нам представляется преувеличением.

Образ Ренаты — эскиз, схема духовных исканий Петровской, передающих трагизм противоречивой души человека переходной эпохи. Нина Петровская так передает содержание образа Ренаты и ее связь с прототипом: образ Ренаты, говорит она, передает ее кризисное состояние в 1907 году, «отчаяние, мертвую тоску по фантастически-прекрасному прошлому, готовность швырнуть свое обесцененное существование в какой угодно костер, вывернуть наизнанку отравленные демоническими соблазнами религиозные

идеи и чаяния... оторванность от быта и от людей, органическую бездомность, жажду гибели и смерти»[1].

Образ Ренаты можно соотнести с любовной лирикой сборника «Все напевы». Правомерность таких параллелей подверждается планом одной из редакций романа («Повести о ведьме»), где проводятся параллели с циклом «Из ада изведенные»[2].

Вряд ли можно согласиться с тем, что в дальнейшем Брюсов вернулся к «воссозданию камерной любовной драмы»[3]. Ограничив исторический фон эпохи Реформации, охват исторических событий, Брюсов обобщил эпоху в образах, которые несут в себе внутреннее содержание кризисной переломной эпохи — предчувствие нового. Недаром этот роман писался «среди залпов казаков» в дни московского восстания 1905 года, после прогулки поэта по забаррикадированным улицам Москвы. В «Предисловии переводчика»[4] Брюсов передал конфликт романа как высвобождение духа, «почувствовавшего свою силу», от запретов. Именно этот психологический подтекст образа, обращенный к эпохе «великих перемен», и позволил поэту соотнести два времени — Реформацию и преддверие русской революции, связанные с характерными для кризисных эпох чертами: раскрепощением личности от косных устоев, отречением от старой морали и религии, предвосхищением перемен.

Образ Нины Петровской — первооснова образа Ренаты, «безумной дамы, с лицом неправильным и прелестным», обобщение ее мятежности и ожидания чуда. Однако образ Ренаты обрастает характерными для эпохи Реформации деталями: борьба нигилизма и веры, торжество ренессансной свободы плоти и др. Образы Леонарда-Рупрехта и Люциана-Генриха, Агнессы, Ренаты — сложный синтез реальных прототипов современников поэта (Белого, Петровской, И. М. Брюсовой и самого поэта) и исторически детерминированных характеров эпохи Реформации.

Кризисность двух эпох позволяет установить ряд исторических параллелей: религиозная нетерпимость двух эпох — и увлечение оккультными науками, ожидание чуда, шабаш ведьм, разговор с духами — и спиритические сеансы в московских гостиных XX в. и проч.

Это соотнесение двух эпох и позволило Брюсову ввести в «московскую повесть» о Реформации автобиографический подтекст.

Рената возвращает нас к ее прототипу — Нине Петровской.

В первой главе романа («Как я в первый раз встретился с Ренатой») герой, Рупрехт, говорит: Полагаю только, что первая моя встреча с Ренатою по меньшей мере столь же чудесна, как все необыкновенное и потрясающее, что впоследствии мы пережили с нею вместе (IV, 15—26). Это признание легко соотносится с перепиской, в которой Брюсов не раз говорит о том, что им явлен лик «великой, истинно непобедимой любви»[1].

Преломляя сквозь призму художественного видения образ Ренаты, Брюсов не раз прибегает к свободной передаче писем Петровской, что придает убедительность и эмоциональную силу повествованию.

Например:

В романе «Огненный ангел»:	**В письме Н. Петровской:**
Рената: «У нас с тобой общего дела быть не может: ты — живой, я — мертвая. Прощай».	«Химеры разделяют нас и слепят глаза таким страшным туманом... ...Мы ничего не вернем и ничего не будет... Меня в твоей жизни нет»[2].
(IV, III)	

Генрих называет Ренату «злым геннем его жизни» и говорит, что ее «страшно любить».

В письме Брюсова к Нине: «Ах, Нина, темная твоя душа, страшная, и страшно ее любить»[3].

Таких примеров использования цитат или свободных ссылок на переписку с Ниной Петровской можно привести немало.

Первоначально роман «Огненный ангел» был посвящен Петровской, «женщине достойнейшей и в высшей степени умной», однако это посвящение впоследствии автор снял,—не потому ли, что она оказалась «не той, какой он ее ждал»? И в дальнейшем Брюсов не раз возвращался к об-

---

[1] **Н. И. Петровская**. Воспоминания о Брюсове и поэтах-символистах, л. 60.

[2] См.: **С. С. Гречишкин, А. В. Лавров.** О работе Брюсова над романом «Огненный ангел» — В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 126.

[3] Там же, с. 127.

[4] Цитата приведена в указ. работе С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова (с. 128).

[1] ГБЛ, ф. 376, к. 1, ед. хр. 4(1), л. 34.

[2] ЦГАЛИ, ф. 386, к. 98, ед. хр. 21, л. 13.

[3] ГБЛ, ф. 376, к. 1, ед. хр. 4(1), л. 54.

разу Нины Петровской в сборнике «Зеркало теней» (стихотворение «Ответ на одно признание»), в сборнике «Семь цветов радуги (стихотворение «Она», «Близ милых уст»), в сборнике «Девятая Камена» («Надгробные тени и в память угасших любвей»). Эти стихотворения, отдаленные временем, овеяны грустью и подлинным чувством.

Подведем итоги сказанному. Брюсов, поэт-символист, используя черты прототипа, обобщает его, не прибегая к индивидуализации, а обобщает и символизирует основное его содержание, психологическую доминанту образа.

Для творческого метода Брюсова нехарактерно наполнение образа-символа мистическим содержанием. Образ Брюсова обобщает, символизирует конкретные черты, не превращая их в мистический знак и не выводя их за пределы реальности.

В исторической прозе он вносит в образ характерные приметы времени, усиливая его жизненность и историческую достоверность.

О. А. Клинг

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОТКРЫТИЯ БРЮСОВА В ТВОРЧЕСКОМ ОСМЫСЛЕНИИ А. АХМАТОВОЙ И М. ЦВЕТАЕВОЙ

Известны «отрицательные» отзывы Цветаевой о Брюсове. Не принимала, на первый взгляд, поэтику Брюсова и Ахматова. Многие мемуаристы вспоминают слова Ахматовой о Брюсове, сходные с цветаевскими: «Он знал секреты, но он не знал тайны»[1].

Однако глубоко правы историки литературы Р. Тименчик и Г. Суперфин, которые так осмысляют существо творческих связей Ахматовой и Брюсова: «Ахматовская оценка всего литературного дела Брюсова... не может быть исчерпана в терминах «читательского восприятия» и требует осознания ее связей с поэтической программой Ахматовой»[2]. Это положение вполне распространимо и на связи брюсовской поэтики с Цветаевой, с другими поэтами, пришедшими в литературу в постсимволистскую эпоху. Можно определенно сказать, что без изучения скрытых, глубинных связей художественных систем внешне противоположных на первый взгляд поэтов, наше представление о литературном процессе XX века будет неполным. Как пишет современный теоретик литературы Г. Белая, «важно исследовать скрытую фазу усвоения стилевого опыта, когда только формируется тип личности художника и его мировоззрение»[3]. Это позволит увидеть художественные открытия Брюсова в движении, позволит поставить вопрос об исторической продуктивности стиля Брюсова. Выявить

[1] См., напр.: **В. Ардов.** Этюды к портретам. М., 1983, с. 63.

[2] Письма А. А. Ахматовой к В. Я. Брюсову. Вступительная статья и комментарий Г. Г. Суперфина и Р. Д. Тименчика.— Записки отдела рукописей ГБЛ СССР им. В. И. Ленина. Вып. 33. М., 1972, с. 273.

[3] **Г. Белая.** Историческая продуктивность художественного открытия.—В кн.: Теория литературного стиля. Современные аспекты изучения. М., 1982, с. 384.

художественные открытия Брюсова было бы проще на материале ближайших учеников Брюсова, однако не эпигоны, а большие художники определили литературное развитие XX века, не в творчестве эпигонов, а в творчестве Ахматовой, Цветаевой, Пастернака, Маяковского и других поэтов подтвердилось значение художественных открытий Брюсова.

Художники, пришедшие в искусство в конце 900-х годов, ясно осознавали, что для того, чтобы рассказать по-новому о новом мире, уже непригоден классический стиль. Все они обращаются к поэтическому арсеналу символизма. Особое значение для молодых поэтов имело творчество Брюсова, в котором наиболее рельефно обнажился стиль эпохи, стилевая доминанта времени.

Примечательно, что ко времени окончательного формирования творческой манеры Ахматовой, Цветаевой, Пастернака, Мандельштама, Есенина, многих других художников уместнее говорить о влиянии Блока. В 900-е годы, когда только складывался тип личности и видение мира молодых поэтов, первостепенным было влияние Брюсова.

Показательны в этом отношении мемуары Сергея Соловьева «Воспоминания о Брюсове эпохи «Венка»: «На заре моей жизни я был совершенно раздавлен могучим гением Брюсова... радостно было сознавать, что в наш век... живет поэт, который равен был только ....может быть, Пушкину, и живет он на Цветном бульваре, можно к нему ходить и слушать его слова, стихи»[1].

Брюсовым эпохи «Венка» интересуется Анна Андреевна Ахматова. Как видно из ее писем 1906—1907 годов к приват-доценту Петербургского университета С. В. Фон Штейну, Ахматова была под сильным впечатлением от недавно вышедшего сборника Брюсова «Венок»[2]. Это было время, когда, как вспоминала Ахматова в автобиографии, она «писала великое множество стихов»[3] и когда только начал формироваться ее поэтический стиль. В любом случае сам факт обращения Ахматовой к стихам Брюсова говорит о многом, он и предопределил — пусть иногда неосознанно — использование впоследствии Ахматовой художественных открытий Брюсова.

---

[1] ГБЛ, ф. 696 (Соловьева С. С.), карт. 3, ед. хр. 7, л. 1.

[2] ЦГАЛИ, оп. 1298, оп. 2, № 1.

[3] **А. Ахматова.** Стихотворения и поэмы (Библиотека поэта. Большая серия). Л., 1977, с. 19.

Письма Ахматовой к Штейну подтверждают вывод о том, что именно в связи с Брюсовым, а не с Блоком осознает Ахматова в 1906—1907 гг. подспудно то, что мы назвали стилевой доминантой своего времени. Сообщая о своем предполагаемом замужестве, Ахматова передает свои чувства с помощью отрывков из стихотворений Брюсова «В застенке» и «Тезей Ариадне» из «Венка». К стихам Брюсова обращается в 1909—1910гг. Марина Цветаева: брюсовские стихи помогли ей присмотреться к событиям своей жизни, к миру. Как отмечает Анна Саакянц, трехтомник Брюсова «Пути и перепутья» «был одно время частью жизни юной Цветаевой. В стихах Брюсова, столь непохожих на ее собственные, полудетские, она тем не менее находила созвучие своим чувствам и настроениям. Более того: она подчеркнула у Брюсова строки, которые не только по настроению, но и по форме выражения могли бы принадлежать ей самой»[1]. Анна Саакянц сообщает затем, что под заглавием двух брюсовских стихотворений — «Встреча» («Близ медлительного Нила, там, где озеро Мерида,...») и «В вагоне» («В ее глаза зеленые...») — Цветаева ставит даты расставания с человеком, которого она тогда любила и которому написала тогда стихотворение «На прощанье»[2]. В 1910 г. Цветаева написала статью «Волшебство в стихах Брюсова», опубликованную, правда, посмертно[3].

Как и у Ахматовой, увлечение Цветаевой поэзией Брюсова приходится на этап напряженного поиска своего поэтического голоса. Как и в случае с Ахматовой, тяготение Цветаевой к творчеству Брюсова объясняется совпадением мироощущения обоих поэтов. Цветаева как бы ощущает недостаточность, невыразимость до конца своих переживаний в собственных стихах и восполняет эту недостаточность брюсовскими стихами.

Так оба поэта — Ахматова и Цветаева, во многом впоследствии определившие пути русской поэзии, на одном и том же этапе своей жизни, этапе становления творческого лица, — обращаются к опыту Брюсова. Потому неслучайно, особенно в первых поэтических сборниках Ахматовой и Цветаевой, сказалось брюсовское влияние.

Правда, в стихах Ахматовой из «Вечера» обнаружить брюсовское труднее, чем у ранней Цветаевой. Объясняет-

---

[1] Памятные книжные даты. М., 1982, с. 203.

[2] День поэзии. 1979, с. 31.

[3] Там же, с. 33—34.

ся это тем, что до нас почти ничего не дошло из «великого множества» стихов, написанных Ахматовой в 1904—1907 годах. Как известно, Ахматова, начав писать и публиковаться в периодической печати раньше Цветаевой, выпустила свой первый сборник позже дебюта Цветаевой. Ахматова издала «Вечер» на том отрезке своего творческого пути, когда она уже во многом прошла этап ученичества. Цветаева же поместила в своем «Вечернем альбоме» первые стихи, написанные ею как раз в период увлечения Брюсовым.

Но что же определило «заражение» (В. М. Жирмунский) Ахматовой, Цветаевой и других поэтов 900-х годов художественными открытиями Брюсова? Судя по тому, какие брюсовские строки цитирует Ахматова в письмах к Штейну, судя по пометам Цветаевой на принадлежащем ей трехтомнике «Пути и перепутья» и по отзывам о стихах Брюсова в статье 1910 года, можно предположить, что поэтов привлекало то, что столь удачно назвал вслед за Бальмонтом Львов-Рогачевский — «лирикой современной души»[1].

Брюсова можно назвать одним из первых поэтов-хроникеров начала XX века. Ему принадлежало первенство в художественно совершенном и новом воплощении изменившегося человека XX века и изменившегося мира. Брюсов канонизировал «принцип новизны» в поэзии, которому сам был верен до конца 900-х годов, он приучил поэтов искать свой собственный неповторимый голос. Наконец Брюсов в своих стихах изобразил неуловимое, но явно вошедшее в русскую жизнь разорванное, трагическое сознание человека XX века во всех его противоречивых проявлениях. Это было связано с целым рядом художественных открытий Брюсова[2].

Первенство Брюсова подчеркивали поэты всех последующих поколений. Емко и точно определил значение Брюсова критик Е. Ляцкий: «Ему принадлежит заслуга расширения круга тех явлений жизни, которые еще не «превращались в красоту» поэтического изображения»[3].

Новаторство Брюсова в выборе поэтического объекта отмечает Ахматова-гимназистка. В одном из писем к

[1] Современный мир, 1910, № 6, с. 14.

[2] См. исследования Д. Е. Максимова, М. Л. Мирза-Авакян, В. С. Дронова и др.

[3] Вестник Европы, 1907, № 4, с. 666.

Штейну она отмечала, что многие стихи Блока, например, «Незнакомка», поразительно напоминают Брюсова. Интересен комментарий Ахматовой к «Незнакомке», который относится, однако, и к Блоку, и к Брюсову. В нем определяется принцип изображения и видения мира, открытый Брюсовым и присутствующий у Блока: «...но оно великолепно, это сплетение пошлой обыденности с дивным, ярким видением»[1].

«Преображение в красоту», то есть возведение еще необработанных гранью поэзии сторон действительности в разряд поэтического, ценила в Брюсове Цветаева. Именно так она понимала то, что называла «волшебством» в стихах Брюсова. «Волшебство» — это поэтический эквивалент мира. Любопытно, что и упомянутый Ляцкий, которого трудно заподозрить в поэтической восторженности, писал в те годы о сущности искусства: «...искусство есть то средство, тот инструмент, который «преображает в красоту» отражения и переживания человеческого духа»[2]. Понимание искусства как «волшебства» вдохновляло поэтов многих поколений.

Неслучайно Цветаева называет свой второй сборник стихов — «Волшебный фонарь». В этом было что-то гетевское: метафорический образ волшебного фонаря неоднократно встречается в ранних сочинениях и письмах Гете применительно к театру Шекспира[3]. Неслучайно Цветаева писала о городе в стихах Брюсова: «Шум экипажей, блеск витрин, смена лиц, и среди стольких лиц вдруг одно на миг единственное, — вот оно, волшебство улицы!»[4]

Литературоведы не раз писали, что изображение города—«подлинное художественное открытие» Брюсова[5]. Это стало возможным потому, что Брюсов увидел город в свете «Волшебного фонаря», и город Брюсова в освещении сумерек, пограничного света дня и ночи, света заходящего солнца и электрического освещения соответствовал «сумеречному сознанию», новому представлению о человеке и

[1] ЦГАЛИ, ф. 1298, оп. 2, № 1.

[2] Вестник Европы, 1907, № 4, с. 682.

[3] См. комментарий Е. И. Волгиной к кн.: **И. В. Гете.** Театральное призвание Вильгельма Мейстера. Л., 1981, с. 293.

[4] День поэзии. 1979, с. 34.

[5] **Д. Максимов.** Брюсов. Поэзия и позиция. Интересно замечание Максимова о лирической достоверности, естественности темы города у Брюсова (с. 138).

его внутреннем мире. Потому с Брюсовым связаны названия первых книг Ахматовой («Вечер»), Цветаевой («Вечерний альбом»).

В чем же проявилось влияние Брюсова на Ахматову? Как отметил Р. Тименчик, все произведения Ахматовой пронизывают системы цитат. Правда, трудность их выявления связана с тем, что Ахматова берет лишь одно слово и вставляет его в свой контекст[1].

Эту трудность усугубляется в нашем случае, так как на уровне исследования отпечатка чужого художественного открытия в глубинах памяти поэта материалом исследования становится почти неуловимое: не только образ, но и осколок этого образа, его преломленное отражение, интонация, прием, взгляд поэта на мир и т. д.

Важно еще одно замечание Тименчика: принцип объективизации «чужого слова», тематического мотивирования элементов шаржированно-символистской стилистики восходит к Пушкину и может быть назван пушкинским[2]. В следовании этому пушкинскому принципу Ахматова и Брюсов сходятся. Более того: ориентация на стилистическую многоликость Пушкина была возрождена в поэзии начала века Брюсовым, от него этот прием мог перейти к Ахматовой.

Брюсов, как впоследствии и Ахматова, умело воссоздавали идиостиль адресата в своих посланиях и посвящениях. Тименчик отметил в стихотворении Ахматовой «Косноязычно славивший меня...» шаржирование стилистики символизма. Можно было бы оспорить факт шаржирования, однако важна суть проблемы: умелое использование элементов устойчивого стиля символизма: «Зачем не стала я звездой любовной», «лик жестокий и бескровный», «меня ведет палач По голубым предутренним дорогам».

Сходный прием можно найти у Брюсова: например, в стихотворении 1903 г. «Андрею Белому» он вводит в контекст своего поэтического языка устойчивую лексику аргонавтов. Брюсовское «Я многим говорил до исступленности. С такой надеждой, с такой любовью» вступает в диалог с «безднами», «ризами», «высями». Наконец, Брюсов вводит голос Белого: «В сиянии небо—вино и золото!—Как ярки дали! как вечер пышен!» В стихотворении «Младшим»

[1] **Р. Д. Тименчик.** Художественные принципы предреволюционной поэзии Анны Ахматовой. Автореф. дис... канд. филол. наук. Тарту, 1982, с. 5.

[2] Там же, с. 10.

лексика «аргонавтов» («она», «жених», «озаренный дворец», «отсветы... в венце») контрастирует с «железными болтами». При этом удивительно одинаковое ощущение у Брюсова и Ахматовой первоосновы стилистики символизма: у Ахматовой — «Но в путаных словах вопрос зажжен. Зачем не стала я **звездой** любовной»; у Брюсова — «Но в небе напрасно ищу я **звезду**».

Почти неуловимо вводит Ахматова в свои ранние стихи брюсовское «слово». В лирике Ахматовой сквозной является **тема вечера**.

Брюсовская стилистика сказывается в стихотворении «Вечерняя комната». У Брюсова могла взять Ахматова введение в структуру стиха целой иноязычной фразы, сохраняя при этом рифму и ритм стиха. «Белые хризантемы», «старое саше», «севрские статуэтки», «букет ярких георгин», «аккорды клавесин» — все это взято Ахматовой из экзотического арсенала Брюсова. Известно, какую значительную смысловую роль играли в поэзии символистов цветы: у Брюсова они создавали обстановку, на фоне которой развертывалась любовь-страсть, любовь-борьба. «Азалии», «криптомерии», «иммортели», «георгины», «лист банана» — все это, как отмечала Л. Гинзбург в связи с экзотизмами у символистов, должно было приковать внимание читателя и предполагало новое значение контекста, роль подтекста[1].

Современная исследовательница Н. И. Артюховская среди других примет родства поэтики Ахматовой и символистов отмечает наличие в ранней лирике Ахматовой «второго плана»[2]. Потому «иммортели», «георгины» у Ахматовой тоже работали на создание подтекста. Этот прием обнажается в уже соотнесенном с Брюсовым стихотворении «Вечерняя комната», по поводу которого уместно говорить о «вещном мире», но где есть и элемент символики.

Ориентация на стиль символизма, в том числе на стиль Брюсова, явственнее обнаруживается в более ранних стихах. Например, в стихотворении «Я умею любить», оно соотносится с брюсовским «Моя любовь — палящий полдень Явы». Это видно в музыкальности, от которой впоследствии Ахматова откажется, но которой в 1904—1906 годах будет следовать.

[1] **Л. Гинзбург.** О лирике. Л., 1974, с. 251.

[2] **Н. И. Артюховская.** Акмеизм и раннее творчество Анны Ахматовой. (Поэт и течение). Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. М., 1982, с. 7.

У Брюсова брала Ахматова и другое — изображение будничной, повседневной жизни города, использование повествовательной интонации. «Я помню вечер бледно-скромный, Цветы усталых георгин»; «Осенний день был тускл и скуден»; «Прохлада утренней весны Пьянит ласкающим намеком; О чем-то горестно далеком Поют осмеянные сны» — эти брюсовские строки напоминают порой неуловимо ахматовские. Особо это относится к ритму и интонации, например, в стихотворении Ахматовой «Вечером».

Однако дальнейшее творчество Ахматовой, безусловно, было связано с отталкиванием не только от стиля Брюсова, но и от всех других индивидуальных стилей. И все же иногда брюсовское «слово» всплывало в стихах Ахматовой: то в названии поэмы «У самого моря», близкое к названию брюсовского цикла стихов «У моря», то в эпиграфе из Каролины Павловой «Мое свято ремесло» к циклу «Тайны ремесла».

Становление Ахматовой после «Вечера», «Подорожника», «Белой стаи», предсказанное Н. Недобровой, формирование эпической музы Ахматовой не состоялось бы без опыта Брюсова.

Внимательное чтение стихов ранней Цветаевой позволяет обнаружить и в них «остаточную» энергию художественных открытий Брюсова.

Уже из этого видно, как неправомерно видеть в отношении Цветаевой к Брюсову только неприязнь. Как отмечает Д. Максимов, Цветаева считала Брюсова «одним из самых значительных в России пролагателей поэтических путей»[1]. Цветаева подчеркивала в 20-е годы своеобразие своего вида любви к Брюсову — оттолкновению.

Однако стремительному отталкиванию от опыта Брюсова предшествовало притяжение. «Стихи Брюсова я любила с 16 по 17 лет — страстной и краткой любовью» — с этих слов начинается очерк о Брюсове «Герой труда». Да и в само определение Брюсова — «герой труда» — Цветаева не вкладывала уничижения. Не стоит забывать, что в одном из отрывков, написанном сразу после смерти Брюсова, Цветаева и своего отца называет «героем труда»[2].

Для Брюсова было характерно пристальное внимание к самой жизни, интенсивное переживание бытия, соотношения своего «я» и мира. Предельная напряженность переживания своего «я» в мире, открывающая восприятие самого мира во всех его проявлениях, были присущи и Цветаевой. Для лирического героя и Цветаевой и Брюсова характерно внимание ко всем сферам бытия и особый интерес к максимальной реализации связи личности и мира. Отсюда стремление обоих поэтов к переосмыслению традиционных жизненных ситуаций, к игре на контрастах. Как следствие этого, чертой изображения мира у Брюсова и в большей степени у Цветаевой стали оксюморонность, гиперболизм, использование резких переходов от смысловых полутонов к законченности.

В наибольшей степени близость поэтики Брюсова и Цветаевой сказалась в «Вечернем альбоме»: в него вошли стихи, написанные в пору явного ученичества и «влюбленности» в Брюсова.

Можно предположить, что, находясь под влиянием Брюсова, Цветаева особое значение придавала суду Брюсова. А. Саакянц установила, что, хотя Цветаева и писала о том, будто ни одного экземпляра на отзыв послано не было, на самом деле она отправила экземпляр «Вечернего альбома» М. Волошину и В. Брюсову[1]. Первую книгу Цветаевой интересно прочесть через призму «чужого» — брюсовского — слова...

Сходство мироощущения ранней Цветаевой и Брюсова времени первых своих сборников (а именно они привлекали внимание Цветаевой) проявилось в обращении обоих к образу Марии Башкирцевой: ей посвящен «Вечерний альбом» Цветаевой; известно, что и Брюсов в своем дневнике много страниц уделил экстатическому преклонению перед М. Башкирцевой, оказавшей на формирование молодого поэта сильнейшее влияние.

В построении «Вечернего альбома» сказалось берущее начало от Брюсова понимание книги стихов как лирического целого: три раздела «Вечернего альбома» («Детство», «Любовь», «Только тени») как бы образуют единый сюжет. Довольно значительно тематическое сходство первой книги Цветаевой с лирикой Брюсова. Можно предположить увлечение Цветаевой экзотическими балладами Брюсова, варьирующими тему сильной страсти, проявляемой в необычных условиях, например, рабства (баллада «Раб»). Так, молодой поэт создает стихотворение «Пленница», восходящее к жанру баллады. К балладам Брюсова прибли-

---

[1] **Д. Е. Максимов.** Брюсов. Поэзия и позиция, с. 71.

[2] **М. Цветаева.** Я буду жить. Публикация, подбор и подготовка текста А. А. Саакянц.— Огонек, 1982, № 28, с. 18.

[1] См.: **А. А. Саакянц.** О правде «летописи» и правде жизни.—Вопросы литературы, 1983, № 11, с. 213.

жается и стихотворение «Маленький паж». В нем трактуется тема трагического несовпадения мира грез и реальности. К брюсовскому циклу «Любимцы веков» восходит появление в «Вечернем альбоме» стихотворений «Камерата», «Людовик XVII», «Анжелика», «Потомок шведских королей». Вряд ли Цветаева могла обойти вниманием стихотворение Брюсова «Наполеон» («Да, на дороге поколений...»), однако в своих стихах она обращается к историческим героям, как бы принадлежащим к поколению «детей» и несущим на себе тяжесть ошибок «отцов».

А. Саакянц связала с влиянием брюсовского стихотворения «Наша тень» название раздела из «Вечернего альбома» «Только тени»[1]. Действительно, эта тема сквозная в первой книге стихов Цветаевой. Она проявляется в стихотворениях «Лучший союз», «Стук в дверь». Тема тени — призрачной любви, волшебства мира — сопряжена у Цветаевой с обращением к теме вечера, сумерек, которую, как уже отмечалось выше, канонизировал в поэзии Брюсов. Вечерний город был «волшебством» и для Цветаевой. «От четырех до семи» — так и называется одно из стихотворений «Вечернего альбома». В трактовке темы вечера, сумерек проявляются следы приверженности ранней Цветаевой символистским мотивам в поэзии, в том числе мотивам Брюсова.

Неоспоримым является обращение Цветаевой к художественному опыту Брюсова в стихотворениях «Встреча» («Вечерний дым над городом возник...»), «Гаснул вечер, как мы умиленный...». В качестве эпиграфа Цветаева взяла к последнему стихотворению слова «...есть встречи случайные...», которые напрямую соотносятся со стихотворениями Брюсова с одноименным названием «Встреча».

После «Вечернего альбома» Цветаева воспринимает опыт Брюсова скорее в полемическом аспекте: отталкивание от открытий Брюсова брало верх над притяжением. Это видно, например, в стихотворении «В раю», включенном во второй сборник «Волшебный фонарь» (1912). История создания стихотворения «В раю», воссозданная самой Цветаевой и прокомментированная А. Саакянц[2], любопытна для нашего исследования. «В раю» было послано на конкурс, организованный Брюсовым (в качестве темы были заданы строки из «Пира во время чумы» Пушкина: «Но Эдмонда не покинет Дженни даже в небесах»).

[1] День поэзии. 1979, с. 32.

[2] См.: **М. Цветаева.** Соч. в 2-х т. Т. I. М., 1980, с. 489.

Как настаивала Цветаева, стихотворение было написано до объявления конкурса. Но даже если это так, то, посылая свое произведение на конкурс, организованный Брюсовым, Цветаева не могла не вступить в своеобразный спор-диалог с ним.

Безусловно, не может быть уверенности, что Цветаева помнила брюсовское стихотворение 1903 г. «К близкой», включенное, однако, и в «Пути и перепутья», но на уровне исследования сходства и различия поэтики двух художников возможно сравнить цветаевское «В раю» и названное стихотворение Брюсова. Оба произведения — брюсовское в большей степени, цветаевское в меньшей — восходят к жанру любовного послания. В обоих — сходство в теме: размышления о любви, перешагнувшей смерть. Сама тема не новая для мировой лирики, но излюбленная символистами и Брюсовым. В стихотворении Брюсова земное предстает как «былое», душа — «преображенной», «от всех условий бытия... отрешенной». Возникает традиционная для лирики ситуация: лирический герой, мир которого венчает «бездонные высоты», вызывает к любимой и она отвечает на зов из бездны. Так любовь и космос оказываются равновеликими.

Совсем по другому решается эта тема у Цветаевой. Если лирический герой Брюсова «былое отряхает», то над лирическим героем Цветаевой прошлое не потеряло свою силу: «Воспоминанья слишком давят плечи, Я о земном заплачу и в раю». Цветаева декларирует приверженность земному. И совершенно неожиданен финал стихотворения Цветаевой. У Брюсова размышления о смерти должны были подчеркнуть силу любви лирического героя, Цветаева же подчеркивает трагическую обреченность любви и в земном мире, и в некоем небытии: «Ни здесь, ни там, — нигде не надо встречи, И не для встреч проснемся мы в раю!».

Однако по своей системе приемов «В раю» во многом сходно с символистской вообще и с брюсовской, в частности, лирикой. Это сказалось и в использовании повтора начальной строки из первой строфы в последней строфе («Воспоминанье слишком давит плечи...»), и в широко распространенном с легкой руки Брюсова ритмическом перебиве в последней строке первых трех строф. Впоследствии Цветаева сделает ритмический перебив одним из важнейших своих приемов, открыв тем самым в русской поэзии новое свойство, сближающее ее с народным стихо-

сложением, но генетически этот прием будет восходить к Брюсову.

В дальнейшем (1913—1915 гг.) брюсовское влияние на творчество Цветаевой становилось все менее заметно. Цветаева сознательно отстранялась от опыта Брюсова. Однако следы чтения стихов Брюсова подсознательно существовали в поэте и оставались в ее стихах. Они проявились в следовании «декадентским» мотивам раннего Брюсова, которые, хотя и приобрели в контексте цветаевского творчества иное — трагическое — звучание, занимали значительное место в мироощущении молодого поэта. Это видно и в стихотворении «Идешь на меня похожий...», где возникает тема загробной любви, и в стихотворении «Легкомыслие! — Милый грех...» (при жизни не публиковалось), в котором провозглашается свобода от всех земных обязательств, что было характерно для Брюсова 90-х и 900-х годов.

В символистском ключе и по тематике, и по поэтике написано стихотворение «Не думаю, не жалуюсь, не спорю», заканчивающееся образом клоуна, шута: «Я — тень от чьей-то тени. Я — лунатик Двух темных лун». Две луны можно, вероятно, рассматривать как неосознанную цитату из скандального в 90-е годы стихотворения Брюсова «Творчество»: «Всходит месяц обнаженный При лазоревой луне». (Любопытно, что если в 1895 г. «две луны» Брюсова были объявлены верхом бессмыслицы, то обогащенная открытиями символистов поэзия начала XX в. уже допускала появление таких абстракций.)

И, наконец, одно из последних проявлений диалога с Брюсовым-поэтом можно усмотреть в стихотворении «Мне нравится, что Вы больны не мной...» (1915). Среди помет Цветаевой на брюсовских «Путях и перепутьях» есть и такая строка: «Мне грустно оттого, что мы с тобой не двое...», являющаяся началом стихотворения, обведена в кружок[1]. Брюсовское стихотворение построено на повторе привлекшей внимание Цветаевой строки, которая дает смысловой и эмоциональный ключ. В 1915 г., отталкиваясь от него, Цветаева пишет свое стихотворение. Однако вместо «Мне грустно оттого, что мы с тобой не двое» у Цветаевой совершенно иной поворот в едва уловимой связи двух людей: «Мне нравится, что Вы больны не мной...». Так Цветаева углубила даже по сравнению с символизмом наше представление о человеке, его внутреннем мире, так она нащупала незатронутые до нее связи людей.

Любопытен строй цветаевского стихотворения: в нем сказываются и каноны символизма (повторы, мелодичность, блоковская «романсность»), и собственные открытия. Они связаны с принципиально новым подходом Цветаевой и всего постсимволистского поколения поэтов к стиху — смысловой значимости каждого слова в стихе. «Слова в Ваших стихотворениях частью заместимы, значит — не те. ...Ваша стихотворная единица, пока, фраза, а не слово. (NB! моя — слог)»[1],— писала Цветаева одному из начинающих поэтов в зрелые годы. Но как бы сознательную демонстрацию новой поэтики, основанной на значимости фразы, Цветаева предприняла еще в 1915 г.: в стихотворении «Мне нравится, что Вы больны не мной...» важнейшим конструктивным материалом является «служебная» частица НЕ, создающая смысловой и ритмический рисунок произведения.

Но приобретенный собственный почерк Цветаевой также, как и Ахматовой, был невозможен без опыта Брюсова. Безусловно, для того, чтобы стать большими поэтами, Ахматова и Цветаева должны были отойти от художественных открытий и Брюсова, и любого другого поэта. Однако, как полагал Брюсов в 1920 г., «в самой настойчивости отрицания того или иного метода можно иногда вернее проследить влияние, нежели в подражаниях»[2].

[1] День поэзии. 1979, с. 32.

[1] **М. Цветаева.** Я буду жить, ..., с. 19.

[2] Лит. наследство. Т. 85. с. 243—244.

И. Г. Панченко

«КОСМИЧЕСКАЯ» ТЕМА В РОМАНАХ В. БРЮСОВА «ГОРА ЗВЕЗДЫ» И А. ТОЛСТОГО «АЭЛИТА»

Ранее не предпринимавшаяся сравнительная характеристика романа В. Брюсова «Гора Звезды» (1899) и «Аэлиты» А. Толстого призвана уточнить наше представление о формировании и развитии определенной литературной традиции, приведшей, уже в советской литературе, к появлению «Аэлиты» (1922) А. Толстого. И хотя неопубликованный вплоть до 1975 года роман В. Брюсова[1], по-видимому, оставался неизвестным А. Толстому (по крайней мере, пока не было обнаружено свидетельств тому), чисто типологически он представляет существенную ступень в развитии научно-фантастической традиции в русской литературе. Роман Брюсова «Гора Звезды» связан как в художественном, так и в идейно-тематическом отношении с позднейшими произведениями этого писателя, которые, без сомнения, были известны А. Толстому.

Оценки романа В. Брюсова «Гора Звезды» и первая статья об этом романе появились еще до его публикации. Так, автор монографии о советском научно-фантастическом романе А. Бритиков справедливо замечает, что Брюсов своим романом «одним из первых в русской фантастике ввел мотив межпланетных путешествий»[2]. С. С. Гречишкин в специальной статье, посвященной рукописям романа «Гора Звезды»[3], определяет хронологические границы работы В. Брюсова над романом (1895—1899), указывает на наличие четырех авторских редакций романа и «останавливается в общих чертах на сюжете романа в 4-й редакции». Исследователь называет также весьма длинный ряд зарубежных авторов, творчество которых, по его мнению, оказало или могло оказать влияние на роман В. Брюсова «Гора Звезды» — Жюль Верн, Ф. Купер, Г. Элар, В. Гюго, Р. Хаггард, Э. Бульвер-Литтон и др.

Таким образом, если С. С. Гречишкин исследовал историю создания романа и определил зарубежные литературные источники «Горы Звезды», то нашей задачей является проследить, каким образом проза молодого Брюсова оказалась в русле будущих открытий отечественной литературы.

В брюсовской «Горе Звезды» и «Аэлите» А. Толстого двое землян оказываются в иерархическом обществе марсиан. Герои Брюсова в глубинах Африканского материка находят потомков тех марсиан, которые прилетели сюда много веков назад на космическом корабле как изгнанники и живут в гигантской Горе Звезды, отгородившись от землян искусственной пустыней. Земляне А. Толстого сами совершают межпланетный полет на Марс с его древней угасающей цивилизацией.

Как видим, ситуации однотипны: герои-земляне (путешественник Толе и его негр-слуга у Брюсова, инженер Лось и его добровольный помощник у А. Толстого) действуют в замкнутом, «чужом» пространстве, куда попадают впервые, где сталкиваются с незнакомой цивилизацией. Фактически сюжетный скелет, используемый обоими писателями, соответствует приемам, которые были теоретически сформулированы В. Брюсовым в статье «Пределы фантазии». В этой статье он писал, что при воспроизведении фантастических явлений писатель может: «1. Изобразить иной мир — не тот, где мы живем. 2. Ввести в наш мир существо иного мира. 3. Изменить условия нашего мира»[1]. В. Брюсов использует в романе «Гора Звезды» первые два приема, тогда как А. Толстой (как и А. Богданов в «марсианском» романе «Красная Звезда»), использует в «Аэлите» только первый.

Оба писателя рисуют встречи землян с обитателями иного мира. Научная фантастика конца прошлого века и, особенно современная, весьма изобретательна в изображении внешнего облика марсиан. Так, по Уэллсу, тело марсиан состоит лишь из головы да щупалец, Хуго Гернс-

---

[1] **В. Брюсов.** Гора Звезды. Публикация Р. Щербакова.— Фантастика 73—74. Сб-к Научно-фантастических рассказов М., 1975, с. 191—236. Далее постраничные ссылки на это издание романа В. Брюсова даются внутри текста статьи в скобках.

[2] **А. Бритиков.** Русский советский научно-фантастический роман. Л., 1970, с. 44.

[3] **С. С. Гречишкин.** Неопубликованный роман В. Я. Брюсова «Гора Звезды» — Брюсовские чтения 1973 года, Ереван, 1976, с. 159—172.

[1] ГБА, ф. 386, 53. 5, л. 1.

бек представлял марсиан похожими на бочку с огромной головой и хоботообразным носом, с глазами на длинных стеблях, которые могут удлиняться и укорачиваться. Э. Гамильтон даже написал юмористический рассказ «Невероятный мир», где Марс заселен чудищами — персонажами разных фантастических произведений о жителях Марса. Вот отрывок из этого рассказа:

«Ошеломленные глаза Лестера различали марсиан, возвышающихся над толпой на двадцать футов, и шестируких марсиан, похожих на маленьких безруких комариков; марсиан четырехглазых, трехглазых и марсиан совсем безглазых, но с щупальцами, вырастающими из лица; синих, черных и фиолетовых марсиан, не говоря уже о марсианах неопределенных оттенков, анилино-красного, вишневого, бурого цвета и марсианах прозрачных... Удивительнее всего было, что женщины, все без исключения, были гораздо привлекательнее мужчин... любая марсианка, бурая, зеленая, синяя или красная, могла быть образцом земной красоты[1].

Ни Брюсов, ни Толстой не соблазнились возможностью придать своим инопланетянам фантастический облик. В их описании марсиане и внешностью, и психологическим складом похожи на людей. Разве что цвет кожи отличает элиту от тех, кто работает на нее. В романе Брюсова белокожи аристократы лэтеи, темнокожи их рабы. У А. Толстого белая кожа потомков магацитлов, стоящих у власти, отливает голубизной, а лица и тела аолов, работающих на подземных фабриках и заводах, — кирпичного цвета.

Но в изображении героинь своих романов — Сеаты и Аэлиты — писатели не отошли от той традиции, о которой с юмором писал Гамильтон: каждая из них «могла быть образцом земной красоты». Однако, когда В. Брюсов и А. Толстой говорят об истории происхождения своих инопланетян, намечается принципиальное расхождение. У Брюсова марсиане поклоняются «первому царю» Горы и «вечному владыке», чья мумия двадцать веков хранится как святыня в Покое Великой Тайны: «Голова его была небольшая, с двумя совершенно рядом поставленными глазами <...> Костянистое тело было широко, напоминало несколько строением колокол. И кончалось целым рядом конечностей, руки были скорее крыльями... Наконец, все

[1] Цит. по статье: **Роман Подольный.** Фантастическая этнография и этнографическая фантастика.— Фантастика 73—74, с. 290.

это кончалось рыбьим хвостом, а может быть, рулем, чтобы забирать воздух во время полета» (с. 227).

Это диковинное существо по представлению потомков марсиан в романе В. Брюсова — «больше, чем человек». Выходец из другого мира — «существо высшее». Как в чем-то постыдном, его центральный герой Толе признается возлюбленной марсианке Сеате в своем человеческом происхождении. Он жалок в этой сцене: «Царица,— с трудом выговорил я,— отвернись от меня, царица. Я недостоин твоего взора. Я лгал вам всем, и тебе я лгал. Я вовсе не житель Звезды. Я, как ты, родился здесь, на Земле» (с. 228).

Мы видим, что юного Брюсова волновала в романе «Гора Звезды» мысль о существовании иных мыслящих существ во вселенной, мысль о возможности посещения Земли обитателями других высокоорганизованных миров. Неслучайно время создания романа «Гора Звезды» было временем рождения и распространения в России тех смелых научных идей о завоевании космоса (Н. Ф. Федоров), к которым жадно прислушивался Брюсов. Интересно, что в 1895 году, как раз во время работы над романом, Брюсов под влиянием этих идей пишет свое замечательное стихотворение «С кометы», которое в рукописи сопровождает комментарием: «Автор изображает настроение двух влюбленных, обитателей какой-то кометы. Их мир вступил в пределы Солнечной системы; вот они видят на своем пурпурном небе сияющий шар Земли, и у них возникает вопрос: есть ли разумные существа на этой планете» (I, 577). В последующие годы Брюсов в поэзии не раз будет развивать и варьировать тему встречи с братьями по разуму во вселенной: «Мир» (1903), «Хвала Человеку» (1906), «Земля» (1912), «Сын Земли» (1913), «Голос иных миров» (1917), «Когда стоишь ты в звездном свете...» (1920), «Мы и те» (1922), «Мысленно, да!» (1923), «Штурм неба» (1923) и мн. др.[1]. Авторская жажда познания неведомого нашла одно из первых воплощений в романе Брюсова. «...Гора Звезды влекла к себе мои помыслы... Я давал себе клятву остаться в этой стране, пока не озарю эту тайну до дна» (с. 201),— признается главный герой Толе.

[1] Тема космических полетов и межпланетных связей в поэзии Брюсова подробно рассмотрена в статье: **К. Герасимов.** «Штурм неба» в поэзии Валерия Брюсова. — Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 130—152.

А. Толстой создает свой «марсианский» роман в иную эпоху и при других обстоятельствах: после горькой эмиграции, в пору нового обретения Родины — Родины, строящей социализм. Отсюда оптимистический пафос его романа «Аэлита», отсюда его главная мысль о человеке и соотечественнике как владыке мира и вселенной. Апология Человека пронизывает «историю марсиан» в романе А. Толстого. На его Марсе стоят исполинские статуи Магацитлов — древних землян, атлантов, прилетевших сюда двадцать тысячелетий тому назад в бронзовых аппаратах. «Пришельцев было мало. Но они были крепки, как скалы, могучи, как волны океана, свирепы, как буря» (III. 602)[1]. Именно благодаря пришельцам, которых здесь стали называть Сынами Неба, планета марсиан приобщилась к знаниям, мудрости, цивилизации. От магацитлов, «прекрасных лицом», женщины аолов родили голубое племя Гор.

Если Брюсов не наделяет своего героя Толе какими-либо национальными чертами, если его герой—это европеец вообще (мы не знаем даже, в какой стране он родился), то герои Толстого — изобретатель космического корабля Лось и его помощник рядовой красноармеец Гусев — подчеркнуто национальны, их характеры и поступки обусловлены социально-исторически. Европеец Толе страдает от жажды, переносит лишения, проявляет незаурядную силу воли, пробираясь к Горе Звезды лишь потому, что поклялся отыскать марсиан умершему на его руках непризнанному ученому-одиночке, энтузиасту межпланетных сообщений, с которым его свел случай. Рывок в космос советских людей Лося и Гусева — порождение революционной эпохи в России, ее фантастически смелых замыслов и начинаний. Гусев не раз повторяет с гордостью: «Мы — русские...». Человек из народа, разбуженного революцией, Гусев в духе эпохи вынашивает дерзкий план «присоединения к Ресефесер планеты Марса» (с. 590). Вот почему справедлива оценка «Аэлиты» исследовательницей Л. А. Колобаевой, которая писала, что в романе «национальная гордость русского народа осмысляется как гордость первооткрывателей нового мира. В фантастическом плане — это открытие новой планеты, в реальном — открытие социализма»[2].

[1] Здесь и дальше в скобках указываются страницы III тома Собр. соч. А. Н. Толстого в 10-ти томах. (М., 1958).

[2] **Л. А. Колобаева.** Проблема положительного героя в романе А. Н. Толстого «Аэлита». — В сб. статей: **Творчество А. Н. Толстого.** М., 1957, с. 50.

И все-таки при всей несхожести героев Брюсова и Толстого в образах Толе и Лося можно обнаружить нечто общее. Оба они бегут от самих себя, ищут забвения прошлого. Вот как звучит у Брюсова признание Толе царице Сеате: «Я бездомный скиталец, которого дома презирают, который убежал в пустыню от насмешек» (с. 228). Для Лося полет на Марс — это в значительной степени желание избавиться от воспоминаний, связанных со смертью любимой жены. Он сам признается в этом в день вылета на Марс: «Не я первый должен проникнуть в небесную тайну. Что я найду там? — Забвение самого себя... Вот это меня смущает больше всего при расставании с вами... Нет, товарищи, я — не гениальный строитель, не смельчак, не мечтатель — я трус, я беглец...» (с. 555). В любви к женщине и Толе, и Лось обретают духовное возрождение.

Вместе с тем, большинство исследователей слишком буквально воспринимают интеллигентскую рефлексию Лося («Я не гениальный строитель, не смельчак... я — трус...») и дружно клеймят героя за «индивидуализм». Вряд ли справедливо по исследовательской инерции относить Лося к разряду героев-индивидуалистов, а между тем, эта оценка проникла даже в вузовский учебник по истории русской советской литературы[1]. Но кто же, как не Лось, в романе гениальный создатель и командир первого в мире космического корабля, бесстрашно ведомого в неизвестность? Кто оставляет, едва обретя, любимую Аэлиту, чтобы исполнить долг, помочь в борьбе восставшим аолам и Гусеву? Кто, вернувшись из космоса на Землю, строит для республики «универсальный двигатель марсианского типа»? Во всем этом — принципиальное отличие Лося от Толе, который после гибели Царства Звезды и смерти любимой не верит в новую жизнь, страшится «ужасного будущего».

В романах «Гора Звезды» и «Аэлита» осуществлению планов главных героев и спасению их от гибели помогают полюбившие их марсианки: царская дочь Сеата — у Брюсова и дочь верховного жреца Тускуба Аэлита — у А. Толстого. Ради любви героини готовы на все: преступают сословные запреты, законы страны, угрозы жрецов, родительскую волю. И для Сеаты и для Аэлиты любовь к посланцу Звезды и к Сыну Неба превыше всего. Интересно, что подобная сюжетная схема имеет глубокую мифологи-

[1] См.: История русской советской литературы. Под ред. проф. П. С. Выходцева. М., 1974, с. 346.

ческую основу (достаточно вспомнить образы Ариадны, Медеи).

В брюсовской трактовке образа царицы Сеаты явно сказалось влияние центральной идеи символизма о двойственности и двуединстве мира. Ведь как раз на годы создания В. Брюсовым романа «Гора Звезды» падает время приобщения В. Брюсова к символизму, поиски этической и эстетической платформы «нового искусства». Мировоззренческий отсвет идей «нового искусства» лежит и на образе героини «Горы Звезды». Для Сеаты в чувстве любви к Толе, которого она считала посланцем Звезды, жителем другой планеты, воплощена символистская мечта об «ином мире», не мире Земли, которым «она так тяготилась». Сеата верит в таинственную связь Царства Горы со священной для лэтеев звездой Марса. Она подчиняется ее воле: «...Я чувствую, что мольбы могут достигать до-Звезды... что оттуда к нам доходят голоса. Я слышу! Я слышу зов! Я иду к тебе. Звезда! Иду! Иду!» (с. 229).

После признания Толе, что он житель Звезды, для Сеаты навсегда утрачена мечта об иных мирах. Она благословляет Толе на жизнь, но в ней самой берут верх мистические чувства. Она «слышит» веление Звезды погубить Гору. После гибели Царства Горы Сеата впадает в мистическую меланхолию, не хочет искать новую родину, не хочет бороться за жизнь и тихо угасает.

Любовь Аэлиты и Лося также обречена, пока героев разделяет мировое пространство, но сила их чувства в утверждении высокого счастья «грезы любви». Для Аэлиты любовь к Сыну Неба — путь к жизни, путь от холодного Марса к далекой зеленой Земле. Голос любви Аэлиты к Сыну Неба летит через вселенную.

Но не личные чувства героев на первом плане романов В. Брюсова и А. Толстого. Их центральным событием является восстание марсианских рабов. Пропасть разделяет расу властелинов-марсиан и тех, над кем они властвуют. И у Брюсова, и у Толстого лишь жрецы и верховная знать посвящены в тайну знаний, искусств, религии, цивилизации. На долю тружеников выпадают тяжелая работа, побои да жалкие радости. Стоит сравнить, как описывают писатели жизнь марсианских рабов:

«Гора Звезды»

«Солнце только что показалось из-за края обрыва. Мне (повествование ведется от лица Толе.— **И. П.**) дали лопату, и вместе с другими я стал вскапывать поле. Надсмотрщики все время бродили около и нещадно били... всякого заленившегося. Побои принимались рабочими молча и покорно... После обеда работа возобновилась и продолжалась до захода солнца.

Вечером нас опять загнали в залу нижнего этажа... Я видел стариков, уныло и молча сидящих вокруг костра, видел молодежь, спешившую грубо насладиться часами свободы, видел матерей, как тигрицы ласкавших и кормивших своих детей, с которыми весь день они были разлучены. Я видел везде отупелые лица, слышал бессмысленные восклицания. Даже мне, привыкшему к жизни дикарей, сделалось страшно <от> этого животного состояния целого племени» (с. 200).

«Аэлита»

«Кирпичные низкие залы фабрик, тусклый свет сквозь пыльные окна. Унылые, с пустыми, запавшими глазами, морщинистые лица рабочих. Вечно, вечно двигающиеся станки, машины, сутулые фигуры, точные движения работы, — унылая, бесправная муравьиная жизнь» (с. 627).

И только несколько раз в году Высший совет разрешает тем, «кто родится и умирает в фабричных городах», на городской площади курение листьев хавры, дым которой несет забвение и необыкновенные сны. Но и эта призрачная радость строго регламентируется властью. «Никто не имеет права курить хавру у себя на дому,— за это наказывают смертью».

(с. 607).

Мы видим, что существование рабов-крестьян в романе Брюсова и жизнь фабричных рабов в романе А. Толстого полна тоски и безнадежности. В каждом из романов поднимают марсиан на восстание пришельцы.

Толе, замыслив свергнуть власть лэтеев, с помощью верного Мстеги начинает вербовать сторонников среди рабов. Он внушает им мысль, что лэтеи смертны, что с ними можно сражаться и победить: «Я сам не ожидал такого успеха своего призыва. Видимо, волнение подготовлялось давно, и моя речь была только последней искрой» (с. 217). Пробудив бунтарский дух в рабах, Толе сам напуган этой бурной стихией, «в смущении слушал их исступленный вой» (с. 217).

Однако Толе возглавляет восстание рабов не для того, чтобы добиться их освобождения. Он лишь хочет с

помощью рабов добыть престол своей возлюбленной, «законной царице Сеате». Подлинное лицо Толе раскрывается в кульминационной сцене, когда власть Сеаты уже упрочена и рабы пришли с дерзкими притязаниями на собственные, неслыханные здесь права. Толе урезонивает народ элитарными доводами: «Вы, рабы, неспособны управлять страной... Для этого мало победы. Вы погубите Гору, погубите не только науки и искусство, но и самую жизнь ее... Послушайтесь меня, вернитесь к себе, в свою Залу» (с. 222). Когда-то Толе, чтобы добиться расположения рабов, «рисовал углем их портреты, лечил как умел, во время работы придумывал разные приспособления, чтобы облегчить труд» (с. 201), теперь он предлагает своим прежним друзьям покориться, поверить «в милость царицы».

Таким образом, Толе — носитель автократической морали. Его позиция, по существу, мало чем отличается от позиции диктатора Тускуба из «Аэлиты».

Негр Мстега — не соратник Толе по борьбе. Условно-схематичному Мстега по сюжету только и дано право самоотверженно умереть, спасая жизнь своего хозяина и его любимой.

Совсем иные мотивы руководят поступками Гусева и Лося. Всмотревшись в жизнь марсиан, Гусев наметанным глазом быстро определил: «На Марсе у них не все в порядке» (с. 590). Его стремления гуманны: вмешаться в гущу событий, повести за собой угнетенных. «Научу я вас революции устраивать, черти кирпичные (с. 653),— весело говорит Гусев аолам, возглавив их революционное восстание против жестокого тирана Тускуба. Демократизмом, широтой натуры, врожденным чувством юмора, самозабвенной готовностью связать свою судьбу с делом освобождения миллионов угнетенных марсиан наделяет А. Толстой своего героя. В дни борьбы Гусев переживает наивысший подъем духовных сил, своей активностью увлекая и Лося. Преодолевая рефлексию и созерцательность, Лось вместе с Гусевым принимает участие в схватке с вожаками Высшего совета. Гусев заявляет Лосю: «Я вас хочу марскомом объявить» (с. 635). Посланцы происшедшей на Земле революции приносят на угасающую планету марсиан мятежный дух обновления. Наверное, потому, что в Гусеве больше всего «проговорилась» в романе А. Толстого современность, этот герой получился таким живым. Ю. Тынянов даже считал Гусева единственной удачей книги. Он писал,

что Гусев производит «впечатление живого актера, всунувшего голову в полотно кинематографа»[1].

Интересно заметить, что ни у Толе в романе Брюсова, ни у Гусева и Лося в романе А. Толстого не возникает вопрос, вправе ли они, пришельцы, представители иной цивилизации, вмешиваться в ход истории на чужой планете? Только значительно позднее в советской научно-фантастической литературе 60-х годов, в повести А. и Б. Стругацких «Трудно быть богом» поиски ответа на этот вопрос, собственно, и станут сюжетным стержнем произведения, его центральной нравственно-эстетической проблемой.

Восстания марсиан в романах и Брюсова, и Толстого заканчиваются поражением. В «Аэлите» причиной тому — одряхление марсиан, их вялость, холодная кровь: «Мы стары. В нас пепел. Мы упустили свой час» (с. 657),— объясняет землянам вождь трудящихся марсиан Гор.

Напротив, в брюсовском романе рабы максималистичны. Юноша Итчуу «твердо» говорит «от имени народа», что они победили и что теперь Гора Звезды принадлежит им. Итчуу смело разоблачает лицемерие Толе: «...Я скажу тебе, что ты тоже ошибаешься, да и лжешь иногда» (с. 222). Но жрецы лэтеи предпочитают скорее погубить Гору и всех живущих в ней, чем согласиться на требования рабов. В стиле черной фантастики декадентов рисует В. Брюсов картину гибели Горы: «Рабы были в паническом страхе... Изредка у всех у них вырывался нечеловеческий вопль... Вода подступила к груди рабов, постепенно поглощая их. Матери поднимали грудных детей над головой...» (с. 232). Эта сцена по остроте и драматизму предваряет другие, которые появятся у Брюсова позже в его трагедии «Земля» (1904).

Толе, с чьей помощью по требованию жрецов Сеата губит Гору, испытывает во время гибели рабов весьма неопределенные порывы гуманности: «Я не знал, что сделать, я хотел бежать к ним, указать им путь к нам...» (с. 232). Толе покоряется, во всем следует приказам Сеаты, неумолимо влекущей всех марсиан — рабов и лэтеев — в небытие.

Совсем по другому воспринимает поражение восставших марсиан Гусев. Он переживает его как глубоко личную неудачу.

Тема бунта марсиан совершенно не случайно занимает

[1] **Ю. Тынянов.** Литературное сегодня.— Русский современник, 1924, № 11, с. 297.

центральное место и у Брюсова и у А. Толстого. Роман Брюсова «Гора Звезды» является своеобразным художественным рефлексом (пусть в форме условного научно-фантастического произведения) на активизацию борьбы русского пролетариата за свои права. А. Толстой, создавший роман «Аэлита» после Октябрьской революции, уже смело экстраполировал характерные приметы послереволюционной современности в мир вымысла. В советской литературе А. Толстой стал по праву одним из зачинателей фантастики социальной. Вместе с тем, сравнительная характеристика романов «Гора Звезды» Брюсова и «Аэлиты» А. Толстого показала, что художественные поиски Брюсова в чем-то существенном предваряли открытия А. Толстого. Это обстоятельство подтверждает и тот факт, что «марсианскую» тему романа «Гора Звезды» В. Я. Брюсов желал продолжать и в научно-фантастической прозе.

По свидетельству Вл. Б. Муравьева, в перечне замыслов 1908 года Брюсовым назван рассказ «Путеводитель по Марсу»; «к дореволюционным годам (судя по орфографии) относится имеющийся в архиве листок с математическими расчетами о времени перелета с Земли до Марса»[1]. А в начале 20-х годов примерно в те же годы, когда А. Толстой начал писать роман «Аэлита», Брюсов работал над научно-фантастической повестью «Первая междупланетная экспедиция» (вариант названия: «Экспедиция на Марс»)[2]. Все герои этой повести Брюсова погибают, но им все-таки удается впервые в истории человечества вступить на землю другой планеты. Фрагменты этой незавершенной автором повести были опубликованы в 1976 году. Автор публикации Вл. Муравьев справедливо подчеркивает, что действие своей повести Брюсов «относит ко времени победы революции во всем мире», употребляя по отношению к участникам экспедиции — американцам — советскую форму обращения «товарищ»[3].

Таким образом, сравнение «марсианской темы» в творчестве В. Брюсова и А. Толстого показывает тесную связь между эпохой и идейной доминантой художественных творений, рожденных в эту эпоху. Пессимистические ноты в дореволюционном воплощении «космической» темы у Брюсова исчезают в его прозе и поэзии после Октября.

[1] См.: Неопубликованные и незавершенные повести и рассказы. Предисловие и публикация Вл. Б. Муравьева. — Лит. наследство. Т. 85. с. 71.

[2] Там же, с. 103—113.

[3] Там же, с. 71.

III. В. Я. БРЮСОВ И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ СССР

Л. М. Мкртчян

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И ВОПРОСЫ ИЗУЧЕНИЯ КЛАССИЧЕСКОЙ АРМЯНСКОЙ ПОЭЗИИ

Сразу же после выхода в свет брюсовской антологии «Поэзия Армении» стало очевидным выдающееся значение этого издания. «Наконец, — писал в январе 1916 года Ованес Туманян, — прибыла долгожданная книга. Все те, кто слышал о бедствиях и ужасах, испытанных армянским народом, теперь узнают и полюбят поэзию нашей страны. Они не смогут не полюбить ее, так как она сама — любовь, а по словам нашего великого Саят-Новы, «любовь приносит любовь»»[1].

Исключительное значение опубликования на русском языке брюсовской антологии «Поэзия Армении» было обусловлено тем, что она вышла в свет в трагические для армянского народа дни. «Нужны мировые катастрофы, — писал Брюсов, — нужны беспримерные ужасы турецкой резни или дикого преследования целой нации (что имело место, напр., в начале нынешней великой войны), чтобы мы вновь обратили внимание на бедствия «многострадального народа...». Между тем, есть у армян более высокое право на наше внимание и на внимание всего мира: та высокая культура, которую выработал армянский народ за долгие века своего самостоятельного существования, и та исключительно богатая литература, которая составляет драгоценный вклад Армении в общую сокровищницу человечества»[2].

Но все дело в том, что эта исключительно богатая литература не была тогда известна. Даже в Армении мало кто знал о ее существовании. Брюсовская антология открывала армянскую поэзию и особенно армянскую классическую поэзию.

---

[1] **В. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре. Подготовка текста и комментарии И. Сафразбекян. Ереван, 1963, с. 222.

[2] Поэзия Армении. Под ред. В. Я. Брюсова. Изд. 3-е. Ереван, 1973, с. 10 (далее цит. по этому изданию).

Когда в июле 1915 года группа армянских литераторов предложила Брюсову заняться армянской поэзией, он, как известно, ответил отказом. «...Я не предвидел, чтобы подобная работа могла дать что-либо важное, что-либо ценное мне самому»[1], — вспоминал позднее Брюсов. Не предвидел, так как не был знаком с армянской литературой, а не был знаком, так как не существовало, по замечанию Брюсова, «сочинений, которые могли бы познакомить с художественными сокровищами прошлого армянской литературы»[2].

В результате длительного политического и экономического гнета завоевателей в Армении XIX века культурные традиции были преданы забвению. Современность была отрезана от прошлого. Великий просветитель и патриот Хачатур Абовян оставил в своем знаменитом романе «Раны Армении» горькое свидетельство о том, каковы были представления тогдашней Европы об Армении и армянах: «...Когда в Европе я читал в иных книгах, что у армянского народа, видно, нет сердца, если столько событий стряслось над его головой и не нашлось ни единого человека, который написал бы хоть одно доходящее до сердца произведение; что имеется — то все о церкви, о боге, о святых... Я знал твердо, что наш народ не таков, как думают о нем европейцы, — но что поделаешь? Жернов без зерна не замелет. Что тут скажешь?»[3].

Точка зрения, согласно которой художественная литература на армянском языке чрезвычайно скудна или вовсе отсутствует, особенно резко была выражена Эм. Дилленом в 1884 году: «Армянская литература отличается бедностью; она не обладает никакими возвышенными поэтическими произведениями... не встретим в армянской литературе народных или художественных произведений».

Непосредственно перед выходом в свет антологии Брюсова «Поэзия Армении» Ив. Гнуни утверждал: «Все дошедшие до нас скудные факты не только не дают хотя бы отдаленного понятия о том, что представляла из себя изящная армянская литература и, в частности, поэзия в древнейшие периоды, но даже не решают спора о ее существовании вообще»[4].

На протяжении почти 80 лет появлялись работы, авторы которых повторяли однажды высказанную мысль об отсутствии литературы в древней и средневековой Армении. Эти нигилистические концепции обязаны своим появлением отсутствию сведений об армянской классической литературе, которая объявлялась несуществующей отнюдь не потому, что кто-то оспаривал ценность самих памятников. Просто не были известны памятники средневековой армянской классики. С выходом в свет брюсовской антологии отпали всякие сомнения. Существовала великая поэзия.

Издание брюсовской антологии стало возможным благодаря работе по собиранию и изучению армянской поэзии средних веков, осуществленной многими армянскими учеными XVIII—XIX вв. Это прежде всего издания ученых мхитаристов, сосредоточивших свою деятельность в Венеции, где в 1717 году был организован Мхитаром Себастаци центр по изучению армянской культуры, а позднее — и в Вене. Это работы Н. Эмина, К. Патканова, Н. Марра, А. Чобаняна. Непосредственно консультировали Брюсова и помогали ему К. Кусикьян, П. Макинцян, К. Костанян, А. Цатурян, В. Терьян и другие деятели армянской культуры.

Задолго до Брюсова был издан на русском языке (во многом благодаря деятельности Юрия Веселовского) целый ряд сборников («Армянские беллетристы». М., 1893; «Современные армянские поэты», М., 1903; «Армянская муза». М., 1907). Но все это были сборники новой армянской литературы. Древняя и средневековая классическая поэзия Армении не переводилась, хотя были уже опубликованы к концу прошлого века оригиналы стихотворений ряда выдающихся поэтов армянского средневековья. Армянская поэзия средних веков не была тогда еще изучена, отдельные публикации не воспринимались как части целого—классической армянской поэзии, непрерывно развивающейся на протяжении веков. И именно в момент, когда назревало открытие классической армянской поэзии, Брюсов выступил как редактор, переводчик и исследователь армянской поэзии. Он впервые представил многовековую армянскую поэзию как огромный самобытный мир, начинающийся языческими песнями и стихами поэтов V столетия. Подобной антологии не существовало тогда и на армянском языке. Брюсов исследовал и по достоинству оценил шедевры классической поэзии Армении V—XVIII вв. Нелегкое это было дело. Известно, что открытия бывают, как правило, подготовлены развитием предшествующих со-

[1] Поэзия Армении, с. 8.

[2] Там же, с. 7.

[3] **Х. Абовян.** Раны Армении. Пер. с арм. С. Шервинского. Ереван, 1977, с. 25—26.

[4] См.: **Ив. Гнуни.** Очерки армянской литературы. Саратов, 1915.

бытий, и все-таки нужны усилия выдающихся людей, чтобы открытие состоялось.

Максим Горький, сказавший о Брюсове, что это «самый культурный писатель на Руси», посоветовал армянским литераторам обратиться именно к Брюсову с просьбой взять на себя обязанности редактора сборника «Поэзия Армении». Необычайная эрудиция Брюсова, его выдающийся поэтический талант, его авторитет в широких литературных кругах — все это должно было способствовать успеху издания.

Уже ранний Валерий Брюсов умел перевоплощаться, умел, сохраняя «лица необщее выражение», писать в стиле иных времен, иных народов. Перечитайте его знаменитое стихотворение «Ассаргадон», помеченное декабрем 1897 года, и вы увидите, как он искусно воссоздал характерность ассирийской надписи — интонацию, синтаксис, лапидарность и непререкаемость речи:

Я — вождь земных царей и царь, Ассаргадон.
Владыки и вожди, вам говорю я: горе!
Едва я принял власть, на нас восстал Сидон.
Сидон я ниспроверг и камни бросил в море.

(I, 144)

Брюсов хотел (и ему это было дано) постичь тайну связей времен, народов и миров. Время (прошлое, настоящее и будущее) было для него неделимо. И всю вселенную, космос он чувствовал как нечто единое, взаимосвязанное и взаимообусловленное. Брюсов не признавал прошедшего времени. Для него все было настоящим: «В Помпеи я вступал, как странник в отчий дом, Был снова римлянин, сходя на римский форум...».

«Широк человек», — говорил Достоевский. Валерий Брюсов воистину широк как человек и поэт. В 1915 году, он, как никто другой, готов был понять и принять армянскую поэзию, готов был перевести, открыть ее для России, русского читателя, готов был написать о поэтах Армении блистательный по глубине и вдохновению очерк.

«В Помпеи я вступал...». В 1915 году он вступал в Армению, был снова армянин... Тогда же он сказал, чем была для него наша земля:

Армения! Твой древний голос —
Как свежий ветер в летний зной!

(II, 237)

Но и сам Валерий Брюсов, создавший свою бесценную антологию армянской поэзии, стал для нас в тот трагический час нашей истории опорой, свежим ветром, пришедшим на нашу измученную землю из России... Благодарность армян к русскому поэту Валерию Брюсову — чувство глубокое, вечное. Оно, как бы сказал Григор Нарекаци, идет из глубин армянского сердца.

«Сквозь книги свет просей», — говорил Брюсов. Его армянская антология несла и несет людям свет армянской души.

Стоило Брюсову заняться чтением материалов (подстрочные переводы, статьи), как сразу же он обратил внимание на поэзию армянского средневековья, которую определил как «высшее и наиболее самостоятельное создание армянского народа в области поэтического творчества». И именно здесь, в этой области, Брюсов достиг выдающихся результатов. По мере того, как он углублялся в изучение армянской культуры, он все больше и больше увлекался классической поэзией средневековья. Вначале Брюсову казалось, что поэзия прошлых веков принадлежит прошлому. Но ему открылось современное значение армянской классической поэзии:

Но там, где я искал гробницы,
Я целый мир живой обрел.

(II, 237)

Отношение Брюсова к средневековой поэзии выразилось и в том, что он один перевел всю народную армянскую поэзию и поэзию средних веков (за исключением нескольких айренов Кучака и одного стихотворения Нерсеса Шнорали).

В своих исследованиях и статьях Брюсов говорил о своем особенном восхищении средневековой поэзией. «Средневековая армянская лирика есть одна из замечательнейших побед человеческого духа, какие только знает летопись всего мира»[1], — писал Брюсов в заметке «От редактора» к «Поэзии Армении». Эту же мысль, несколько иначе сформулированную, находим в рецензии Брюсова на книгу А. В. Амфитеатрова «Армения и Рим» (1916): «Нет сомнения, что лирика армянского средневековья, когда станет широко известна, будет признана в числе лучших драгоценностей всего человечества»[2].

[1] Поэзия Армении, с. 11.

[2] **В. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре, с. 159.

В условиях, когда вопреки установившейся традиции, надо было утвердить классическую армянскую поэзию средних веков в правах гражданства, оценки Брюсова были не только горячи и восторженны, но и полемически заострены. И некоторая, может быть, излишняя восторженность и настойчивость, с какой Брюсов говорит об армянской средневековой лирике, была обусловлена полемичностью его слова, желанием противопоставить свои оценки той точке зрения, согласно которой средневековая армянская поэзия либо неинтересна, либо вообще не существовала.

Статьи Брюсова об армянской поэзии — и в первую очередь его вступительное исследование к «Поэзии Армении»—создавали необходимую моральную обстановку для дальнейшего изучения и пропаганды армянской поэзии и, в особенности, поэзии средневековой. Переведенные на армянский язык статьи Брюсова, имели безусловное влияние на армянскую филологическую мысль. Ссылки на Брюсова обычны в работах армянских филологов, занимающихся поэзией.

Брюсовская антология открывалась армянскими языческими песнями, записанными в V веке Мовсесом Хоренаци, но восходящими к временам более отдаленным. Об армянской языческой культуре мы бы знали, очевидно, гораздо больше, если бы разрыв между принятием христианства (301 г.) и созданием армянской письменности (405—406 гг.) не исчислялся отрезком времени в сто с лишним лет. Христианские идеологи начинали свою деятельность с уничтожения языческой культуры. Поэтому из армянской поэзии раннего средневековья до нас дошли в основном религиозные стихотворения. «Все светские поэмы того времени (что таковые были, нам кажется несомненным) утрачены, — писал Брюсов, — сохранились только «духовные» благодаря тому, что известная часть их была принята для церковного употребления»[1].

И все-таки, Брюсов почему-то не включил в антологию одно из самых ранних светских произведений армянской средневековой лирики. Я имею в виду «Плач на смерть великого князя Джеваншира», принадлежащий армянскому поэту VII века Давтагу Кертогу. Несмотря на этот существенный пропуск (очевидно, консультанты Брюсова не представили ему «Плач...» Джеваншира), Брюсов верно и глубоко охарактеризовал армянскую поэзию раннего средневековья. В 1956 году Г. Джаукян опубликовал «Толкование грамматики» Давида Керакана (Давида Грамматика), жившего во второй половине V века. Керакан считал, что есть искусство доброе, злое и среднее. К доброму виду он относил духовные книги и песнопения, к злому — колдовство и чародейство, к среднему — лирические песни и подобное лирическим песням. Классификация Керакана говорит об атмосфере, неблагоприятной для литературы светской.

[1] Поэзия Армении, с. 46.

В антологии Брюсова бедно представлен (всего двумя стихотворениями) великий армянский поэт X века Григор Нарекаци. Сейчас может показаться странным, что Брюсов не включил в антологию главы из «Книги скорбных песнопений» Нарекаци. Но тогда, в середине 10-х годов, было чрезвычайно трудно преодолеть традиционный взгляд на «Книгу скорбных песнопений» как на молитвенник. И все-таки в феврале 1917 года, составляя план новой предполагаемой антологии «Айастан», Брюсов записал, что надо включить в антологию «Разное из «Нарека» (VII, 266).

Армянских поэтов религиозного направления Брюсов считал «только наполовину поэтами». Как переводчик и исследователь, он выделял светскую армянскую поэзию XIII—XVI вв. и поэзию ашугов — Нагаша Овнатана (XVII—начало XVIII вв.) и Саят-Новы (XVIII в.), слагавшего свои стихи на армянском, грузинском и азербайджанском языках. «Длинный ряд поэтов,—писал Брюсов,— преемственно сохранявших традиции своих предшественников, постепенно вносивших новые элементы в содержание и неустанно совершенствовавших технику, идет от XIII до XVI веков — эпохи высшего расцвета средневековой лирики, которая затем частью замирает в созданиях XVII века, частью перерождается в песни ашугов»[1].

Целый ряд тонких и точных замечаний находим у Брюсова о таких выдающихся поэтах XIII—XVI вв., как Ованес Ерзнкаци и Костандин Ерзнкаци, Фрик, Ованес Тлкуранци, Григорис Ахтамарци, Наапет Кучак. Считая установленным, что поэзия Наапета Кучака не имеет ничего общего, кроме имени, с тем поэтом Кучаком, который жил в XVI веке в области Вана, Брюсов тем не менее не относил стихи Кучака к народным песням, он указывал на «явный оттенок некоторой книжности (не в дурном смысле слова), лежащий на стихах Кучака», говорил о том, что Кучак, хотя и мог «пользоваться народными песнями,

[1] Поэзия Армении, с. 53.

как материалом, но многое обрабатывал самостоятельно и своеобразно» (VII, 230).

Брюсов и его консультанты, исходя из особенностей языка айренов, считали, что Кучак родом из окрестностей Акина. Замечания Брюсова ценны и интересны в свете современных споров о Кучаке и его биографии. Ясно одно, что если имя автора стихов неизвестно, то нельзя на этом основании стихи считать народными гусанскими песнями.

Во вступительном очерке к «Поэзии Армении» и в «Летописи исторических судеб армянского народа» Брюсов говорит об армянской культуре, армянской поэзии как о синтезе двух начал — западного и восточного. Армянский дух хранит в себе, по слову Брюсова, —

И краски нежных роз Шираза,
И блеск Гомерова огня...

(II, 234)

Может быть, ради стройности концепции о «двуединстве армянского народного характера» Брюсов слишком подчеркивает мысль о двух скрещивающихся началах (восточного и западного) в армянской культуре. В целом его тезис плодотворен и проверяется достижениями новейшей армянской литературы.

Брюсов один из первых заговорил о возрожденческом характере армянской поэзии XIII—XVI вв. Касаясь поэмы Костандина Ерзнкаци «Весна», он заметил: «А по духу, пронизывающему поэму, она всеми своими частями принадлежит великому веянию Возрождения, которое тогда едва занималось над передовыми странами Запада и неведомыми путями было занесено в далекие горы Армении» (VII, 225).

К этой же мысли Брюсов возвращается в «Летописи исторических судеб армянского народа»: «В то время, когда Запад начинал дышать первыми веяниями обновляющегося Возрождения, в Армении, казалось бы отброшенной ко дням Атиллы и вандалов, тоже звучали песни, призывающие к радостям жизни, прославляющие вечную прелесть природы и всепобеждающее счастье любви»[1].

В современной армянской филологии высказывания Брюсова о возрожденческих явлениях в армянской средневековой поэзии поддержаны и развиты. В 1963 году В. Чалоян издал в Москве книгу «Армянский Ренессанс». Академик Н. Конрад, написавший послесловие к ней, известен своими исследованиями о мировом литературном процессе в средние века и о Возрождении в важнейших средневековых литературах мира. Концепция Конрада имеет своих горячих сторонников. Есть и противники (тоже горячие). У Конрада, как, впрочем, и у Чалояна, речь, конечно, не о том, чтобы подгонять культуру одного народа, одной страны под высокие и лестные мерки культуры другой страны. Речь о том, что Возрождение — явление общемировое для средневековых литератур мира. Разумеется, каждая из литератур в свое время и по-своему пришла к Возрождению.

[1] **В. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре, с. 153.

Вступительный очерк к «Поэзии Армении» Брюсов закончил указанием на задачи, которые стояли перед современными ему армянскими поэтами и которые встанут перед поэтами в будущем: «В народной армянской поэзии и поэзии армянского средневековья заключен неисчерпаемый родник новых вдохновений. **Первая задача** грядущих поэтов Армении — приникнуть к этому живительному ключу, черпать затаенные в нем мотивы и по-новому разрабатывать их во всеоружии современной стихотворной техники и в соответствии с духом времени и его новыми запросами» (VII, 262).

Тезис Брюсова и сегодня сохраняет всю свою актуальность. Советские армянские поэты все больше, как мне представляется, обращаются к традициям новой армянской литературы. Богатейшая средневековая литература, за исключением поэта позднего средневековья Саят-Новы, остается как бы в стороне.

К сожалению, работы Брюсова не были с достаточной энергией продолжены в Армении. Высоко оценивая все, что сделано Брюсовым, мы словно бы боялись продолжить так блестяще начатую им работу пропагандиста и исследователя армянской литературы. Из многих классиков армянского средневековья, вошедших в антологию Брюсова, только два-три поэта удостоились книг на русском языке.

Несколько хороших изданий Саят-Новы, жившего в XVIII веке, при отсутствии русских книг великих армянских поэтов предшествующих веков (Нарекаци, Фрик, К. Ерзнкаци, Ахтамарци) долгое время как бы заслоняли от русского читателя армянскую поэзию X—XVIII вв. Саят-Нова оказывается в одиночестве. Сейчас усилиями многих людей (подчеркиваю: многих людей) преодолевается эта односторонность, и наряду с книгами великого Саят-Новы

издаются или готовятся к изданию на русском языке книги других больших поэтов средневековой Армении.

Нам следует вернуться, очевидно, к записке Брюсова об издании большого литературного сборника «Айастан». Брюсов предполагал включить в него наряду с поэзией армянскую прозу, в том числе прозу средневековую. Армянская средневековая проза практически все еще не известна русскому читателю.

Чтение статей и исследований Брюсова об Армении и армянской поэзии, чтение его переводов из армянских поэтов обогащает нас и диктуется во многом задачами современными.

С. К. Даронян

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И ОВАНЕС ТУМАНЯН

В статье «Армянская история (По поводу лекции В. Брюсова)», опубликованной в тифлисской газете «Оризон» («Горизонт») от 21 января 1916 г., Ованес Туманян писал: «Литература создает духовные связи между армянским и русским народами...»[1]. Ярким символом этой связи явилась дружба двух выдающихся поэтов и общественных деятелей России и Армении — Валерия Брюсова и Ованеса Туманяна.

Вопросы их идейно-творческих и личных взаимоотношений затрагивались в исследованиях армянских литературоведов. Однако специальной работы на эту тему не было, хотя имеющиеся материалы требовали не только обобщения, но и глубокого их осмысления.

В нашей статье мы остановимся лишь на двух важных проблемах: поэзия Туманяна в восприятии Брюсова в свете его литературно-эстетической концепции и Брюсов в оценке Туманяна.

Историко-литературный очерк В. Брюсова «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков», ставший вступительной статьей к антологии «Поэзия Армении» (М., 1916), — первое серьезное научное исследование истории многовековой армянской поэзии в русской критике. И то, что он был написан именно Брюсовым, «самым культурным писателем на Руси»[2], вызывает чувство доверия к его выводам и наблюдениям, которые, по словам Арсена Тертеряна, отличаются «своей искренностью и прямотой»[3].

---

[1] **Ов. Туманян.** О России и русской культуре. Статьи и письма. Предисловие, составление и примечания Л. О. Ахвердяна, Ереван, 1969, с. 77.

[2] **М. Горький.** Собр. соч. в 30-ти т. Т. 29. М., 1955, с. 382—383.

[3] **А. Тертерян.** Валерий Брюсов и армянская культура. Ереван, 1944, с. 162 (на арм. яз.).

Обширные познания в области истории, литературы и культуры Армении и Востока позволили Брюсову точно определить место и значение творчества Ованеса Туманяна в новоармянской литературе, назвав его «блистательнейшей звездой светлого трехзвездия армянской поэзии» («И. Туманяну», 1916)[1]. В это «трехзвездие» он включал И. Иоаннисиана, Ов. Туманяна и Ав. Исаакяна, найдя у них общее — **«близость к народной поэзии»** (VII, 251; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

Проблема народности — доминанта в характеристике, данной Брюсовым в разделе очерка, посвященном Туманяну. «...Всестороннее знание **народной жизни** и живое проникновение в глубь **народного духа...»** (VII, 252; подчеркнуто нами. — **С. Д.**), — так определяет Брюсов поэзию Туманяна вообще и его поэмы — в особенности, где эти качества, по его мнению, достигают «наибольшей силы». Стала хрестоматийной брюсовская оценка лучшей поэмы Туманяна «Ануш»: «Для читателей другого народа знакомство с поэмами Туманяна (например, «Ануш») дает больше в познании современной Армении и ее жизни, чем могут дать толстые томы специальных исследований» (там же).

Подобное определение народности Туманяна сближало Брюсова с пониманием народного поэта в статье Н. А. Добролюбова «Кобзарь Тараса Шевченко». Говоря о том, что Шевченко — «поэт совершенно народный», великий критик раскрывает содержание этого понятия: «У Шевченко... **весь круг его дум и сочувствий находится в совершенном соответствии со смыслом и строем народной жизни»**[2].

Соприкосновение с поэзией Туманяна (и вообще с армянской поэзией, в особенности с народной, а также с Кучаком и Саят-Новой), несомненно, внесло новое в литературно-эстетические взгляды самого Брюсова, имевшего до этого дело, как критик, в основном, с новейшей русской и западно-европейской поэзией. Его же обращение к русской классике, в частности к Тютчеву, Фету и Баратынскому, как известно, было связано с тем, что он включал их в «родословную» символизма. Исключение составлял лишь Пушкин, творчество которого занимало Брюсова на протяжении всей его жизни и под углом зрения — каким должен быть **настоящий поэт.**

[1] **В. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре, с. 20. Далее ссылки на это издание даются в тексте указанием страниц в скобках.

[2] **Н. А. Добролюбов.** Литературная критика. М., 1961, с. 486. (Подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

Ставил этот вопрос Брюсов и в связи с поэзией Туманяна. В письме к нему от 13 апреля 1916 г. он признавался: «...Воспоминания о моей встрече с Вами остаются — и всегда останутся — в числе самых дорогих мне. Увы, не так часто приходится и мне встречаться в сей жизни с **поэтом** (подчеркнуто Брюсовым. — **С. Д.**), **в полном, в прекрасном смысле этого слова»** (с. 197; подчеркнуто нами.— **С. Д.**).

В своих критических статьях Брюсов при характеристике того или иного поэта не раз употребляет понятие «истинный поэт», а в статье «Игорь Северянин» (1915 г., июнь, т. е. незадолго до очерка к «Поэзии Армении») он определил этого поэта почти теми же словами, что и Туманяна: «Да, Игорь Северянин — **поэт, в прекрасном, лучшем смысле этого слова...».** И далее в нескольких местах: И. Северянин — **«истинный поэт»**[1] (VI, 444, 447, 456, 458; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

Какое же содержание вкладывал Брюсов в понятие «истинный поэт», если мог он «соединить» таких очень разных, по складу и уровню таланта, поэтов общей характеристикой: и Туманян — «поэт, в полном, в прекрасном смысле этого слова», и Северянин — «поэт, в прекрасном, в лучшем смысле слова»? Видимо, ощущая и сам, что он явно преувеличил способности Северянина (ниже Брюсов говорит о его «безвкусии», закрывающей в «поэзии Игоря Северянина пути к развитию» (VI, 453), — он делает следующую существенную оговорку: «Однако самое название «поэт», в каждом отдельном случае, требует пояснений и определений. Конечно, «не тот поэт, кто рифмы плесть умеет»[2]... В одной эпиграмме, — продолжает Брюсов, — Баратынский шутил: «И ты — поэт, и он — поэт, но **разницу** меж вас находят»... Даже между великими поэтами «разница» несомненна. Может быть, по силе непосредственного стихийного дарования Тютчев не уступал Пушкину. И все же Пушкин стал родоначальником всей новой русской литературы, а роль Тютчева в истории нашей поэзии менее значительна. Это происходит оттого, что один талант еще не определяет всего значения поэта и писателя» (VI, 444).

[1] Еще раньше, в предисловии к неосуществленной работе о современной поэзии (1896) он так же охарактеризовал К. М. Фофанова: «Да, Фофанов — **истинный поэт** — а это уже много» (VI, 618: подчеркнуто нами.— **С. Д.**).

[2] Из стихотворения Пушкина «К другу-стихотворцу».

В свете этого высказывания интересно проследить, как меняются у Брюсова смысл и содержание понятия «истинный поэт» в характеристике, данной им «трехзвездию армянской поэзии» — Иоаннисиану, Туманяну и Исаакяну. О первом из них сказано, что он принадлежит к «истинным поэтам», что он «поистине поэт национальный», что в нем сильна связь с народной поэзией. «Ту же близость к народной поэзии, — подчеркивает Брюсов, — находим мы в творчестве Туманяна и Исаакяна» (VII, 251). И как высшее проявление народности у него выступает поэзия Туманяна, для которой характерны (повторим слова Брюсова) «всестороннее знание народной жизни и живое проникновение в глубь народного духа».

Таким образом, знакомство Брюсова с армянской поэзией, личные встречи с Туманяном и Иоаннисианом вносят существенное изменение в содержание определяемого им понятия «истинного поэта», творчество которого прежде всего должно быть проникнуто **народным духом**.

Но этим не исчерпывалась характеристика Туманяна в очерке Брюсова. Как уже отмечал Д. Е. Максимов, одной из отличительных черт Брюсова-критика является «его настойчивый и последовательно возрастающий интерес **к вопросам поэтики**, в особенности к **формам стиха**» (VII, 19; предисловие). Эта черта ярко проявилась и во вступительном очерке Брюсова к «Поэзии Армении» вообще, в разделе о Туманяне — в частности. В армянском поэте он отмечает **«чуткое понимание ритма и редкий дар звукописи»** (VII, 252; подчеркнуто нами. — **С. Д.**). На последнее качество у поэтов Брюсов всегда обращал особое внимание. Так, в более поздней статье «Звукопись Пушкина» (1923) он говорил, что «во всей мировой литературе» есть только два непревзойденных мастера по технике «звукописи», это —Вергилий и Пушкин (VII, 147).

С этих высоких эстетических критериев (Вергилий и Пушкин) Брюсов подходил и к оценке мастерства великих армянских поэтов. Так, в Саят-Нове он видел одного «из высших мастеров «звукописи», каких знала мировая поэзия» (VII, 237), печатью «редкого дара звукописи» отмечена им и поэзия Туманяна (VII, 252). Этот «редкий дар звукописи» у Туманяна Брюсов стремился передать и в своих переводах. Приведем лишь одно четверостишие из стихотворения «Армянское горе» в переводе Брюсова:

Армянское горе — безбрежное море,
Пучина огромная вод;
На этом огромном и черном просторе
Душа моя скорбно плывет[1].

В свое время мы уже отмечали[2], что хотя Брюсов в период подготовки антологии «Поэзия Армении» решительно отошел от символизма, тем не менее в его работах об армянской литературе (да и не только о ней) видны следы нежитого до конца **эстетизма**, когда он порой сравнивает отдельных армянских поэтов с поэтами других стран и далеких эпох по чисто формальному признаку: Нерсеса Шнорали (XII в.), Наапета Кучака (XVI в.) и Саят-Нову (XVIII в.) — с Верленом, а поэта Ованнеса (XIV—XV вв.) —с Бодлером, которого символисты считали своим родоначальником...

Брюсов удержался от подобного соблазна в характеристике Туманяна, но влияние его прежних пристрастий все же ощущается и в восприятии характера поэзии Туманяна, на что исследователи прежде не обращали внимания, поскольку рассматривали его очерк к «Поэзии Армении» в отрыве от литературно-эстетической концепции Брюсова.

Еще в статье «Владимир Соловьев. Смысл его поэзии» (1900) Брюсов говорил о двух родах поэзии. Поэзия **первого рода**, по его утверждению, «довольствуется изображением того, что можно постигнуть **умом**, выражением чувств, доступных **ясному сознанию... Такие художники властвуют над своим созданием** (что, конечно, нисколько не исключает **вдохновенности**). Им в удел досталась эпопея и драма, вообще большие поэтические произведения, требующие долгого **напряжения творческих сил**. Таким в своих наиболее известных созданиях был Пушкин, который обладал способностью писать поэму **по заранее составленному плану**, главу за главой выполняя программу. Таковы были А. Майков, граф А. Толстой» (VI, 218—219; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

В отличие от первого рода поэзии, область поэзии **второго рода**, продолжает Брюсов, — **«чистая лирика.** Поэт как бы чувствует себя ниже своего создания, как бы должен отдаться **во власть** (подчеркнуто Брюсовым.—**С. Д.**)

---

[1] Поэзия Армении, с. 299.

[2] См.: **С. К. Даронян.** Проблема литературных связей в работах В. Я. Брюсова по армянской литературе.— Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968, с. 82—106.

наития (т. е. вдохновения. — **С. Д.**). Конечно, это не значит, чтобы такие произведения были **бессвязны...** Эта поэзия освящена у нас именами Тютчева и Фета. Ей же принадлежит имя Вл. Соловьева». И далее Брюсов цитирует строку из соловьевского стихотворения, посвященного Фету, выделяя в ней слова **«дар безумных песен»** (там же; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

Примерно такое же деление мы находим и в очерке Брюсова об армянской поэзии. К первому роду он относил И. Иоаннисиана, а ко второму — Туманяна. Вот что он писал: «Никакого **методического плана** (ср.: Пушкин «обладал способностью писать поэму по заранее составленному плану». — **С. Д.**), какой чудится в поэзии Иоаннисиана..., в творчестве Туманяна усмотреть невозможно: оно развивалось свободно, как весенние воды, подчиняясь лишь прихотливому **вдохновению** художника» (т. е. «власти наития», как у Тютчева, Фета и Вл. Соловьева). И следует оговорка по отношению к Туманяну: «что не исключает работы художника над своими произведениями, из которых некоторые известны в двух и трех последовательных обработках» (VII, 251—252), т. е. Туманян в какой-то мере «властвует над своим созданием» (подобно Пушкину).

Как видим, Брюсов при определении характера поэзии Туманяна тонко, в скрытой форме «подтягивает» его к любимым своим поэтам — Тютчеву, Фету и даже Вл. Соловьеву, для которых был свойствен «дар безумных песен». Здесь явно присутствует символистское представление поэзии как «откровении» и интуитивном процессе. Правда, в уже цитированной статье 1915 г. «Игорь Северянин» Брюсов пересмотрит свое отношение к характеру поэзии Пушкина, сказав: «Когда **гений соединяется с огромным умом,** жаждущим познаний, с безошибочным вкусом и с неустанным трудолюбием, получается **титан литературы,** как наш Пушкин или германский Гете. Томы сочинений Пушкина, его глубокие суждения о разнообразнейших вопросах истории, политики, науки, искусства, его черновые рукописи, свидетельствующие о **кропотливой работе,** опровергают то представление о нашем великом поэте... как о «повесе, **вечно праздном»,** т. е. Брюсов отдает уже предпочтение «первому роду» поэзии. «Чтобы художественное творчество, — подчеркивает он, — одерживало большие победы, необходимы для него **широкие умственные** горизонты». И далее: «...Надо понять дух времени и его запросы, надо, по слову Пушкина, **«в просвещении стать с веком наравне»,**

а может быть, и выше его» (VI, 445, 454, 458; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

В представлении Брюсова таким поэтом в Армении был И. Иоаннисиан — воспитанник Московского университета. Вот что он писал о нем: «Человек **прекрасно образованный,** воспитавший свой **вкус** на классических образцах **мировой литературы,** Иоаннисиан во многих отношениях был создателем **новейшей фазы** новой армянской поэзии... Указанные черты характера Иоаннисиана **определяют и характер его поэзии...** Он с бо́льшим вниманием, чем его предшественники, отнесся также к **технике** своего искусства...» (VII, 250; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

В Туманяне Брюсов, хотя и отмечает **стремление** поэта «в просвещении стать с веком наравне», но считает недостаточным это, в силу объективных условий его жизни. В очерке он говорит о нем как о человеке «огромной, но **не систематической** начитанности» (VII, 251; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

В отличие от Иоаннисиана, у Туманяна, «не получившего систематического образования», были сильно развиты «черты импровизаторского таланта», отсюда у него и «некоторая небрежность стиха», т. е. недостаточное внимание к «технике своего искусства».

Такой вывод сам собой напрашивается из сравнений характеристик, данных Брюсовым Иоаннисиану и Туманяну в соответствии с его делением поэзии на два рода, от которого он, как видно, полностью еще не отказался (исключая его отношение к Пушкину).

Мы уверены, проживи Брюсов еще лет десять, он изменил бы свое первоначальное представление о Туманяне и сказал бы о нем то же самое, что и о Пушкине: «Томы сочинений, его глубокие суждения о разнообразнейших вопросах истории, политики, науки, искусства, его черновые рукописи (особенно поэмы «Ануш», над которой он работал более десяти лет[1]. — **С. Д.**), свидетельствующие о **кропотливой работе,** опровергают... представление о нашем великом поэте... как о **«вечно праздном»».**

А то, что именно такое впечатление осталось у Брюсова от Туманяна в дни их встреч в Тифлисе, свидетельствуют следующие строки из его предисловия к «Поэзии Армении»: «... Туманян как бы олицетворил собою **тип южани-**

---

[1] См.: **О. Казарян.** Творческая история поэмы Ов. Туманяна «Ануш». Ереван, 1975 (на арм. яз.).

на, в котором причудливо сочетаются два начала **кейф**[1] и **гений** (VII, 251; подчеркнуто нами.—**С. Д.**). Это, по сути, то же самое, против чего Брюсов выступал в статье «Игорь Северянин», опровергая ложное представление о Пушкине как о «вечно праздном» поэте.

Представление о Туманяне, в ком «причудливо сочетаются два начала: кейф и гений», видимо, настолько прочно закрепилось у Брюсова, что даже в некрологе он об этом писал: «Но Туманяна знали и в гораздо более широких кругах. Если случалось многолюдное собрание, все голоса всегда предлагали в **председатели** Ованеса Туманяна, —имя, которое было знакомо всем... Однажды, когда для избрания католикоса всех армян съехались делегаты всех армянских колоний (из Венеции и т. п.) и после выборов был устроен товарищеский банкет, его «тамадой» (председателем) был провозглашен опять Ованес Туманян, и после шутя его называли **«тамадой всех армян»** (VII, 272; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

Теперь понятно, откуда идет в очерке Брюсова представление о Туманяне, сочетающем в себе «кейф и гений», как, впрочем, и тесно связанное с этим определение Туманяна как поэта-импровизатора, т. е. ашуга, который, по словам самого Брюсова, всегда был «желанным гостем» на «празднествах», «народных собраниях» и «семейных торжествах» (VII, 233). Неслучайно самыми популярными в народе поэтами он называет Саят-Нову — «царя песнопений» (VII, 234) и Туманяна — «поэта для всех» (VII, 271).

Разумеется, Брюсов вовсе не хотел подобными определениями как-то снизить значение Туманяна. Для него ашуг, повторяем, был высшим проявлением народности поэзии, **всенародного** признания и любви[2]. Прощаясь со своим армянским другом, Брюсов писал в некрологе: «Все произведения Туманяна пропитаны любовью к родному краю и

[1] **Кейф** (арабск.) в переносном смысле означает праздное, приятное времяпрепровождение (см.: Словарь иностранных слов. М., 1984. с. 225).

[2] Знаменательно, что в декабре 1923 г., когда в Москве, в Большом театре, чествовали Брюсова по случаю его 50-летия, армянский ашуг, исполнив песню Саят-Новы, положил к ногам поэта ашугский музыкальный инструмент кяманчу — как символ поэзии и в знак глубокой признательности и любви к Брюсову, которому было присвоено звание народного поэта Армении. (См.: Валерию Брюсову. Сб., посвященный 50-летию со дня рождения поэта. М., 1924, с. 83).

к родному народу, который надо было любить, так как, в семье других народов, ему выпал особо тяжелый жребий». И далее: Туманян — **«поэт подлинный, поэт по призванию, поэт во всем** — в стихах и в жизни...» (там же; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

В свою очередь Ованес Туманян проявлял глубокое уважение и искреннюю любовь к своему русскому собрату по перу. Брюсов в начале 1916 г. был приглашен в Тифлис для чтения лекций Кавказским Обществом армянских писателей, возглавляемым Туманяном. Он же открыл вечер в зале Артистического общества Тифлиса, где с докладом «О поэзии Армении» выступил Брюсов. «Приветствие, произнесенное Ов. Туманяном на армянском языке, — вспоминает Стефан Зорьян, — Брюсов выслушал стоя...»[1].

Туманян по достоинству оценил выход в свет антологии «Поэзия Армении», ради которой Брюсов и приезжал на Кавказ, словно подтверждая известное изречение Гете: «Чтобы познать поэта, надо побывать на родине поэта». В «Слове, обращенном к Брюсову» Туманян говорил: «Я не могу не выразить публично своей бурной и искренней благодарности нашим друзьям за мастерство и любовь, проявленные ими в этом прекрасном начинании... Всякому ясно значение книги «Поэзия Армении». Поэтому не было преувеличением все то, что превратило брюсовскую неделю в Тифлисе в праздник» (с. 221—222).

Отмечая высокое мастерство русских поэтов в переводах армянской поэзии, Туманян на материале брюсовской антологии сделал одно обобщение, представляющее интерес для теории перевода, тем более, что оно исходило от великого поэта и большого мастера переводческого искусства. «Переводы поэтических произведений,—отмечал он,— исключительно **трудное** дело. Особенно это относится к поэзии, имеющей лишь ей присущий аромат, стиль и дыхание. Даже о хорошем переводе поэтического произведения говорят, что это **роза под стеклом. Роза видна, но аромата ее не чувствуешь»** (с. 221, подчеркнуто нами.—**С. Д.**).

Читаешь эти строки и невольно припоминается начало известной статьи Брюсова «Фиалки в тигеле» (1905), где приводятся слова Шелли: «Стремиться передать создания поэта с одного языка на другой, — это то же самое, как если бы мы бросили в тигель **фиалку,** с целью открыть основной принцип ее **красок** и **запаха.** Растение должно

[1] Армянские писатели о Валерии Брюсове. Составитель Гурген Овнан. Ереван, 1975, с. 69.

возникнуть вновь из собственного семени, или оно не даст цветка, — в этом-то и заключается **тяжесть** проклятия вавилонского смешения языков» (VI, 103; подчеркнуто нами.—**С. Д.**). Развивая эту мысль, Брюсов писал: «Передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты» (VI, 105).

К такому же выводу, фактически, пришел и Туманян. Сравнивая перевод с «розой под стеклом» («роза видна, но аромата ее не чувствуешь»), он отметил и «невозможность» со стороны Брюсова «отказаться от мечты» — перевести и издать армянских поэтов. «Сколько нужно мастерства,— писал Туманян, — чтобы передать специфические особенности нашей поэзии, а кроме мастерства — сколько любви нужно для этого» (с. 221).

Остановимся еще на одной малоосвещенной в нашем литературоведении проблеме — об отношении Туманяна к Брюсову как крупнейшему представителю новейшей русской поэзии. У армянского поэта нет специальной статьи, посвященной творчеству его «северного друга». Поэтому трудно по разрозненным данным составить точное представление о восприятии Туманяном русской поэзии начала XX в. вообще, Брюсова — в частности.

И все же, как нам кажется, интересы Туманяна к русской литературе в основном и главным образом были связаны с классикой, о чем можно судить хотя бы по его ответам на анкету Ю. Веселовского (1902 г.). «При всей самобытности его творчества, — заключал Ю. Веселовский, — Туманян принадлежал, по крайней мере в начале своей деятельности, к числу **почитателей** и **последователей Пушкина** и **Лермонтова...**». И как признавал армянский поэт, он «никогда сознательно не следовал и не подражал никакому поэту»[1]. Но и впоследствии Туманян не изменил своего отношения к Пушкину и Лермонтову, этим «великим приемным сынам Кавказа», как он назвал их в своей статье, посвященной 100-летию со дня рождения Лермонтова[2].

О своей неизменной любви к русским классикам, в особенности к Пушкину и Лермонтову, Туманян писал и спустя два года в статье «По поводу лекции В. Брюсова». Обращаясь к нему от имени армянского народа, он говорил: «Мы приветствуем Вас, наш дорогой друг, как **крупного представителя** русской литературы. С любовью и благоговением мы чтим имена **великих гениев** русского народа— Пушкина, Лермонтова, Толстого, Достоевского, Гоголя, Тургенева. Под влиянием русской литературы воспитывались многие наши писатели и интеллигенты. Мы давно уже связаны с русской литературой. Дай бог, чтоб Вы не были единственным, **идущим к нам** от русской литературы» (с. 223; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

Таким образом, Туманян воспринимал Брюсова **в русле** традиций русской классической литературы, а это были прежде всего традиции **гуманизма,** или, говоря словами Достоевского относительно Пушкина, — традиции **«всемирной отзывчивости»,** свойственной русскому национальному характеру[1]. Именно это имел в виду Туманян, начав свою статью «По поводу лекции В. Брюсова» словами: «В дни, когда мы, изнемогая от бремени **национального бедствия**[2], 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 морально-духовной силе армянского народа» (с. 222; подчеркнуто нами.—**С. Д.**). А свое «Слово, обращенное к Брюсову» Туманян закончил характеристикой значения брюсовской антологии в годину испытаний, выпавших на долю многострадальной Армении: «Все те, кто слышал о бедствиях и ужасах, которые испытал армянский народ, теперь узнают и полюбят поэзию нашей страны. Они не смогут не полюбить ее, так как она сама — любовь, а, по словам нашего великого Саят-Новы, **«любовь приносит любовь»»** (там же; подчеркнуто нами. — **С. Д.**).

Та же мысль о гуманизме великого русского народа, олицетворяющего «собою нравственность земли», пронизывает и замечательное стихотворение Туманяна «Валерию Брюсову» (1916):

Явился из снегов, издалека,
Призвал к величью духа и любви,
И стала так чиста и глубока
Надежда, овладевшая людьми.

. . . . . .

[1] **Ю. А. Веселовский.** Очерки армянской литературы, истории и культуры. Вступительная статья, составление и примечания А. Давтян. Ереван, 1972, с. 312. (Подчеркнуто нами.— **С. Д.**).

[2] **Ов. Туманян.** О России и русской культуре, с. 98.

[1] **Ф. М. Достоевский.** Собр. соч. в 10-ти т. Т. 10. М., 1958, с. 445. (Подчеркнуто нами.— **С. Д.**).

[2] Имеется в виду геноцид армян 1915 г. в Западной Армении. К моменту приезда Брюсова на Кавказ Туманян занимался судьбой беженцев-армян.

И прав поэт, что предсказал нам бег
Времен — в пресветлый и желанный век,
Где человека любит человек,
Где с человеком счастлив человек[1].

(Пер. **Б. Ахмадулиной**)

В стихотворении «К Армении», написанном в конце 1915 г., Брюсов признавался, что он рвался на Кавказ в надежде «излечить недуги души» (II, 237). И, конечно же, знакомство и сближение с Туманяном, **народным поэтом**, способствовали упрочению реалистических позиций Брюсова, более углубленному осмыслению им народности литературы и содержания понятия «истинного поэта».

Туманяна сближало с Брюсовым **общее дело** по взаимному духовному сближению армянского и русского народов. В этом конечный итог их личных и творческих взаимоотношений.

И нашу статью хочется закончить словами из письма Брюсова к И. Иоаннисиану (апрель 1916 г.): «Я всегда верил стихам Пушкина»:

«Издревле сладостный союз
Поэтов меж собой связует...».

(с. 190)

[1] Армянские писатели о Валерии Брюсове, с. 15—15

М. Д. Амирханян

В. Я. БРЮСОВ И КЛАССИКИ СОВЕТСКОЙ АРМЯНСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Знакомство армянского читателя с поэтическим творчеством В. Я. Брюсова относится к 1912—1913 гг., когда известный армянский поэт В. Терьян перевел на армянский язык восемь стихотворений Брюсова («Городу», «Одиночество», «Блудный сын», «Час воспоминаний», «Благословение», «Колыбельная песня», «L'ennui de vivre», «Побег»). Свои переводы он тогда выслал в Венецию для публикации. В письме от 30 марта 1913 г. В. Терьян писал В. Я. Брюсову: «Все эти переводы... (и ранее напечатанные два стихотворения «Грустный вечер» и «Быть без людей» — **М. А.**), а также небольшую заметку о Вашей личности и поэзии посылаю в Венецию, где на о. Св. Лазаря печатается теперь издаваемый раньше в Тифлисе журнал «Гехарвест» («Искусство»)».

В небольшом предисловии к своим переводам В. Терьян в нескольких словах сделал попытку представить армянскому читателю В. Брюсова. Он писал: «Нет никакого сомнения, что имя Валерия Брюсова далеко небезызвестно и даже вполне знакомо армянам — любителям литературы... В настоящее время Валерий Брюсов известен не только как художник-поэт, но и как критик и один из лучших пушкиноведов... Намереваясь сделать несколько переводов из новейших русских поэтов, я начал с Валерия Брюсова... В нашей литературе весьма мало (если не сказать, что почти нет) переводов этого поэта»[1].

Спустя два года, когда в Московском армянском комитете назрела идея издания на русском языке большого сборника армянской поэзии, к Брюсову обратились представители этого комитета Ал. Цатурян и В. Терьян с просьбой возглавить работу по подготовке и изданию сборника

[1] Здесь и далее цит. по сб.: Армянские писатели о Валерии Брюсове. с. 25—27.

армянской поэзии. Брюсов сразу положительного ответа не дал. Он изъявил желание вначале ознакомиться с армянской литературой, а затем лишь ответить. «Надо отдать справедливость, — пишет принимавший большое участие в подготовке к изданию антологии «Поэзия Армении» Погос Макинцян, — свое обещание Валерий Яковлевич выполнил идеально. Он усердно прочитал все, что появилось на французском и русском языках из армянской литературы, и проштудировал огромный материал по истории армянской литературы. — По изучении этого материала Валерий Яковлевич втянулся в эту работу»[1].

В поэзии Армении В. Брюсов нашел «неиссякаемый источник высших духовных радостей... Как историк, как человек науки, я увидел в истории Армении, — пишет он,— 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 не известную мне, вселенную, в которой блистали и светились высокие создания подлинного художественного творчества»[2].

Заслуги Брюсова в деле пропаганды армянской литературы поистине велики. Его историко-литературный очерк «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков», «Летопись исторических судеб армянского народа» вот уже около семи десятилетий остаются ценными и актуальными разработками по армянской духовной культуре, а его переводы из армянской поэзии всех времен являются образцом переводческого мастерства. Своей переводческой и редакторской деятельностью Брюсов объединил в одно общее русло, создал и утвердил целостное представление об армянской поэзии.

Знакомство, а затем и изучение Брюсовым армянской поэзии и истории дало возможность ему выступить в 1915—1916 гг. с лекциями в Москве и Петрограде, а затем и в городах Закавказья. Очарованный не только средневековой армянской лирикой, но и поэзией своих современников — классиков армянской литературы, В. Брюсов посвятил некоторым из них проникновенные поэтические строки и написал полные душевной теплоты письма.

В январе 1916 г. Брюсов приехал в Баку по приглашению местного Общества любителей армянской словесности, для чтения лекций об армянской поэзии. Открывая

[1] Армянские писатели..., с. 45.

[2] Поэзия Армении, с. 9—10.

торжественный вечер 8 января 1916 г. вступительным словом, известный армянский поэт Иоаннес Иоаннисиан, обращаясь к В. Брюсову с проникновенными словами приветствия, сказал: «Мы восхищаемся Брюсовым-поэтом и одновременно преклоняемся перед Брюсовым-человеком, который в час нашего бедствия проявил столько симпатии к народу-страдальцу. Велико значение вашей деятельности для нас и особенно ценна она сейчас, когда мы так жаждем вытекающего из чистого источника справедливого суждения. А какой источник может быть чище народного творчества, в котором отражается весь нравственный облик каждого народа, вся его духовная жизнь? Нет на свете воздаяния, достаточного за то начинание, которое возглавляете Вы, — начинание, направленное на ознакомление русской общественности с многовековым творчеством армянского народа»[1].

И здесь же И. Иоаннисиан прочитал посвященное Брюсову свое полное оптимизма стихотворение:

Где раньше — глыбы руин
Видали люди в ночи
Да между голых вершин
Слыхали — плачут сычи,—

Обрел ты, скорбный поэт,
Поющий в дальнем краю,
Седого прошлого свет —
В слезах отчизну мою.

И понял — можем мы петь,
Хотя пока мы рабы
Хоть суждено нам терпеть,

Но жребий нашей судьбы —
От древних кладбищ найти
К свободе светлой пути[2].

(Пер. **Л. Успенского**)

В. Я. Брюсов тогда же, в январе, переполненный самыми теплыми впечатлениями от дней, которые он провел в Баку, «как прекрасное видение», уехал в Тифлис. «Не часто, даже нам, поэтам,—писал Брюсов в апреле И. Иоан-

[1] Армянские писатели..., с. 28—29.

[2] Там же, с. 13.

нисиану, — выпадает в жизни счастье оказаться в кругу лиц, столь преданных поэзии... И еще реже — счастье встретиться с подлинным поэтом, как довелось мне встретиться с Вами»[1].

13 января 1916 г. состоялась лекция В. Брюсова об армянской поэзии в Тифлисе. Перед началом лекции в слове приветствия и благодарности председатель Общества армянских писателей Ов. Туманян отметил историческую дружбу русского и армянского народов, указал на огромное культурно-историческое значение работы, которую выполняли В. Брюсов и его товарищи в весьма трудных по тем временам условиях. Обращаясь к Брюсову, Ов. Туманян, в частности, сказал: «Вы явились первым из русских поэтов, который вместе со своими известными коллегами широко знакомит читателя с поэзией, творческой силой армянского и других братских народов и связывает эти народы узами взаимного уважения и любви.

И за это высокое и прекрасное начинание я сердечно благодарю Вас от имени Общества армянских писателей. Мы приветствуем Вас как видного представителя русской литературы и с любовью и благоговением склоняемся перед прекрасной литературой великого русского народа — перед литературой Пушкина, Лермонтова, Гоголя, Достоевского, Тургенева, Чехова, Толстого, литературой, под влиянием которой воспитывались очень и очень многие наши писатели и интеллигенты. Сами мы давно уже связаны с русской литературой и теперь очень рады, что эта связь становится взаимной. И утверждаете ее Вы»[2].

Ов. Туманян восхищался деятельностью Брюсова, отмечал его заслуги как в своем прозаическом, так и в поэтическом слове. Тогда же, в 1916 году, Туманян написал стихотворение «Валерию Брюсову», в котором раскрыл величие русского поэта в его благородном предприятии — сближении культур двух братских народов. Явившись издалека, В. Брюсов «призвал к величию духа и любви», утверждал надежду, «овладевшую людьми».

В тяжелые для армянского народа дни Туманян призывал в своем стихотворении к гуманизму: «пусть люди помнят, что лишь им дано явить собою нравственность земли». Особо подчеркивал Туманян заслуги и правоту Брюсова, его благородную деятельность — пропаганду армянской поэзии и предвосхищение светлого завтра для армянского народа.

[1] **В. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре, с. 189.

[2] Армянские писатели..., с. 32—33.

И прав поэт, что предсказал нам бег
Времен — в пресветлый и желанный век,
Где человека любит человек,
Где с человеком счастлив человек![1].

(Пер. **Б. Ахмадулиной**).

А когда была издана антология «Поэзия Армении» под редакцией В. Брюсова, это стало явлением непреходящей значимости в деле пропаганды армянской древней и новой поэзии среди русского читателя. Ов. Туманян в своей небольшой по размерам, но огромной по идее, заметке искренне восторгался деятельностью Брюсова и других деятелей русской культуры, принявших участие в подготовке к изданию антологии. «Я не могу не выразить открыто,— писал Туманян,—своего бурного и искреннего восторга и благодарности нашим добрым друзьям за ту любовь, которую они проявили в этом прекрасном начинании...

Как заботливо составлена и с каким вкусом издана эта книга. Роскошь сочетается в ней со строгой простотой, и потому, кто прочтет ее, — будь то армянин или чужестранец,—проникнется любовью и уважением к нашему народу, имевшему так много врагов и так мало друзей.

Сейчас всякому ясно значение книги «Поэзия Армении». Мы говорили об этом и Брюсову. Поэтому не было преувеличением все то, что превратило в праздник неделю, которую пробыл Брюсов в Тифлисе. И за все это я чувствую себя обязанным лучшим сынам России, которые умеют искать и находить доброе в жизни, и хочу сказать им братское спасибо»[2].

Лекции В. Брюсова в Баку и Тифлисе имели особое звучание. Это были дни торжества и большого праздника армянской культуры. В отличие от лекций в Москве и Петрограде, в Закавказье слушателями В. Брюсова были люди, в той или иной степени знающие армянскую поэзию. Это, естественно, накладывало большую ответственность на русского поэта.

На одной из лекций В. Брюсова в Тифлисе присутствовал и классик армянской литературы Александр Ширванзаде. Он был очарован мастерством и широкими познаниями В. Брюсова. В статье «Мои впечатления» Ширванзаде описывал свое духовное наслаждение, которое он пережил тогда: «Никогда не потускнеют в моей памяти те

[1] Армянские писатели..., с. 16.

[2] Там же, с. 35—37.

подлинно поэтические картины, которые в течение четырех часов создал тонкий мыслитель и не менее тонко чувствующий поэт могуществом своей чарующей кисти»[1].

А когда завершилась первая часть лекции, и Ширванзаде прошел за кулисы, чтобы выразить благодарность Брюсову за столь интересное, взаимосвязанное и объективное представление армянской поэзии, «гость был бледен от волнения и дрожал. Он был взволнован не столько в высшей степени восторженным приемом публики, до краев заполнившей зал, сколько великолепными образами, возродившимися мощью его чудодейственной волшебной палочки. От тех обломков нашего богатого прошлого, которые имеют право жить и должны жить, если не для всего мира, то хотя бы для нас, как гордость за нашу национальную цивилизацию, за цивилизацию прошлого.

«Помилуйте, — сказал поэт своим трепетным голосом, — не вы меня должны благодарить, а я — армянский народ, который доставил мне величайшее наслаждение своими бессмертными творениями прошлого».

И, поверьте, это была не обычная скромность высокообразованного европейца и не тактичность, а присущая русской душе искренность»[2].

Деятельность В. Брюсова нашла самый горячий отклик в литературной среде и оставила глубокий след в межнациональных культурных отношениях. С годами личность его все больше и больше привлекала внимание армянских деятелей культуры. В 1924 г. армянская общественность вместе с другими советскими народами переживала глубокий траур по случаю смерти В. Брюсова. В статье «Валерий Брюсов», опубликованной в газете «Заря Востока» от 11 октября 1924 г. по поводу смерти поэта, П. Макинцян писал: «Баку, Тифлис и Эривань помнят редактора «Поэзии Армении», который настолько освоился с материалом, что мог выступить перед армянской аудиторией с лекцией об армянской литературе.

Как книга «Поэзия Армении», так и его лекции на Кавказе имели огромное значение. Многие характеристики армянских поэтов из предисловия к «Поэзии Армении» не раз цитировались в армянской прессе...

Валерий Брюсов прошел длинный литературно-научный путь. Он колоссальный эрудит в области западно-европейской и русской литератур, переводчик, историк литературы, комментатор, библиограф, новеллист и один из крупнейших русских поэтов конца XIX и начала XX столетий... Неустанный труд, серьезное и добросовестное отношение к своему делу были самыми ценными качествами Брюсова, и благодаря этой трудоспособности он стал любимым поэтом рабоче-крестьянской массы Союза Советских Республик»[1].

[2] Газета «Мшак», № 12, 1916.

[1] Армянские писатели..., с. 40.

В 1934 г. Егише Чаренц, высоко ценивший деятельность В. Брюсова в деле сближения литератур, в связи с 10-летием со дня смерти поэта написал стихотворение «Валерию Брюсову». В своем посвящении он вспоминает трагические дни армянского народа, когда Брюсов, невзирая ни на какие трудности, приступил к работе по подготовке к изданию «Поэзии Армении».

Когда постигли нас и скорбь, и разрушенье,
Ты с нами был, в чаду неистовых времен.

Чаренц говорит, что подавленный «страданьем» армянского народа, когда «погасло оживленье» в его домах, когда его «гений лежал в реке забвенья», Брюсов «смело бросился в водоворот бездонный» и был восхищен «во тьме таимым кладом», открытием которого он — «мудрый плаватель», был «опьянен».

В стране, где до поры господствовал разлад,
Народа-гения ты вынес дар бесценный
И память о тебе останется нетленной[2].

(Пер. **В. Цвелева**)

В. Брюсов выступал в защиту армянского народа в его самые трагические дни, когда турецкое правительство задалось целью истребить население Западной Армении, и оно истребляло, не без одобрения и согласия правительств некоторых европейских государств. «Он выступил, чтобы показать России и так называемой «цивилизованной» Европе, какое непоправимое, какое ужасное преступление совершают турецкие варвары, уничтожая один из древних классических народов...», — писал Ав. Исаакян в статье «Памяти Валерия Брюсова», в связи с 75-летием со дня рождения поэта. Он справедливо подчеркивал, что глубокое и всестороннее изучение Брюсовым армянской поэзии

[1] Армянские писатели..., с. 46—49.

[2] Там же, с. 18—19.

привело его к объективному выводу о том, что «богатая многовековая поэзия армян — драгоценный вклад Армении в сокровищницу культуры человечества». Высоко оценив деятельность Брюсова, Ав. Исаакян в заключение своей статьи отметил, что «имя Брюсова живо в сердце армянского народа. С глубокой благодарностью вспоминает он всегда своего великого и истинного друга»[1].

Конечно, роль В. Брюсова в пропаганде армянской литературы в дореволюционной России осталась непревзойденной. Его приезд в Закавказье с лекциями, издание «Поэзии Армении» стали торжеством армянской культуры. Об этом неоднократно писалось. Не стал исключением в этой связи и классик советской армянской литературы Д. Демирчян. Он дважды писал о В. Брюсове. В первый раз в связи с 10-летием со дня смерти поэта в 1934 г. в статье «Одна нота из брюсовского концерта», и во второй — в воспоминаниях «Об Ованнесе Туманяне». В 1916 г. с приездом Брюсова в Тифлис дом Туманяна «принял праздничный вид, — пишет Д. Демирчян. — Брюсов проводил там почти весь день. Туманян знакомил посетителей с гостем, представлял его армянским писателям». Тогда же Д. Демирчян присутствовал и на лекции В. Брюсова. В переполненном зале была «в массе своей армянская интеллигенция — писатели, художники, учителя, сотрудники газет, пришли и представители грузинской интеллигенции». Во время лекции Брюсов проявил широкую эрудицию и глубокие знания истории и поэзии Армении, он настолько «вжился» в армянскую духовную культуру, что читал «свой доклад с такой убежденностью, будто говорил об истине, давно принятой и одобренной»[2].

Таким образом, краткое ознакомление с отношением классиков советской армянской литературы к Брюсову позволяет в небольшой статье сказать, что своей высокогуманистической деятельностью в самые трагические дни армянского народа Брюсов, выступив в защиту армян с широкой пропагандой их духовной культуры и созданием цикла оригинальных стихов, снискал глубокое искреннее уважение и любовь и по достоинству заслужил сердечную благодарность и высокую оценку.

[1] Армянские писатели..., с. 54—56.

[2] Там же, с. 59—61.

Э. А. Акопян

СВЯЗИ В. Я. БРЮСОВА С РУССКОЙ ШКОЛОЙ АРМЕНОВЕДЕНИЯ

В приложенной к «Летописи исторических судеб армянского народа» (1918) «Библиографии» список использованных работ по арменоведению В. Я. Брюсов сопровождал краткой характеристикой и оценкой. Основываясь на этих лапидарных записях исследователя, а также характере затронутых им в «Летописи» проблем, можно утверждать, что в процессе работы над своим историко-литературным очерком об Армении большим подспорьем для него явились исследования арменистов России XIX — начала XX вв.

В настоящей статье, исходя из такой постановки проблемы, делается попытка рассмотреть вопрос о творческом освоении Брюсовым плодотворных концепций русской школы арменоведения. С этой целью и в необходимом для нашей работы разрезе мы обратимся в основном к его «Летописи», не претендуя при этом на полноту охвата и исчерпывающий анализ материала.

«Летопись» Брюсова — явление примечательное в истории науки как по своему содержанию, так и по своей композиции, структуре и форме изложения. Это — не просто популярный очерк по истории Армении, и уж не «чисто сделанная компиляция», как писали о ней в начале 30-х годов[1]. Будучи опоэтизированным историческим сочинением, нацеленным на широкую читательскую аудиторию, она в то же время, по словам самого Брюсова, являлась «надежным обзором всей армянской истории»[2]. Такое отношение

[1] См.: **И. А. Орбели.** О классовых корнях некоторых традиций исторической науки.— Сообщения гос. Академии истории материальной культуры, 1931, № 1, с. 16; **В. Богословский.** Об общественном строе «нахарарской» Армении V—XI вв. 1932. Т. 13, вып. 10, с. 2.

[2] **В. Я. Брюсов.** Летопись исторических судеб армянского народа. Ереван, 1940, с. 12. В дальнейшем страницы к цитатам по этому изданию даны в тексте.

автора к своей работе оправдано тем, что необходимые ему сведения о политической истории, отчасти и духовной культуре армянского народа, он извлек из исследований Г. Халатьяна, Н. Адонца, И. Орбели и Н. Марра. Но «Летопись», помимо своего прямого назначения показать важнейшие события истории Армении с древнейших времен до 1914 г., отражает также концепцию ее автора на современные ему задачи армянской историко-филологической науки и его оценку сочинений армянистов России. Эти взгляды Брюсова изложены им в разделе «От автора», не без основания названном П. Н. Берковым статьей[1], и в «Библиографии», имеющих действительно самостоятельное научное значение.

Так, «содержательной и строго научной книгой» Брюсов считал «Очерк истории Армении» Г. Халатьяна (с. 116) —крупнейшего ученого-компаративиста конца XIX в. В рецензии, написанной по поводу исследования А. Амфитеатрова «Армения и Рим» и опубликованной в журнале «Русская мысль» (1916, № 6), он находил, что если бы Амфитеатров испытал «влияние теорий и исследований акад. Н. Марра, установившего новую, ныне большинством ученых принимаемую гипотезу происхождения армян... далее... известных лекций проф. Г. Халатьяна (речь идет о названном «Очерке...» — **Э. А.**)... и некоторых других важных для арменоведения трудов», то ему удалось бы избежать «слишком поверхностного и не везде в согласии с новейшими данными науки» описания «древнейшей истории армян»[2].

Будучи такого высокого мнения об исследовании армянского ученого, неудивительно, что в первых трех главах своей «Летописи» Брюсов, за исключением вопроса о генезисе армянского народа, решенного им в свете исследований Н. Марра, «следовал преимущественно Халатьянцу» (с. 17; см. также 18, 19, 37 и др.). Исторические события в Армении дохристианского периода, процесс эллинизации Армении, культурные преобразования эпохи христианства, многовековая героическая борьба армянского народа против Рима — это тот далеко не полный перечень вопросов, заимствованных Брюсовым у Халатьяна и разработанных им на страницах «Летописи» в основном в полном согласии с его воззрениями.

Определяя задачи своей книги, Брюсов писал: «...При

[1] См.: Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968, с. 47.

[2] **В. Я. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре, с. 161.

всей скромности моей «Летописи», она не есть простая компиляция двух-трех... сочинений. Известная независимость моего изложения заключается в критическом выборе иногда одних, иногда других работ, полагаемых мною в основу отдельных частей «Летописи» (с. 11).

Самостоятельность брюсовского подхода к «критическому выбору» источников по истории Армении и их творческому осмыслению можно проследить на примере изучения им эпопеи эпохи Тиграна Великого.

Из «Библиографии» и примечаний Брюсова в «Летописи» становится ясно, что правильно понять фактический материал он смог на основании исследования всей доступной ему русской и иностранной литературы по истории вопроса. Его личное отношение к проблеме сказывается прежде всего в том, что он скептически отнесся к западной» традиции и отдал предпочтение более объективному изложению Халатьяна, которое и помогло ему правильно ориентироваться в минувшей исторической обстановке. О глубине исторического мышления Брюсова-историка говорит и тот факт, что он сумел правильно оценить психологическую тактику полководца в борьбе с Римом (см. 25) и понять связанный с именем Тиграна, «выступившего сознательным эллинистом», дальнейший процесс эллинизации армянской культуры (см. 31—32).

Брюсов был хорошо знаком и с другими исследованиями Г. Халатьяна, написанными на русском языке[1]. А если принять во внимание тот факт, что в процессе работы над своими очерками он пользовался двумя выпусками сборника «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам»[2], где были напечатаны заинтересовавшие его работы М. Берберяна и А. Чобаняна, то можно не сомневаться в том, что им были изучены и другие статьи, напечатанные там же, в том числе «Два армениста», «Армянские сказки» и «Давид Сасунский» Г. Халатьяна.

Само собой разумеется, что выделенные нами работы открывали перед Брюсовым новый круг арменоведческих проблем, находившихся в то время в центре внимания исследователей. Они дали Брюсову возможность познакомиться и с методами разработки Халатьяна армянских сказок, древнеармянских эпических сказаний, «Истории Армении» Хоренаци и, в частности эпоса «Давид Сасун-

[1] См.: Поэзия Армении, с. 522 (Библиография).

[2] Там же.

ский», в вопросе оценки которого Брюсов и Халатьян стояли на одинаковых позициях.

На наш взгляд, Брюсову импонировал излюбленный Халатьяном и широко использованный им самим в своих очерках сравнительный метод изучения литературы. В этой области, как правильно считает С. Даронян[1], у Брюсова были предшественники в лице Н. Марра, Ю. Веселовского, А. Чобаняна и, добавим, Г. Халатьяна, который впервые в истории русского арменоведения попытался на фольклорном материале показать международные связи армянской литературы. Но Халатьян, не критически используя достижения сравнительного литературоведения, приходил при этом к ошибочным выводам. В данном случае, увлеченный «открытием» проф. В. Ф. Миллера, считавшего Рустама эпическим прототипом Ильи Муромца, он и «Давида Сасунского» включил в число памятников, на которых якобы распространилось влияние иранских сказаний, хотя и оговаривался при этом, что заимствованные из иноземного «эпического багажа» элементы подвергались изменениям в соответствии с местной литературно-фольклорной традицией, «перерабатывались на свой лад и приспосабливались к основному характеру своих сказаний»[2]. Эти произвольные суждения ученого об армянском эпосе нашли отзвук в очерке Брюсова «Поэзия Армении». Более того. Брюсов шире раздвинул горизонты влияний на армянский эпос и стал склоняться к мысли, что, возможно, на него «оказали влияние эпос персидский и через него индийский»[3]. Однако Брюсов, как и Халатьян, в полном согласии с теорией «встречного течения», хорошо знакомой им обоим по работам Ю. Веселовского, Н. Марра и других, также считал во вступительном очерке к «Поэзии Армении», что «несомненно, армянские сказители внесли в поэму и свои черты, например, ослабили чрезмерности восточных образов» (VII, 215).

То новое, что внес Брюсов в понимание эпоса после Халатьяна, это, быть может, более емкая характеристика образа Давида, которая, как нам представляется, дана им с учетом оценки М. Абегяна, на которого он ссылается в примечаниях к своей антологии[4].

[1] См.: Брюсовские чтения 1966 года, с. 87.

[2] **Г. Халатьян.** Давид Сасунский. — Сб. Братская помощь пострадавшим в Турции армянам, М., 1889, с. 64.

[3] Поэзия Армении, с. 510 (Примечания).

[4] Там же, с. 509.

Связи Брюсова с творчеством Халатьяна в общем ограничиваются сказанным. А новым доказательством того, что Брюсов аналитически относился к доступным ему исследованиям по арменоведению и в необходимых случаях дополнял сообщаемые ими сведения новыми данными из других источников, может служить его несогласие с крайне субъективными выводами Халатьяна по поводу сочинения Хоренаци и древнеармянских эпических сказаний. При изучении этих вопросов, он, несомненно, руководствовался исследованиями Н. Адонца и Н. Марра, которые выдвинули новые принципы исследования древнеармянской литературы. Брюсов, питавший заметное пристрастие к Халатьяну, теперь отдает предпочтение исследованиям, не оспаривающим мнение Н. Эмина о существовании древнеармянского эпоса. «У Хоренского, — пишет он, — сохранились драгоценнейшие предания армянской древности, старинные народные песни и т. д.» (с. 83)[1].

Брюсов высоко ценил поистине классический труд Н. Адонца «Армения в эпоху Юстиниана» (1908). На его взгляд, это «очень важная работа, как и другие статьи и даже мелкие заметки того же автора» (с. 117, см. также 78). С полным на то основанием Брюсов был высокого мнения и о статьях Н. Адонца «Армения», «Армянская литература», «Армянский язык»[2]. При характеристике армянской литературы V века Брюсов, по его словам, пользовался «книгами Ф. Нейве, соответствующими главами Ф. Турнебиза, очерком Н. Адонца» (с. 81). Уточним, что он имеет в виду упомянутую «Армянскую литературу», руководствуясь которой Брюсов изложил также вопрос о времени жизни «наиболее... популярного из армянских историков... Моисея Хоренского» (с. 83), на творчество которого, как одного из представителей «школы эллинистов», оказала влияние классическая греческая литература (см.: VII, 217). Сочинение Хоренаци — «это опыт применения эллинистской учености в области историографии», — писал Н. Адонц.

В «Летописи», описывая состояние древнеармянской литературы, «бытовые условия» жизни народа в V в. и восстание Вардана Мамиконяна против персидского ига, Брюсов следовал Г. Халатьяну, отчасти Ф. Нейве и в основном «выводам Н. Адонца» по его работам «Армения», «Ар-

[1] См. также: Поэзия Армении, с. 44, 46; VII, 212.

[2] Там же, с. 490.

мянская литература» и «Марзпан Васак перед судом историков», которая «изменяла обычные взгляды на Васака» (с. 117)[1]. Эти слова Брюсова для нас важны тем, что они с присущей ему «сгущенностью мысли» (П. Н. Берков) выражают причину его неприятия традиционных толкований данного образа, казавшихся ему устаревшими светом исследования Н. Адонца.

Из представителей русской школы арменоведения Брюсов широко пользовался также трудами молодого И. Орбели. Его «Армянское искусство» в словаре Брокгауза и Ефрона он называл «прекрасной статьей»[2], а по поводу работы «Развалины Ани» писал: «При небольшом объеме, крайне содержательная брошюра, дающая и очерк истории царств Багратидов и Захаридов» (с. 117).

И все же, насколько нам это удается уточнить исходя из отдельных высказываний Брюсова, именно Н. Марра он считал непререкаемым авторитетом в арменоведении. Труды академика Н. Марра, внимательно изученные Брюсовым (см.: с. 82, 85, 106, 107, 116)[3], «с его, поистине, гениальными прозрениями», он относил к числу «лучших исторических работ нового времени» (7). Мысли, гипотезы, открытия Н. Марра нашли свое широкое отражение в «Летописи». Но особенно своеобразно они преломились в предисловии к названной работе, где изложены положения, органически вытекающие из исследования Н. Марра «К вопросу о задачах арменоведения». Выдвинутые здесь научные утверждения Н. Марра помогли Брюсову глубоко осознать общественно-политическое и научное значение арменоведения, функции которого по-разному трактовали арменисты России и ориенталисты Европы. Достаточно с этой целью напомнить, что С. Назарян, Н. Эмин, К. Патканян и, в частности, Н. Марр, вопреки западно-европейским ученым, рассматривающим арменоведение как вспомогательную научную дисциплину при изучении истории ряда восточных и европейских стран, исходили из истинно национальных интересов.

Армянские памятники, писал в 40-х годах XIX в. ар-

[1] **Н. Адонц.** Армянская литература. — Новый энциклопедический словарь. Под ред. Ф. Брокгауза и И. Ефрона. Т. 3, с. 646 (б. м.).

[2] См. также: Поэзия Армении, с. 36; VII, 207—208. Брюсов разделяет заблуждение Н. Адонца, точка зрения которого на действия «вероотступника Васака» в восстании 451 г. не подтверждается.

[3] Поэзия Армении, с. 523.

мянский просветитель С. Назарян в письме к попечителю Казанского учебного округа, призваны прежде всего осветить «славное прошлое» армянского народа. Он, как и впоследствии представители прогрессивного русского востоковедения В. Григорьев, С. Ольденбург и многие другие, выступал против высокомерного отношения европейцев к богатому культурному наследию народов Кавказа и Востока.

Этому, как видим, далеко не праздному для ученых России вопросу о серьезном отношении к восточным цивилизациям, много внимания уделял и Н. Марр. В речи перед защитой магистерской диссертации («К вопросу о задачах арменоведения», 1899), он призывал ученых отказаться от пренебрежения к культурам восточных народов, поскольку история человечества включает в себя «жизнедеятельность всех народов и всех времен». Возбуждая уважение и научный интерес к Армении, он говорил, что ученые должны отрешиться от «научного предрассудка», будто «армянское прошлое» имеет «второстепенное по сравнению с европейской историей значение» и его якобы «можно понять с помощью приемов иных, чем какие признаны надежными при изучении более крупных политических единиц...»[1]. Сам Н. Марр пришел к выводу, что древняя и средневековая Армения «внутри жила с интенсивностью, поразительной для нас, усвоивших созданное западно-европейским тщеславием ходячее мнение о неподвижности восточных народов»[2].

Воззрения Н. Марра на армянскую историю и объективность выдвинутых им перед арменоведением требований позволили Брюсову составить конкретное представление о задачах армянской историко-филологической науки. В предисловии к «Летописи» он поистине с марровских позиций указал на обязанности ученого-армениста и определил «перспективы, открывающиеся при изучении армянской истории» (с. 5). Продолжая лучшие научные традиции, выработанные русской школой арменоведения, Брюсов в новых исторических условиях вновь поднял вопрос об истории армянского народа «как отдельной отрасли исторического знания», призванной раскрыть «поразительность самых судеб народа, игравшего столь видную роль на мировой сцене», и ставить «новые научные проблемы», в част-

[1] **Н. Я. Марр.** К вопросу о задачах арменоведения. СПб, 1899, с. 4—5.

[2] Там же, с. 4.

ности показать «огромное значение армянского мира для всего культурного человечества» (с. 4—5).

В результате тщательного самостоятельного анализа исследований Н. Марра по истории и культуре Армении, он писал: «Я убедился, что в судьбы армян включены одни из примечательнейших страниц общей истории, озаряющие новым светом целый ряд вопросов исторической науки. Еще мало, сравнительно, исследованная... история Армении заслуживает внимания в той же мере, как история самых значительных народов, сделавших самостоятельный вклад в культуру человечества, не исключая ни египтян, ни эллинов, ни римлян, ни народов современной Европы» (с. 1—2).

На основании богатого фактического материала, представленного в исследованиях Н. Марра, Н. Адонца и И. Орбели, Брюсов замечает, что заслуживающие «величайшего внимания» история армянского народа и его древности «подсказывают новые соображения в вопросе о возникновении и развитии феодализма», многое изменяют «в представлениях о поземельных отношениях на Востоке». «Армянские древности позволили (здесь явный намек на Н. Марра. — **Э. А.**) восстановить древнейшую культуру Кавказского мира, установить существование целой группы народов яфетидов,.. выяснить, хотя бы в общих чертах, особенности их цивилизации, их отношение к другим народам Азии и, наконец, основы их языка, что должно произвести целую революцию в области сравнительного языковедения» (с. 5). В полном созвучии с идеями Н. Марра он констатирует, ставшее уже к тому времени непреложным фактом, положение, что «знакомство с армянской культурой заставляет перестроить наши воззрения на взаимоотношения Запада и Востока и, в частности, усомниться в том всеобъемлющем влиянии, какое обычно приписывают в одну эпоху Византии, в другую — арабам» (с. 6).

Перечисляя «почти случайно выхваченные примеры из длинного ряда интереснейших вопросов, выдвигаемых армянской историей» (с. 5; см. также с. 10, 12) и нуждающихся, по мнению Брюсова, в дальнейшей разработке, сам он сосредоточивает свое внимание на «яркой красочности» внешних политических событий (лишь бегло затрагивая вопросы об экономической и социальной жизни Армении; см. с. 78), во-первых, потому, что без знакомства с фактической историей «невозможно изучение и других сторон исторической жизни, а во-вторых, потому, что фактическая сторона армянской истории наиболее изучена и может быть изложена с наибольшей уверенностью» (с. 11).

Работая, как сказал бы Н. Марр, «на пользу главной задачи арменоведения» — в области «воссоздания истории подлинной армянской жизни»[1], Брюсов своей «Летописью» возбуждал общественный и научный интерес к Армении. Он был прав, когда писал, что потребность в популярных работах об армянской истории всегда чувствовалась «в среде русского общества» (с. 6—7). Говоря об их недостаточности, Брюсов останавливается на объективных явлениях, препятствовавших их осуществлению, и сам берется частично дополнить существовавший пробел, издав свою «Летопись», в которой, по справедливому мнению И. Орбели, автор «суммировал главным образом работы русской кавказоведной школы (Г. Халатьяна, Н. Адонца, И. Орбели.—**Э. А.**), особенно учитывая исследования Н. Я. Марра»[2].

На наш взгляд, «Библиография» Брюсова к «Летописи», при всей своей значительности, не полностью отражает его знакомство с арменоведческой литературой, вышедшей в свет в XIX и начале XX вв. на русском языке. Основанием для подобного предположения может служить хотя бы тот факт, что Брюсов, располагая обширными сведениями о конгрегации армянских ученых-монахов Венеции, мхитаристов, в своей «Библиографии» отмечает, что данные о них он почерпнул из «очень краткого очерка» Флориваля, «дающего кое-что по истории мхитаристов» (с. 18). Между тем об их роли в истории общекультурного возрождения армян в XVIII в. писали С. Назарян (Брюсов упоминает о нем как об издателе журнала «Юсисапайл» — «Северное сияние»), Ю. Веселовский, публикации которого читал Брюсов, и Л. Мсерян в хорошо известном Брюсову сборнике «Братская помощь...». Поводом для нашего предположения служит и то обстоятельство, что Брюсов, широко пользовавшийся статьями Ю. Веселовского, в «Библиографии» не упоминает одну из наиболее значительных его работ по арменоведению—«Литературный деятель героической эпохи Егише вардапет», к героям книги которого Брюсов проявлял заметный интерес (с. 49).

У нас нет формальных оснований отказать Брюсову также в знакомстве с беллетризованными историческими сочинениями С. Глинки — первого русского историка Армении, С. Назаряна — «первого историка армянской лите-

---

[1] **Н. Я. Марр.** К критике «Истории» Моисея Хоренского.—Византийский временник. Т. V. 1898, с. 16.

[2] **И. А. Орбели.** О классовых корнях некоторых традиций исторической науки, с. 16.

ратуры в России» (Н. Марр), В. Потто — опоэтизированная история которого преследовала цель «очертить нравственный облик армянского народа, каким он выражается не в одних исторических событиях, а и в его легендарных представлениях»[1]. Работы вышеназванных авторов хранились в библиотеке Лазаревского института восточных языков в Москве, фондами которого пользовался Брюсов, к тому же они были хорошо известны ученым, консультировавшим его по вопросам арменоведения.

Не стремясь предрешить этот вопрос здесь, мы только попутно заметим, что брюсовская «Летопись» имеет много точек соприкосновения с «популярной», как он говорил, литературой об Армении, вышедшей в свет «полвека назад» (с. 6). Мы соотносим эти работы не только потому, что в них политическая история Армении воспроизводится динамично, картинно впечатляюще (сочетание в них научных и поэтических приемов, бесспорно, способствовало эмоциональному воспроизведению фактического материала), но и в плане преемственности идей и взглядов их авторов на историческое бытие и духовную жизнь армян. С. Глинка, В. Потто, Ю. Веселовский и В. Брюсов — это те русские исследователи Армении, которые старались глубоко осмыслить истоки высокой нравственной силы армянского народа и его неувядающего творческого духа. Они глубоко задумывались над философией истории армянского народа, над вопросами о его роли на мировой арене, о национальной самобытности и самостоятельности вклада армян в свою национальную культуру.

В XVII в. русский путешественник Арсений Суханов писал в своем путевом дневнике о существовании в Армении богатой рукописной коллекции и о почитании армянами своих древних письменных памятников[2]. Исторический смысл тонко подмеченного им явления стремились раскрыть Я. и Д. Арзановы, С. Глинка, сосланные в Армению декабристы Е. Лачинов и А. Веденяпин, С. Назарян, В. Потто, Ю. Веселовский, А. Амфитеатров, В. Брюсов и многие другие популяризаторы армянской истории и культуры в России.

С. Глинка, например, объяснял эту тягу народа сохранить свой язык и культурное богатство нации — летописи, отнесенные армянами «к предметам священным»[1], твердостью его духа и независимостью характера, проявляющимися «в борьбе за оборону отечества и свою независимость, которую они ценили свыше жизни своей»[2]. Армяне, писал он, «к утешению человечества... доказали, что сила мыслящая, что дух самобытного нравственного существования переживают могущество завоевателей»[3].

«Если от верхнего слоя фактов, отмеченных политической историей, погрузиться в глубь вековой жизни армянского народа, — писал В. Потто, — перед наблюдателем возникает картина не сонливой неподвижности порабощенной страны, а постоянной деятельности, направленной именно на то, чтобы сберечь свой дух от притязаний завоевателей. Существуют доказательства, что в этой суровой борьбе армяне не раз проявляли высокую нравственную силу». Этот народ, столь неспособный к завоеваниям, представил мощные доказательства того, что неугасающая в Армении под ударами Ассирии, тиранов Вавилона, Рима, Персии, арабов, монголов высокая умственная жизнь явилась «крепким оружием» против «бурь политических»[4].

В своих арменоведческих исследованиях Брюсов не раз касался этой темы: разгадку жизнеспособности армянского народа он также искал в его древней цивилизации, в стремлении армян сохранить свою письменность и древнюю культуру. «При всех превратностях судьбы армяне, за тысячелетия своей исторической жизни, создали самостоятельную культуру, внесли свои вклады в науку и оставили миру богатейшую литературу» (с. 14). В тяжелые периоды, «укрываясь за монастырскими стенами, армянская мысль продолжала гореть ярким пламенем... Подавляемые иноверцами, армяне... тем настойчивее защищали свои национальные традиции» (с. 109—110).

Изучая историю Армении, уже С. Глинка в свое время пришел к целому ряду положительных и важных для науки выводов. Он высказал мысль, что история Армении, являясь одной из блестящих страниц истории человечества, находилась в тесной связи «со всеми историями народов

---

[1] **В. Потто**. Кавказская война в отдельных очерках, эпизодах, легендах и биографиях. Т. 3, вып. 4. Спб., 1887, с. 698—699.

[2] См.: Православный палестинский сборник. Т. VII, вып. 3. СПб., 1889, с. 34, 97, 100 и др.

[1] **С. Н. Глинка.** Обозрение истории армянского народа... М., 1832, с. 4.

[2] Там же, с. 52.

[3] Там же, с. 3.

[4] **В. Потто.** Кавказская война..., с. 698.

древнего мира и Азии»[1]. Относительно процесса развития армянской культуры в средние века, о котором Брюсов говорил как об одной из эпох, когда армянский народ, независимо от Запада и Востока, достиг своего высокого культурного уровня, С. Глинка писал: «...В продолжение средних веков... армяне не переставали обогащаться новыми понятиями и передавали их потомству»[2].

На армянское средневековье Брюсов, говоря словами Ф. Энгельса, смотрел не «как на простой перерыв в ходе истории, вызванный тысячелетним всеобщим варварством»[3], а как на период непрекращающегося созидательного творчества: «В то самое время, когда Запад начинал дышать первыми веяниями обновляющегося Возрождения, в Армении, казалось бы отброшенной ко дням Атиллы и вандалов, тоже зазвучали песни, призывающие к радостям жизни, прославляющие вечную прелесть природы и всепобеждающее счастье любви» (с. 110—111)...

Анализ бегло рассмотренных в статье вопросов приводит нас к выводу о том, что появление «Летописи» Брюсова было подготовлено всем ходом развития русской школы арменоведения, обусловлено популярностью армянской темы в России. Она явилась логическим завершением русской дооктябрьской историографии об Армении.

[1] **С. Н. Глинка.** Обозрение истории армянского народа..., с. 3—4.
[2] Там же.
[3] **К. Маркс** и **Ф. Энгельс.** Соч. Т. 21, с. 287.

М. Е. Джанашвили

БРЮСОВ И ГРУЗИЯ

(Малоизвестные страницы из истории литературных взаимосвязей)

Я старый пепел не тревожу,—
Здесь был огонь и вот остыл.
Как змей на брошенную кожу
Смотрю на то, чем прежде был.

Пусть много гимнов не допето,
И не исчерпано блаженств,
Но чую блеск иного света,
Возможность новых совершенств.

Творчество выдающегося русского поэта В. Я. Брюсова было известно грузинской читательской общественности еще задолго до его приезда в Грузию в 1916 году. Его считали непререкаемым авторитетом русской культуры и новейшей поэзии.

Стихотворения Брюсова начала века говорят о революционном пафосе поэта. «Кинжал» (1903) и «Каменщик» (1901) — это яркие гражданские произведения в лирике Брюсова. Они были злободневными, острыми откликами на политические события тех лет.

В самый разгар вооруженного восстания в Москве в начале 1906 года Брюсов в своей книге открыл цикл «Современность» стихотворением «Кинжал»:

Из ножен вырван он и блещет вам в глаза,
Как и в былые дни, отточенный и острый,
Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза,
И песня с бурей вечно сестры.

(I, 422)

Выдающийся грузинский классик Акакий Церетели в это же время пишет стихотворение-протест «Кинжал», перекликающееся с брюсовским произведением, употребляет

те же слова: «кинжал отточенный и острый...». В своей неприязни к позорно-мелочному, неправильному строю буржуазного мира оба поэта сходились. И эта неприязнь была сильной и искренней. В 1913 году Акакий Церетели встретился с Брюсовым в Москве.

Первое знакомство грузинского читателя с Брюсовым в грузинском переводе произошло в 1912 году.

Нико Ломоури — представитель позднего народничества в Грузии — выступал в своих произведениях против порабощения крестьян и таких социальных явлений, как бесправие, суеверие, боролся за просвещение народа. В газете «Картли» («Карталиния») в № 40 за 1912 год он опубликовал свой перевод «Каменщика» Брюсова.

Газета «Картли» была ежедневной газетой с еженедельным приложением. Издавалась она в г. Гори. В редакцию входили известные представители грузинской литературы: Важа Пшавела, Шио Арагвиспирели, Иродион Эвдошвили — автор перевода «Интернационала» Эжена Потье, Иосиф Гришашвили и др. Редакция одобрила стихотворение «Каменщик», созвучное в идейном отношении настроениям эпохи. Два писателя — два современника, но люди разных мировоззрений, Валерий Брюсов и Нико Ломоури одинаково почувствовали эпоху.

Содержание «Каменщика», проникнутое пафосом отрицания самодержавной действительности, импонировало социально-общественной тематике (угрюмая сила и затаенная угроза каменщика). Сам Брюсов считал это стихотворение лучшим из последних, им написанных.

Большим событием в русско-грузинских взаимосвязях был приезд Брюсова в Закавказье в 1916 году. 13 января с лекцией об армянской поэзии Брюсов выступил в Тифлисе перед двухтысячной аудиторией в зале «Артистического общества». Встречи с армянской и грузинской общественностью еще полнее ознакомили поэта с жизнью народов Закавказья. На страницах тифлисской прессы были опубликованы десятки статей о нем.

Грузинская столица вдохновила Брюсова, он посещал исторические места, был на могиле Саят-Новы, встречался с молодыми поэтами. Тогда же он написал стихотворения «В Тифлисе» и «К армянам».

Грузинские поэты и писатели интересовались литературной деятельностью Брюсова. Его многостороннее творчество привлекает к себе, особенно в начале 20-х годов, молодых поэтов Г. Табидзе, Т. Табидзе, В. Гаприндашвили, П. Яшвили, К. Надирадзе, К. Чичинадзе.

Первая советская антология грузинских символистов — «голубороговцев» — «Поэты революции» вышла в свет в 1921 году. Составителями ее были Тициан Табидзе и Георгий Леонидзе. В этом сборнике нашли место произведения Радищева, Рылеева, Пушкина, Лермонтова, Некрасова, Блока и Брюсова. Всего в антологии было представлено 87 авторов. В числе других были опубликованы стихотворения «Кинжал» Акакия Церетели и «Кинжал» В. Брюсова в переводе В. Гаприндашвили.

Интересным представляется отношение к творчеству В. Брюсова Галактиона Табидзе. Его стихотворение «Еще вчера» фактически является переводом стихотворения Брюсова «Товарищам интеллигентам» (1919).

Галактион Табидзе знал работы Брюсова-стиховеда. В заметке о древнегрузинском стихотворном размере «самаяни» он сравнивает «самаяни» с терцинами и дает брюсовское определение терцин. Брюсову Г. Табидзе посвятил стихотворения «Памяти Брюсова» и «Телеграмма с вестью о смерти Брюсова».

Большого внимания заслуживает и отношение к творчеству Брюсова грузинского поэта, академика, большого друга Армении и переводчика армянской поэзии Иосифа Гришашвили.

В небольшой шутливой новелле И. Гришашвили «Мои воспоминания о Галактионе», написанной им в 1933 году, есть такие строки: «Мнение Г. Табидзе о других поэтах (Гришашвили имеет в виду и себя.— **М. Д.**) напоминают одно стихотворение Игоря Северянина, с которым он обратился к Брюсову:

Он президент среди поэтов,
Мой царский голос за него».

Смерть Валерия Брюсова была большой потерей для советской литературы. В Грузии не осталось почти ни одного журнала и ни одной газеты, которые не отдали бы благодарственной дани этому великому поэту-труженику и ученому. В некрологе, напечатанном в грузинской литературной газете «Баррикады» (№ 1 за 1924 г.) Т. Табидзе писал: «Брюсов прекрасно знал, что современный поэт должен быть поэтом и в жизни. И надо отдать честь маститому поэту,— всегда и везде он был прям и непреклонен... Нет ни одной отрасли искусства, которой бы он ни касался, начиная с «Атлантиды» и кончая «Армянской библией», как назвал Али Арсенишвили его книгу переводов

армянских поэтов. Брюсов до сегодняшнего дня как верный часовой стоит на переднем плане поэтического фронта... Это его стихия, его судьба...».

В воспоминаниях Александры Смирновой-Козловой читаем: «В Высший литературно-художественный институт — ВЛХИ (впоследствии им. В. Я. Брюсова) в конце января-первых числах февраля 1924 года поступили грузинский поэт Алексей Андреевич Машашвили — Алио Мирцхулава и будущий грузинский литературовед Валико Луарсамидзе. И как по-отечески к ним отнесся Брюсов. Надо было распределять пальто. Брюсов сказал: «Я очень прошу вас, дайте его товарищу Машашвили. Он южанин, к нашим холодам не привык. Купить не сможет — из бедной крестьянской семьи, а семья революционная. Уж очень он легко одет, а зима нынче суровая. Учтите, Машашвили талантлив и со временем из него вырастет очень крупный поэт. Я убедительно прошу вас, помогите ему...»[1].

К десятилетию со дня смерти В. Брюсова «Литературули газети» («Литературная газета»), выходившая под редакцией бывшего брюсовца Алио Машашвили, всю третью страницу № 21 от 24 октября 1934 года посвятила Брюсову. Валериан Гаприндашвили писал: «...Брюсов приветствует в 1903 году грядущую революцию в своем стихотворении «Кинжал». Ему всегда было присуще чувство современности, в 1901 году он создает стихотворение «Каменщик». Он с воодушевлением ждет, когда «грядущие гунны» уничтожат буржуазию. Известен его «Гимн народу». Мы видим в брюсовской поэзии дооктябрьского периода строки, которые отрицают капиталистическую культуру».

Интересным явлением в грузинской литературе был поэт-переводчик Константин Чичинадзе. Его считают прямым наследником В. Брюсова. У него есть замечательные переводы брюсовских стихотворений: «Антоний», «Дух земли» и др. В 1924 году в стихотворении «Валерию Брюсову» он пишет:

...Ассаргадон, и Тигр, и Мидия в тени,—
В потухших зеркалах прошли они,
Как вечности поблекшие личины.

(Пер. **П. Петренко**)

---

[1] **А. Смирнова-Козлова.** Алио Мирцхулава-Машашвили — «брюсовец». Тбилиси. 1983, с. 22—39.

IV. В. Я. БРЮСОВ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Б. А. Гиленсон

БРЮСОВ И ШЕКСПИР

Как известно, начиная с первых десятилетий XVIII столетия, когда появились переводы Шекспира на русский язык, автор «Гамлета» вошел в нашу духовную, культурную жизнь, многогранно и многообразно, вошел через переводы, через дискуссии и споры критиков, через театральные постановки. На разных этапах художественной истории нашего общества Шекспир открывался нам разными своими гранями, и восприятие его нередко определялось идейным климатом времени. Это убедительно показано в вышедшем под редакцией академика М. П. Алексеева фундаментальном труде «Шекспир и русская культура» (1965). Наверно, не было такого значительного русского и советского писателя, который бы не оставил полезных суждений о Шекспире, не соотносил бы его со своим творческим, художественным опытом[1].

Это и Пушкин, тонко писавший о нем и использовавший по-своему шекспировские принципы в своем «Борисе Годунове»; и Белинский, статья которого «Гамлет Шекспира. Мочалов в роли Гамлета» сделалась вехой в истории нашей критической мысли; и Тургенев, речь которого «Гамлет и Дон Кихот» была обращена к острым проблемам нашей литературной жизни на рубеже 50—60-х годов; и Толстой, который уже в брюсовское время написал свою знаменитую полемическую работу «О Шекспире и драме» (1907); и Александр Блок, в жизни и творчестве которого Шекспир играл роль, столь значительную и благотворную... Не мог пройти мимо Шекспира и Брюсов, учитывая широту его историко-литературных интересов, эрудицию, энциклопедизм познаний. Не прошел и как переводчик, и как критик. Правда, удельный вес брюсовских переводов из

[1] См. напр: **П. Выходцев.** Советские писатели о Шекспире.—В кн.: Шекспир в мировой литературе. М.—Л., 1964.

Шекспира, работ или отдельных высказываний, его касающихся, невелик. К тому же эти суждения не систематизированы. Видимо, поэтому тема «Брюсов и Шекспир»[1] еще не получила освещения в брюсоведении. А между тем, обращение Брюсова к наследию великого драматурга, пусть в форме лаконичных заметок и упоминаний, было связано с решением весьма существенных для него вопросов искусства и театра.

При этом указанная тема должна быть понята в общем контексте восприятия Шекспира в России в начале XX столетия, его роли в художественной жизни русского общества в эту пору. Идейная борьба в искусстве, противоборство реалистических течений и буржуазно-мещанских и декадентских, — все это по-своему накладывало отпечаток на интерпретацию Шекспира. На переломе веков на сценах Императорских театров, Малого и Александровского, шли гладкие и достаточно бесцветные шекспировские спектакли. Но в это же время Московский художественный театр, набиравший силы, не оставил без внимания автора «Гамлета». Событием стала постановка в МХТе в 1903 году «Юлия Цезаря». Кстати, пьеса эта воспринималась как далеко не безобидная, цензура препятствовала ее постановке, учитывая злободневность ее звучания. В 1908 году во время обсуждения в Думе вопроса о пособиях член Думы Тимошкин заявил, что театрам следует исповедывать «идеи чисто русские, национальные». Другой член Думы добавил: «Я думаю, что новый строй, который вводится в России, вовсе не должен учить нас тому, как убивать царей, а должен учить нас, как нужно жизнью жертвовать за царя»[2].

Конечно, в начале столетия было немало выдающихся исполнителей шекспировских ролей. Это относилось, например, к А. И. Южину, актеру Малого театра, который, продолжая традиции Мочалова, дал интересные интерпретации образов Гамлета, Отелло, Макбета, Ричарда III. Шекспировские женщины в это время нашли глубокое истолкование в игре М. Н. Ермоловой, величайшей актрисы русского театра на рубеже веков. Она сыграла 16 ролей в 15 пьесах Шекспира — подобного обширного репертуара не было ни у кого, исключая, пожалуй, великую

[1] Ее бегло намечает **Г. И. Дербенев** в статье «К вопросу о связях Брюсова с мировой литературой».— См.: Вопросы изучения и преподавания литературы. Сб. 31, вып. 1. Тюмень, 1966, с. 31.

[2] Цит. по кн.: Шекспир и русская культура. Л., 1965, с. 701.

Федотову. Однако, шекспировские постановки в начале века в большинстве своем все еще оставались «моноспектаклями», в которых блистали отдельные актерские индивидуальности.

Значительным явлением в художественной жизни Москвы стала постановка в МХТе «Юлия Цезаря» Шекспира, осуществленная В. И. Немировичем-Данченко в 1903 году. Естественно, что мимо нее не мог пройти и В. Я. Брюсов, большой театрал. К тому же история Рима всегда вызывала пристальный интерес Брюсова. Еще в 1896 г. в письме к Е. И. Павловской, делясь с ней своими разнообразными творческими планами и начинаниями, Брюсов, в частности, сообщал: «Я пишу шекспировскую» трагедию «Марк Антоний» (написал пять сцен)...»[1]. Как известно, Марк Антоний является действующим лицом двух «античных» трагедий Шекспира: «Антоний и Клеопатра» и «Юлий Цезарь». Верный своим принципам максимального приближения к правде жизни, передачи реалий и колорита эпохи, постановщик «Юлия Цезаря» Немирович-Данченко, вложивший в этот спектакль огромный труд, создавший удивительно подробную его разработку[2], а также художники, даже совершили специальную поездку в Рим, знакомились с музеями, изучали материальную культуру эпохи поздней Республики. Как и в работе над «Царем Федором Иоанновичем» А. Толстого придавалось большое значение массовым, народным сценам, костюмам, декорациям. Всего в спектакле было занято около двухсот человек. Однако расходы по спектаклю были столь велики, декорации столь громоздки, что дирекция принуждена была скоро его снять.

Спектакль, в котором блистали В. И. Качалов (Цезарь) и А. Л. Вишневский (Марк Антоний), произвел большое впечатление, несмотря на скептические голоса тех сторонников «условного» театра (среди них был и Вс. Мейерхольд), которые полагали, будто Шекспир «противопоказан «натуралистической» стилистике МХТа. Между тем, Немирович-Данченко исходил из традиций русской художественной реалистической и психологической школы, из принципа «переживания», а не игры, преодоления «условности» и стремления вдохнуть на сцену «свежий» воздух

[1] Цит. по публ. **Н. А. Трифонова.** Из писем Валерия Брюсова. Литературная газета, № 8, 22 февраля 1984 г., с. 7.

[2] Подробно см.: **Немирович-Данченко.** Режиссерский план постановки трагедии Шекспира «Юлий Цезарь». — Московский художественный театр. 1903 год. М., 1964.

реальной жизни». Спектакль этот стимулировал дискуссии вокруг МХТа, на которые, как будет показано ниже, отзывался в своих театроведческих работах и Брюсов.

Вообще, в первые два десятилетия XX века интерес к Шекспиру был исключительно велик, вокруг его наследия шла острая идейная борьба по вопросам идейности, народности искусства, к нему обращались и сторонники декадентской эстетики, и критики, представляющие зарождающееся марксистское литературоведение. Общественный резонанс вызвала и знаменитая работа Л. Н. Толстого «О Шекспире и драме» (1907), обобщившая многолетние размышления писателя о Шекспире, развивавшая некоторые положения толстовской демократической эстетики, которые были сформулированы в его трактате: «Что такое искусство?»[1].

Событием стал и спектакль «Гамлет», поставленный Гордоном Крэгом в МХТе в 1911 г., спектакль интересный, безусловно, новаторский, хотя и во многом спорный. Работа над спектаклем продолжалась около трех лет. Характеризуя актеров МХТа, Крэг писал: «Если бы такая труппа согласилась жить в Англии, Шекспир снова сделался бы мощной силой, тогда как сейчас он лишь залежалый товар»[2]. Крупный, самобытный режиссер, Крэг ставил «Гамлета» в духе своих философско-эстетических символистских принципов: для него главный герой воплощал извечные конфликты, он был идеей, символом, призраком[3]. Этой трактовке соответствовало и оформление спектакля в духе символической условности, отвлечения от всего реального, бытового, использование в качестве декораций кубов и ширм, которые долженствовали передать атмосферу таинственного, «инфернального». Спектакль вызвал живые отклики и полемику в художественных кругах, о нем спорили, хотя большинство критиков сходились на том, что это — «интереснейший опыт художественного театра»[4]. Единодушные похвалы были адресованы В. И. Качалову как исполнителю заглавной роли[5]. На эту постановку отозвался и В. Я. Брюсов.

На переломе веков продолжали выходить новые переводы Шекспира (П. А. Каншина, П. И. Вейнберга и др.),

[1] См.: Шекспир и русская культура, с. 739—742.
[2] **Г. Крэг.** Искусство театра. СПб., 1912, с. 94.
[3] См.: **Т. И. Бачелис.** Шекспир и Крэг. М., 1983.
[4] Театр и искусство, № 13, 1912, с. 268.
[5] См.: **Н. Н. Чушкин.** Гамлет-Качалов. М., 1963.

в 1899 г. появилось пятое издание Полного собрания сочинений великого драматурга под редакцией Д. Л. Михайловского. Однако все явственней ощущалась потребность дополнить старые, достаточно удачные переводы новыми, выполненными новым поколением писателей. Следовало и обновить научный аппарат. За эту задачу взялся С. А. Венгеров (1855—1920), видный русский историк литературы и библиограф. В 1902—1904 гг., в серии «Библиотека писателей», в издательстве Брокгауз и Ефрон, он предпринял пятитомное Собрание сочинений Шекспира, в котором приняли участие именитые переводчики и шекспироведы того времени. Это Собрание сочинений, щедро иллюстрированное, с необходимой полнотой отразило уровень русского шекспироведения в начале века и явилось, бесспорно, наиболее совершенным дореволюционным изданием Шекспира[1]. К этому Собранию сочинений Венгеров и привлек В. Я. Брюсова. Шекспира Брюсов читал с ранних лет. Некоторые шекспировские произведения, в том числе «Гамлета», он постоянно перечитывал. В «Дневниках» от 26 ноября 1896 года имеется, например, следующая запись: «Ныне, за несколько недель перед появлением в свет последней книги моих стихов, я торжественно и серьезно даю слово на два года отказаться от литературной деятельности. Мне хотелось бы ничего не писать за это время, а из книг оставить себе только три — Библию, Гомера и Шекспира... Я буду читать лишь великое, писать лишь в те минуты, когда у меня будет что сказать всему миру»[2]. Цитата эта говорит о том, сколь высоко ценил Брюсов Шекспира.

Автор «Гамлета», наряду с Байроном, Данте, Баратынским, римскими поэтами поздней Империи, был в числе тех художников слова, которыми Брюсов, по его словам, «занимался более или менее усердно» и в «разные периоды жизни»[3]. В архиве Брюсова имеется вариант неопубликованного перевода знаменитого монолога «Гамлета»: «Быть или не быть?».

Отвечая на предложение Венгерова выступить переводчиком сонетов, Брюсов сообщил ему: «Я готов принять участие в переводе Шекспира. Его сонеты я знаю издавна, и мне любопытно будет попытаться передать по-русски их

[1] См.: Шекспир и русская культура, с. 704—706.
[2] **В. Я. Брюсов.** Дневники. М., 1927, с. 26.
[3] **В. Я. Брюсов.** Избр. соч., Т. 2, с. 558.

своеобразный стиль»[1]. Принявшись за работу летом 1903 года, Брюсов столкнулся с рядом проблем. Он остался верным своему излюбленному принципу эквиритмии, т. е. сохранения размера подлинника, что ставило перед ним немалые трудности, поскольку, как известно, английские слова обычно односложные или звукосложные, т. е. значительно короче русских. Известно, что при подобном подходе приходится жертвовать какими-то элементами смысла[2]. В очередном письме Венгерову Брюсов сообщал: «...Я решил выбрать обычный русский пятистопный ямб с правильным чередованием мужских и женских рифм. При передаче выражений я буду заботиться не столько о воспроизведении стиля подлинника (ведь каждый переводчик стал бы здесь умствовать по-своему), сколько о правильности и ясности русского языка»[3].

Завершив работу над тремя сонетами, 59-м, 60-м и 61-м, Брюсов с присущей ему самокритичностью сообщил Венгерову, что переводы «не совсем удались», что это вовсе не Шекспир, а пересказ его тем очень «своими словами»[4]. Заботило Брюсова и то, что другие переводчики могли избрать иной, «более долгий» размер, скажем, 6-стопный ямб, в силу чего весь цикл шекспировских сонетов получился бы неоднородный. Дело в том, что в венгеровском Собрании сочинений Шекспира на 14 старых переводов сонетов пришлось около 140 новых, выполненных помимо Брюсова еще 15 поэтами, в том числе Н. Холодковским, Т. Щепкиной-Куперник, К. Случевским, Э. Ухтомским, Ф. Червинским и др.

Сделав перевод, Брюсов через короткое время к нему вернулся и отправил Венгерову исправленные варианты, так прокомментировав это в письме: «Вы заметите, что я изменил очень многое. Кое-где стихи вышли тяжелее, но перевод везде стал ближе к подлиннику, вымысленно только, что прежде было мною пропущено»[5]. И действительно, сопоставляя вариант напечатанный с вариантом первоначальным, нетрудно заметить, что Брюсов проделал большую работу.

---

[1] Цит. по ст. **Н. Соколова.** Брюсов как переводчик.—В кн.: Мастерство перевода, М., 1959, с. 368.

[2] **См.: К. И. Чуковский.** Высокое искусство. М., 1968.

[3] Цит. по ст. **Н. Соколова,** с. 369.

[4] Там же, с. 369.

[5] Там же, с. 370.

Обратимся к сонету 59. Напечатанный вариант звучит так:

Быть может, правда, что в былое время,—
Что есть,— все было; нового — здесь нет.
И ум творя, бесплодно носит бремя
Ребенка, раньше видевшего свет.
Тогда глядящие в века былые
Пусть хроники покажут мне свой лик,
Лет за пятьсот назад в одной из книг,
Где в письмена вместилась мысль впервые,
Хочу я знать, что люди в эти дни
О чуде внешности подобной говорили:
Мы стали ль совершенней? Иль они
прекрасней были? иль мы те ж, кем были?
Но верю я: прошедшие года
Таких, как ты, не знали никогда.

Рассмотрим черновой неопубликованный вариант:

Быть может, нового в сем мире нет,
Все то, что есть — былого повторенье,
И дух обманут мукой вдохновенья:
Он носит плод, уже рожденный в свет.
Пускай тогда в октавах иль сонете,
В одной из хроник или старых книг
(Хотя б за рубежом пяти столетий)
Я обрету твой воплощенный лик!
Изображенье будет ли похоже?
Что мог сказать поэт минувших дней
О сложном чуде красоты твоей?
Иные мы? Иль все осталось то же?
Но нет! Поэты в прежние года
Таких, как ты, не знали никогда!

Сравнивая эти два варианта, равно как и варианты трех других сонетов, убеждаемся, что поправки Брюсова были связаны не только и не столько со стилем, с заменой отдельных слов или выражений, но и с поисками иного словесного воплощения мыслей и идей подлинника. Между прочим, первый вариант представляется несколько более легким, плавным; окончательный, пожалуй, тяжелее по языковым конструкциям. Но этот второй вариант полнее передает главные смысловые моменты подлинника.

В целом же, переводы Брюсова выделяются своей че-

канностью, точностью на фоне других переводов сонетов, вошедших в венгеровское издание Шекспира.

Брюсов вновь возвращается к Шекспиру в 1916 году, когда отмечалось 300-летие со дня рождения автора «Гамлета». Однако этот юбилей прошел сравнительно бледно: шла война, страна находилась накануне революционного взрыва. Тем не менее, именно к Брюсову Горький, в ту пору руководивший журналом «Летопись», обратился с предложением написать юбилейную статью о Шекспире. Брюсов, однако, с сожалением отказался, подчеркнув в письме к Горькому, что Шекспир — «тема огромная, безмерная». Безусловно, написание подобной статьи требовало специальной подготовки и времени, а Брюсов был перегружен другими делами. Однако он поместил в апрельском номере «Летописи» свой перевод 61 сонета Шекспира:

Ты ль требуешь, чтоб я, открывши очи,
Их длительно вперял в тоскливый мрак?
Чтоб призрак схож с тобой средь ночи
Меня томил и мой тревожил зрак?
Иль дух твой выслан, чтобы ночью черной,
От дома далеко за мной следить
И уличить меня в вине позорной,
В тебе способной ревность разбудить?
Нет! Велика любовь твоя, но все ж
Не столь сильна: нет! то любовь моя.
Сомкнуть глаза мне не дает та ложь,
Из-за нее как сторож мучусь я!

Ведь ты не спишь и мысль меня тревожит,
Что с кем-то слишком близко ты, быть может.

Еще один сонет Шекспира, 73-й, переведенный Брюсовым, увидел свет в газете «Утро России» в номере от 23 апреля 1916 года. Общий трагический, минорный тон сонета, органично вписывался в контекст военного времени, когда страницы газеты пестрили сводками с театра боевых действий:

Ни мрамору, ни злату саркофага
Могучих сих не пережить стихов,
Не в грязном камне, выщербленном влагой,
Блистать ты будешь, но в рассказе строф.
Война низвергнет статуи, и зданий
Твердыни рухнут меж народных смут,

Но о тебе живых воспоминаний
Ни Марса меч, ни пламя не сотрут.
Смерть презирая и вражду забвенья,
Ты будешь жить прославленной всегда:
Тебе дивиться будут поколенья
Являясь в мир, до Страшного Суда.
До дня того, когда ты сам восстанешь,
Во взоре любящем ты не увянешь.[1]

Можно лишь посетовать, что в обстоятельной статье В. Разовой «Сонеты Шекспира в русских переводах»[2], где главное внимание уделено работе С. Маршака, Брюсов не был даже упомянут. В этом сказалась общая недооценка домаршаковского периода переводов сонетов Шекспира. Эти старые переводы по броскому, но все же неосторожному замечанию такого крупного англиста как А. А. Елистратова выглядели как якобы «мертвая мумифицированная коллекция холодных риторических ребусов»[3]. Это замечание никак нельзя отнести к Брюсову.

Имя Шекспира возникает и в связи с театроведческими работами Брюсова. Их сравнительно немного, по сравнению с работами о литературе, всего около тридцати. И хотя мы не находим в них каких-то развернутых характеристик искусства автора «Гамлета», сама идея шекспировского театра, как цельного исторического этапа в развитии мирового искусства, присутствует в театральной концепции Брюсова, играет заметную роль в его размышлениях о сущности и природе современной сцены.

При этом взгляды Брюсова претерпевают важную эволюцию. В 1902 году появляется известная статья «Ненужная правда». В ней Брюсов не без очевидного полемического сгущения красок выступает против тех натуралистических тенденций, которые проявились в деятельности МХТа в начальный период его работы. Считая неэффективными попытки предельной имитации жизни на сцене, полагая, что жизнеподобие, в сущности, всегда иллюзорно, Брюсов утверждает: «Сцена по самому своему существу — условна». И добавляет: «Во времена Шекспира ставили доску с надписью: «лес» (VI, 69). Не только театральное, но

---

[1] Утро России, 23 апреля 1916 г.

[2] См.: Шекспир в мировой литературе. М.—Л., 1964.

[3] **А. Елистратова.** Живое создание поэзии (сонеты Шекспира в переводах Маршака).— В кн.: Новые успехи советской литературы. М., 1949, с. 372.

всякое другое искусство не может избежать условных форм. Свою статью Брюсов итожит призывом: «От ненужной правды современных сцен я зову к сознательной условности античного театра» (VI, 73).

Выступая в это время как активный сторонник условного театра, Брюсов поддерживает художественные искания Мейерхольда. Однако конкретный опыт условного театра периода 1903—1907 гг. служил известной корректировкой радужных теорий Брюсова, который пересматривает свои взгляды. В статье «Диалог о реализме в искусстве» (1906) он среди поэтов, которые не знают иной задачи, кроме воспроизведения правды жизни, называл рядом с Гомером, Эсхилом, Данте также Шекспира. «Менялось лишь понятие правды»,— добавлял Брюсов.

В 1908 году выходит известный сборник, названный: «Театр. Книга о новом театре». В него вошли статьи А. В. Луначарского, А. Бенуа, А. Белого, Вс. Мейерхольда, Ф. Сологуба, В. Брюсова. Статья Брюсова называлась: «Реализм и условность на сцене». И снова опыт Шекспира служил для него важным подспорьем.

В первой части своей статьи Брюсов, повторяя, в сущности, аргументацию, примеры и даже фразеологию статьи «Ненужная правда», критикует спектакли в манере реализма, понимая под ним, фактически, натурализм, плоское, бескрылое жизнеподобие. Но на этот раз он видит и просчеты условного театра. Он утверждает теперь, что условная игра актера имеет своим результатом «недоигрывание», схематизм; театральная условность в ее крайнем выражении «отнимает у артиста возможность игры, возможность художественного творчества... уничтожает сцену как искусство»[1]. Таким образом, оба метода, «реалистический» и «условный», представляются ему несовременными и противоречивыми.

По справедливой мысли Брюсова, сущность театра должна отвечать специфике драматического искусства. И вновь он отталкивается от Шекспира: «Шекспир рисует развитие ревности Отелло, но ничего не говорит о том, каких взглядов придерживался Отелло как полководец. Искусство всегда «сокращает действительность», являя нам одну ее сторону»[2]. В искусстве, таким образом, сочетаются элементы реализма и условности. Игра актеров должна быть реалистической, но не должна переходить в натуралистическое копирование. Рядом с живыми людьми будет

[1] Театр. Книга о новом театре. Сб. статей. СПб., 1908, с. 253.

[2] Там же, с. 254.

заметна любая подделка под действительность, пусть с помощью самых современных и правдоподобных декораций и костюмов. Невозможны и бездушные схемы, абстракции, которые применяются в «условных» постановках.

Так Брюсов приходит, в сущности, к понятию театрального реализма. С его точки зрения, он был достигнут шекспировским, елизаветинским театром, когда психологически достоверная игра актеров протекала в обстановке достаточно условного сценического антуража. «Во времена Шекспира, — писал он, — актеры играли на фоне ковров и занавесок, которые не выдавались ни за что иное... Зрителям театра шекспировского не составляло труда силой воображения представить все те дворцы, хижины, прибрежье, леса и горы, которые с кинематографической быстротой сменяются в трагедиях Шекспира»[1]. В чем Брюсов был безусловно прав, это в том, что в центр сценического действия он ставил творчески мыслящего актера.

Свою статью он завершал таким призывом: «После явной неудачи всех «реалистических» и квазиусловных постановок, пора решительно обратиться к приемам театра античного и шекспировского. Только тогда мы вернем искусство сцены тому, кому оно принадлежит по праву — художественному творчеству артистов»[2].

Эти взгляды Брюсова сказались и в его оценке знаменитой постановки «Гамлета» в МХТе, осуществленной Гордоном Крэгом. Это была интересная, смелая, однако во многом спорная постановка, которая вызвала множество разноречивых откликов и, в сущности, целую критическую литературу[3]. Отзываясь на эту постановку, Брюсов констатировал, что она является «не просто очередным спектаклем, но истинным событием в художественной жизни Европы». Как уже отмечалось, в духе своей символистской эстетики, Крэг использовал в качестве элементов оформления кубы, ширмы, геометрические фигуры. По мнению

[1] Театр. Книга о новом театре, с. 258—259. Справедливость этой мысли В. Брюсова подтверждают факты, приведенные в книге **А. А. Аникста.** Театр эпохи Шекспира. М., 1965.

[2] Там же, с. 259. Эволюция Брюсова не была понята некоторыми его современниками. Критик М. Неведомский, отзываясь на выход сборника «Театр. Книга о новом театре», злорадно писал о «похмелье, которое переживают революционеры и реформаторы театра» (Современный мир, декабрь, 1908, ч. II, с. 119).

[3] Подробно об этой постановке см.: **Т. И. Бачелис.** Шекспир и Крэг. М., 1983.

Брюсова, живопись действительно следовало «заменить архитектурой», а «реализм обстановки—условностью». Однако архитектура, по Брюсову, должна была воплотить изобразительные функции. «Если бы было возможно строить целые дома и дворцы, выращивать целые леса и заставлять протекать целые реки—лучшего нельзя было бы желать»[1]. Использованные Крэгом конструкции имеют известный смысл, символизируя залы, переходы, террасы дворца в Эльсиноре. Подобная условность имеет определенные реальные основания. Однако Крэг впадает в крайность, когда подобные конструкции служат фоном эпизодов, развертывающихся на лоне природы, в саду, в поле, условные приемы уже «не работают», вряд ли могут вызвать у зрителя иллюзию реальной обстановки. Психологически убедительная, реалистическая игра актеров, прежде всего Качалова, исполнителя заглавной роли, не всегда гармонировала с достаточно отвлеченным, условным оформлением. В целом же Брюсов рассматривал сложный путь МХТа в эти годы как движение поступательное. Он отмечал «постоянную готовность» театра «идти вперед и прокладывать новые пути».

Имя Шекспира возникает и в цикле пушкиноведческих работ Брюсова, где поэт в общем виде касается «шекспиризма» Пушкина. Брюсов прав, когда говорит об усвоении Пушкиным творческого, художественного опыта английского драматурга. Однако тезис Брюсова, правда, не развернутый и не обоснованный, о том, что Шекспир «подавлял» Пушкина в его драме «Борис Годунов»[2], которую он характеризует как подражательную, конечно, нельзя считать верным. Он нуждается в существенных коррективах. Об этом свидетельствует анализ проблемы в трудах советских пушкинистов Д. Д. Благого, Б. П. Городецкого и особенно М. П. Алексеева[3].

Брюсов находился на уровне шекспироведческой науки своего времени, он видел в Шекспире образец классического, совершенного искусства, и имя его обычно упоминается им в одном контексте с именами Гомера, Эсхила, Данте. Он рассматривал автора «Гамлета» исторически, в связи с этапами развития мирового реалистического искусства: Шекспир воплощал для него «высшее правдоподобие», т. е. художественное мышление, соответствующее уровню философских, эстетических и естественно-научных знаний его времени. Связанный со своей ренессансной эпохой, Шекспир являлся для него художником, уловившим общие законы человеческой природы. Отсюда проистекало познавательное значение его творчества. Брюсов писал: «Образ Отелло есть художественное познание того, что такое ревность»[1]. Шекспир был, наконец, для Брюсова новатором, но не стоявшим особняком, а аккумулировавшим достижения предшественников[2]. В последние годы жизни Брюсова заботила проблема нового революционного искусства, о чем свидетельствовали некоторые его статьи, например, «Пролетарская поэзия» (1921). В ней он, в частности, писал: «Истинная пролетарская поэзия будет результатом новой пролетарской культуры и будет столь же отличаться от поэзии прошлой, как «Песнь о Роланде» от «Энеиды», как Шекспир от Данте» (VI, 464). Так Шекспир становился в глазах Брюсова олицетворением тех непреходящих культурных ценностей прошлого, из которых вырастала культура нового мира.

---

[1] Ежегодник Императорских театров, СПб., 1912, вып. II, с. 44—47.

[2] **В. Я. Брюсов.** Избр. соч. Т. 2, с. 454.

[3] См.: **М. П. Алексеев.** Пушкин и Шекспир.— В его кн.: Пушкин. Сравнительно-исторические исследования. Л., 1972.

---

[1] **В. Я. Брюсов.** Избр. соч., т. 2, с. 208.

[2] Это отлично показал А. А. Аникст в своей книге «Ремесло драматурга» (М., 1975).

М. Г. Араратян

ПЕРЕВОД В. Я. БРЮСОВЫМ «БАЛЛАДЫ РЕДИНГСКОЙ ТЮРЬМЫ» ОСКАРА УАЙЛЬДА

В. Я. Брюсов по праву считается основоположником советской школы художественного перевода. Он обладал феноменальной образованностью, был первоклассным версификатором, проявлял большой интерес к истории и творчеству разных народов. Брюсова-переводчика характеризуют высокая культура, огромная любовь к поэзии, жажда открытия новых поэтических миров, строгость в выборе автора и произведения для перевода. Один из выдающихся русских переводчиков М. Л. Лозинский писал, что Брюсов — «многоопытный Одиссей, в своих плаваньях посетивший, казалось, все побережья мировой литературы»[1]. Ему принадлежат переводы из античных и латинских авторов, из французской, английской, армянской, латышской поэзии.

Что нового внес В. Брюсов в художественный перевод? «Прежде всего,— как пишет В. В. Рогов,— он создал качественно новый тип художественного перевода, который сознательно строится на глубоком постижении особенностей подлинника, на понимании места переводимого автора в литературном процессе. Брюсов впервые дал образцы перевода, основанного на гармонии эстетической и познавательной сторон, синтеза и анализа, искусства и науки»[2].

Главной чертой Брюсова-переводчика был его просветительский пафос. Он постоянно проявлял интерес к шедеврам мировой поэзии. Переводил Верлена, Метерлинка, Уайльда, Эдгара По, Байрона, Шекспира, Ромена Роллана и др. Многие из этих переводов имеют огромное значение для теории и практики художественного перевода.

В. Брюсов редко переводил что-либо только потому,

[1] Мастерство перевода. М., 1959, с. 391.

[2] Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 304.

что ему просто понравилось. Он руководствовался более высокими соображениями, и, в частности, переводил тех авторов, произведения которых играли важную роль в развитии мировой литературы.

Что же связывало В. Я. Брюсова и О. Уайльда? Несомненно, единство культурных, исторических, эстетических взглядов на литературу. Оба они принадлежали к одной и той же эпохе, обладали разнообразными талантами, явились создателями больших поэтических ценностей, имели одни и те же идеалы в поэзии — Верлена, Бодлера, Бальзака.

Декадентство в Европе возникло как форма протеста против мещанской посредственности и вульгарности конца XIX и начала XX вв.

Уайльд, как один из основателей декадентства, протестуя против стремления воспроизводить в искусстве современную действительность, отвергает принципы не только натурализма, но и подлинного реализма.

Основным смыслом высказывания Уайльда, как и всех декадентов, было то, что буржуазная жизнь уродлива, непоэтична, антиэстетична, и она не стоит того, чтобы ее изображали в художественном произведении.

В лекции «Ренессанс английского искусства» Уайльд так охарактеризовал это время: «Мы — порождения тревожного, бесноватого века, и куда нам бежать в такие роковые минуты отчаяния и надрыва, куда нам укрыться, как не в ту верную обитель красоты, где всегда много радости и немного забвения... где хотя бы на миг можно позабыть все распри и ужасы мира, а также и печальный удел, выпавший в мире для нас»[1].

Уайльд убегает от этого мира пошлости и скуки в мир красоты. Искусство, по его мнению, не должно иметь ничего общего с истиной: «Передача красивых небылиц — вот подлинная цель искусства».

Теория, отрицавшая связь искусства с моралью, появилась как протест против ханжеской буржуазной морали.

У Уайльда было два идеала: с одной стороны, культ искусства, отчужденный до крайних пределов, с другой — культ самозабвенной любви, как единственного источника творчества.

Однако О. Уайльд, который в своем знаменитом романе «Портрет Дориана Грея» с убедительной силой доказал, что путь необузданных страстей и прихотей при-

[1] **О. Уайльд.** Полн. собр. соч. Т. 4. СПб., 1912, с. 142.

водит к душевному краху, сам не смог устоять от этих пороков. И английское «респектабельное» общество, которое столько лет таило ненависть к этому «анархисту» и «индивидуалисту», жестоко расправилось с ним.

Только в тюрьме увидел и понял О. Уайльд всю жестокость и бесчеловечность общества, от которого он пытался оградиться красотой и любовью. Здесь, в тюрьме, он пишет «Тюремную исповедь» и свое предсмертное творение «Баллада Редингской тюрьмы».

Один из представителей русских символистов, Бальмонт писал в 1904 г., что в «Балладе Редингской тюрьмы» О. Уайльд «изобразил ужасы неволи и чудовищность смертной казни с такой силой, какой не достигал до него ни один из европейских поэтов»[1].

В творчестве О. Уайльда появляется новый мотив — чувство человеческого братства, возникающее в состоянии страдания. Роковой силой жизни является опять-таки любовь, но она приносит мучительную боль и гибель любящему.

В «Балладе» мы уже не узнаем «индивидуалиста» Уайльда, он сливается в толпе узников, переносивших все ужасы тюремной жизни, страх смерти. Воинствующий эстет, эпатирующий общество своим отношением к искусству, вдруг увидел жизнь с ее неприглядной, жестокой, суровой стороны.

Вспоминая и сравнивая годы своего пребывания в Оксфордском университете с годами, проведенными в тюрьме, он пишет: «Единственной моей ошибкой было то, что я всецело обратился к деревьям той стороны сада, которая казалась залитой золотом солнца, и отвернулся от другой стороны, стараясь избежать ее теней и сумрака»[2].

Вся жизнь и творчество Уайльда доказали несостоятельность постулатов декадентства, его отрыв от реальной жизни.

Чем же вызван интерес Брюсова к «Балладе»?

Как известно, в начале XX в. русские символисты, высоко ценившие О. Уайльда за его отрешенность от реальной действительности, объявили его «своим» и поставили в ряд с Метерлинком, Гейсманом. Об этом говорят и многочисленные переводы его произведений в журнале символистов «Весы».

Юный Брюсов считал себя последователем О. Уайльда. Он писал: «Когда я впервые напечатал свои стихи в сборнике «Русские символисты», дед был еще жив (вскоре умер); рядом стояли — я, юный последователь О. Уайльда, и старик, читавший Державина, как образец»[1].

В. Брюсов, следуя тезисам декадентства, в своих первых стихотворениях выдвигал в качестве идеала условную, искусственную красоту. Он впоследствии вспоминал: «В это время я читал Бодлера и Верлена. Я воображал, что презираю юность, естественность, что румяна красивее для меня, чем румянец молодости...»[2].

Необходимо отметить, что Брюсова так же, как и Уайльда, никогда не соблазняли мистика и метафизика символизма. Уайльд утверждал, что форма и цвет говорят только о форме и цвете, и больше ни о чем. В. Брюсов основывал свою поэзию не на символах, а на «форме» и «гармонии образов»[3].

С самого начала своей литературной деятельности Брюсов занимался стихотворным переводом. И не случайно, что первой книгой его, вышедшей отдельным изданием, были переводы Верлена.

Период работы над «Балладой» О. Уайльда (1912 г.) связан с периодом кризиса символизма в России. Брюсов, который в конце 90-х годов прошлого века ставил себе целью создать в России «школу нового искусства» и фактически стал вождем этой школы, уже в 1905 г. начал отходить от своих убеждений.

Революция 1905 г. наметила перелом в мировоззрении Брюсова и в его эстетических концепциях. Оглядываясь на пройденный творческий путь, В. Брюсов писал: «Мы, «декаденты», деятели «нового искусства», все как-то оторваны от повседневной действительности, от того, что любят называть реальной правдой жизни. Мы проходим через окружающую жизнь, чужие ей (и это, конечно, одна из самых слабых наших сторон)»[4].

К началу 10-х годов нашего столетия В. Брюсов стал признанным авторитетом в области поэтики, поэтического языка и творчества. Как в своем творчестве, так и в выборе переводов, он стремился приблизиться, сомкнуться с народом.

---

[1] **К. Бальмонт.** Поэзия О. Уайльда.—Весы, 1904, № 1, с. 39—40.

[2] **О. Уайльд.** Тюремная исповедь. М., 1976, с. 295.

[1] **В. Я. Брюсов.** Из моей жизни. М., 1927, с. 96.

[2] Там же, с. 84.

[3] См.: Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. М., 1927, с. 48.

[4] Рецензия на книгу **Ф. Сологуба** «Книга сказов».—Весы, 1904, № 11, с. 50.

Понимание несостоятельности постулатов декадентства, отгороженного от масс своими идеалами, с его скептическим индивидуализмом, выразилось у О. Уайльда в создании «Баллады Редингской тюрьмы», а у В. Я. Брюсова —в желании перевести ее на русский язык.

В. Я. Брюсов в этот период перевел целый ряд баллад, которые как бы своей стихотворной формой, подлинно народной, еще раз подчеркивают стремление поэта-переводчика отойти от идеализированных, порой надуманных персонажей к реальным, вполне земным.

Несомненно, что «Баллада» О. Уайльда увлекла Брюсова не только стихотворной формой, но и своими художественными особенностями. Брюсов в статье «Фиалки в тигеле» писал: «Тайна того впечатления, какое производит создание поэзии, не только в идеях, в чувствах, в образах, но раньше того в **языке** — именно поэтому мы и называем данное произведение созданием **поэзии»** (VI, 103).

При поэтическом переводе важное значение приобретает вопрос о вольностях в переводе. По этому поводу М. Л. Лозинский писал: «Всех элементов формы и содержания воспроизвести нельзя. Поэтому поэт-переводчик должен заранее определить, какие из этих элементов наиболее существенны в том произведении, которое он переводит, и потому должны быть воспроизведены во что бы то ни стало. Выбор этих элементов и есть то, что Валерий Брюсов называл методом перевода»[1].

Передавая национальное своеобразие формы поэтического произведения, переводчик стремится передать особенности языка, поэтики системы художественных образов. Брюсов также старался бережно и возможно полнее воссоздать систему образов, наиболее характерных для переводимого произведения, поэтому читатель брюсовского перевода видит и чувствует то же, что и читатель подлинника.

С точки зрения структурной организации «Баллада» отличается от традиционной баллады, т. к. она сохраняет, с одной стороны, все особенности подлинно народной строфы, а с другой — элементы, типичные для декадентской поэзии.

В основу «Баллады» лег достоверный факт, и в произведении чувствуется сострадание и сочувствие автора к узнику под номером С 33, Чарлзу Томасу Уириджу.

[1] **М. Л. Лозинский.** Мысли о переводе. Ленинградск. альманах, 1955, № 10, с. 318.

В «Балладе» прослеживаются два образных плана: образ тюрьмы, так впечатляюще описанной Уайльдом, как отражение современной действительности «форсайтовского строя», и образ роковой любви, роковой судьбы.

Уайльд применил свой излюбленный прием для создания этих образов — символическое использование цветовой гаммы (желтый, зеленый, черный, пурпурный).

Сравнивая перевод «Баллады» Брюсова с переводами Н. Воронель[1] и В. Топорова[2], нетрудно заметить, что помимо индивидуальной манеры, они руководствуются в решении творческой задачи разными принципами, если Брюсов придерживается максимальной близости к оригиналу, то переводы Н. Воронель и В. Топорова отличаются большой свободой в передаче образов.

При чтении «Баллады» в переводе Брюсова чувствуется бережное отношение к образам, языку и ритму подлинника. В сознании читателя возникает уайльдовский образ мрачной, непоколебимой, жестокой своей размеренной жизнью тюрьмы, в камерах которой «сгорают» в душевных муках проклятые обществом узники.

Н. Воронель сравнивает тюрьму с «балаганом» (тюремный балаган), в котором служители упиваются своей ролью душителей и палачей, а смертники извиваются в своем предсмертном танце (заплясать в петле, сердечный перепляс).

Брюсов же намеренно сохраняет в переводе слово «тюрьма» и старается передать именно образ оригинала, т. е. ее тихой, казалось бы, спокойной атмосферы, которая убивает одних в своих камерах, а других на виселице. Им сохранен аллегорический образ тюрьмы как общества, которое своей жестокостью, бездушием, тиранией, хладнокровно губит свои жертвы.

Передавая почти все основные образы оригинала, Брюсов в то же время старался избежать нарочито-декадентских метафор, заменив их более понятной, народной формой (например, в 12-й строфе 1-й части, он передал возвышенную метафору «yellow face of Doom» простым словом «приговор»):

Не всем у двери в час рассветный,
Предстанет страшный хор:
Священник, в белом весь дрожащий,

[1] **О. Уайльд.** Избр. произведения. Т. 1. М., 1961, с. 379.

[2] **О. Уайльд.** Стихотворения. (Библиотека всемирной литературы). М., 1976, с. 34.

Судья, склонивший взор,
И. в черном весь, тюрьмы Смотритель,
Принесший приговор.

В то же время Брюсов старался в переводе сохранить как можно ближе к оригиналу все метафоры, сравнения, повторы. Например, в 9-й строфе 1-й части:

Some love too little, some too long,
Some sell, and others buy;
Some do the deed with many tears,
And some without a sigh:
For each man kills the thing he loves,
Yet each man does not die.

Тот любит слишком, этот — мало;
Те ласку продают,
Те покупают, те смеются,
Разя, те слезы льют.
Возлюбленных все убивают,
Но все ль за то умрут?

В отличие от «воссоздающего»[1] перевода В. Брюсова, переводы Воронель и Топорова можно назвать «перестраивающими». Сравним:

Любимых убивают все —
За радость и позор,
За слишком сильную любовь,
За равнодушный взор,
Все убивают — но не всем
Выносят приговор[2].

или:

Кто слишком преданно любил,
Кто быстро разлюбил,

[1] «Воссоздающий» перевод — это перевод, воспроизводящий со всей возможной полнотой, точностью и содержание и форму подлинника. «Перестраивающий» — когда переводчик переиначивает на свой лад содержание и форму подлинника. См.: **М. Лозинский.** Искусство стихотворного перевода. — Дружба народов, 1955, № 7, с. 160.

[2] «Баллада Редингской тюрьмы». (перевод Н. Топорова.) — **О. Уайльд.** Стихотворения. М., 1976, с. 35.

Кто покупал, кто продавал,
Кто лгал, кто слезы лил,
Но ведь не каждый принял смерть
За то, что он убил?[1]

Как видим, сохранив почти все основные образы оригинала, Брюсов добавил от себя риторический вопрос, вполне отвечающий духу баллады.

Сохранение Брюсовым авторского лица приводит к тому, что он отражает и слабые стороны баллады, в отличие от Н. Воронель и В. Топорова (например, 15, 16, 17-е строфы V-й части).

На протяжении всей «Баллады» Брюсов старается не механически переносить свойства оригинала с английского на русский, а найти такие адекватные речевые средства, которые в наибольшей степени способны передать эстетические и языковые особенности подлинника.

Анализ перевода показал, что В. Брюсов стремился воспроизвести главное в переводимом произведении. Этому способствовали основательные знания творчества автора, его эпохи, умение Брюсова проникнуть в мир дум и настроений переводимого автора, глубокое знание языка и его стилистических особенностей.

[1] **О. Уайльд.** Избр. произведения. Т. I, с. 381 (Перевод Н. Воронель).

З. Е. Либинзон

ФАУСТ В ВОСПРИЯТИИ И В ИЗОБРАЖЕНИИ В. БРЮСОВА

Легендарный Фауст относится к тем образам мировой литературы, которые занимали В. Брюсова на протяжении всей его творческой жизни. Он воспринимался им как один из вечных кумиров, как поэтическое выражение сущности человечества. «Человечество — Фауст!» — провозгласил он в одном из последних стихотворений и подвел этим итог своим долгим размышлениям о знаменитом образе и многолетним трудам над ним.

Еще в юности ознакомившись с трагедией Гете, он так был захвачен ею, что начал ее переводить. Первые наброски перевода были им сделаны в 1891 г.[1], а завершил он его в 1919—20 гг. В полном виде он пока не опубликован, о нем высказываются различные суждения, которых мы здесь касаться не будем. Задача предлагаемой работы—показать, как Фауст—герой немецкой народной легенды и герой, воссозданный Гете, — воспринимался В. Брюсовым, толковался и изображался им. Можно утверждать, что наш поэт попытался создать **своего** Фауста. Речь в первую очередь идет о романе «Огненный ангел», но не только о нем. Множество откликов и характеристик Фауста имеются в поэзии и в статьях В. Брюсова.

«Огненный ангел» исследовался преимущественно как роман исторический. «Первый исторический роман В. Брюсова», — назвал свою статью А. И. Белецкий[2], вслед за ним почти так же озаглавила свою статью и З. И. Ясинская[3]. Б. И. Пуришев анализировал роман в общей работе об отношении Брюсова к немецкой культуре XVI в.[4]

[1] Они хранятся в отделе рукописей Гос. Биб-ки СССР им. В. И. Ленина (ф. 386. 14. 1).

[2] См.: Ученые записки Харьковского пединститута. Т. 3. 1940, с. 5—32.

[3] Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 101—129.

[4] См.: Брюсовские чтения 1966 года, Ереван, 1968, и послесловие к IV т. Собр. соч. В. Брюсова в семи томах, с. 328—341.

Большие коррективы в эту утвердившуюся точку зрения внес С. Д. Абрамович, который в кандидатской диссертации[1] рассмотрел эволюцию исторической прозы В. Брюсова и определил «Огненный ангел» как роман, скорее, психологически-философский[2]. Немецкая исследовательница Бригит Фликингер[3] поставила вопросительный знак в названии одной из главок своей диссертации («Огненный ангел» — исторический роман?») и тем самым подвергла сомнению традиционную точку зрения на жанр романа.

Однако нам представляется, что «Огненный ангел» — не только правдивый исторический роман, воскресивший, как выразился Б. И. Пуришев, «подлинный немецкий XVI век», он вовсе не является чем-то исключительным в творчестве нашего поэта, всегда стремившегося в поэзии за приметами той или иной эпохи осознать и сокровенный смысл ее. В известной лекции, прочитанной 27 марта 1903г. и впоследствии озаглавленной «Ключи тайн», считавшейся манифестом русского символизма (в виде статьи-декларации она открывала первый номер «Весов»), он порицал литераторов, усматривающих в поэзии «лишь точное воспроизведение жизни, по которому можно изучить быт и нравы... времени и... страны...» (VI, 79—80). Не соглашался В. Брюсов и с теми, которые искали в искусстве лишь непосредственную пользу или провозглашали девиз «искусство для искусства». Формулируя мысль о цели искусства, он опирался на Шопенгауэра: «Искусство — то, что в других областях мы называем откровением. Создания искусства —это приотворенные двери в Вечность» (VI, 91). Но знаменательно, что, выявляя примат интуитивно-мистического начала в искусстве, он в то же время подчеркнул познавательный момент в нем: «Во все века своего существования, бессознательно, но неизменно художники выполняли свою миссию: уясняя себе открывшиеся им тайны, тем самым искали иных способов познания мироздания». В качестве примеров, подтверждающих его вывод, он сослался на античную скульптуру, стихи Тютчева и на трагедию

[1] **С. Д. Абрамович.** Историческая проза В. Я. Брюсова. Львов, 1974.

[2] См.: **С. Д. Абрамович.** Вопросы историзма в романе В. Я. Брюсова «Огненный ангел». — В сб. «Вопросы русской литературы». Вып. 2 (22). Львов, 1973, с. 92.

[3] **B. Flickinger** Valerij Brjusow. Dichtung als Magie. Kritische Analyse des «Feurigen Engels». München, 1976.

Гете «Фауст», в которой он также видел «истинное познание вещей» (VI, 93).

Колебания между мыслью о мистико-таинственном назначении искусства и его жизненно-познавательным элементом в гораздо большей степени проступают в статье «Карл V», которая писалась в самый разгар работы над окончательной версией романа «Огненный ангел» и отразила в теоретико-рассудочной форме те трудности, с которыми встретился автор, когда создавал роман, основанный на конкретно-историческом материале. Неслучайно в центре статьи обсуждение исторической трагедии «Карл V», происходившее в редакции некоего журнала. Кстати, сюжет этой трагедии из той же эпохи, коей посвящен «Огненный ангел». В. Брюсов использовал распространенную в эстетике со времен Платона форму беседы ряда лиц, сторонников различных взглядов на искусство.

В статье противопоставляются два художественных метода — символизм, в произведениях которого «за красотой внешних картин и образов... таится более глубокий смысл, смысл философский, метафизический», и реализм, трактуемый, скорее, в духе натурализма («реалисты не более как наблюдатели, что-то вроде фотографических аппаратов»). Такая трактовка реализма отвергается автором и не только им[1]. Даже Мистик сослался там на Золя, творчество которого, по его словам, «вполне подходит под определение символизма». «В таком случае, — полемизирует Автор, — я не понимаю, чем ваш символизм отличается от моего реализма. Выявить сущность вещи — не значит ли это воспроизвести ее особенно правдиво, в высшей степени реально. Ведь сходство достигается не тем, что художник верно передает случайные подробности, но тем, что он верно передает существенные черты. Кто хочет быть истинным реалистом, конечно, должен заглядывать в самую глубину явлений, а не скользить взглядом по их поверхности» (VI, 126). Думается, что в этих словах слышны раздумья самого Брюсова, перед которым во время работы над определенным историко-культурным материалом вставал вопрос, как совместить правдивое и непосредственное изображение избранной эпохи со сверхзадачей искусства — осмыслить действительность, проникнуть в тайны ее, найти в ней — в данной эпохе — всеобщее. И здесь, в теории, примером ему в известной мере служит гетевский «Фауст», на которого среди других примеров он постоянно ссылается в указанной статье и в других работах того времени[1].

Заинтересовавшись той же эпохой, В. Брюсов задумал произведение, подобное гетевскому, но и глубоко отличное от него. После выхода романа из печати нередко иронизировали по поводу состязания русского поэта с немецким. Г. Чулков, к примеру, писал в рецензии на роман: «Фауст» Марло-«Фауст» Гете-«Фауст» Брюсова — это звучало бы недурно, если бы роковая неудача не постигла нашего современника»[2]. Конечно, вряд ли следует ставить в один ряд трагедию Гете и роман Брюсова, но эти художественные произведения перекликаются друг с другом, и не только по использованному историческому материалу. Являясь как бы резонансом от «Фауста» Гете, «Огненный ангел» и в стилевом отношении связан с ним, но стал произведением глубоко оригинальным, лирико-эпическим, в котором на историческом материале решаются проблемы психологические и философские.

До нас дошло мало сведений о процессе работы Брюсова над романом. Известно, что поначалу основой романа должна была быть, как значилось в репортерской заметке в журнале «Искусство» за 1905 г., жизнь «знаменитого германского мистика Агриппы». Каким образом и почему описание Агриппы Неттесгеймского уступило место вымышленным персонажам, а в центре его оказались приключения девушки, обвиненной в союзе с дьяволом, трудно теперь сказать. В окончательном варианте действие отнесено к последним годам жизни Агриппы, к 1534—1535 гг., изображение самого Агриппы занимает всего одну главу, но зато появилась еще одна, в известной мере историческая фигура — Фауст, встречи с которым занимают три главы. А. И. Белецкий полагал, что эти эпизоды — встречи Рупрехта с Агриппой и Фаустом — лишние, чисто меха-

---

1 В примечании к публикации статьи в семитомном Собр. соч. В. Брюсова категорически утверждается, что точку зрения самого Брюсова выражает лицо, обозначенное как Автор. С этим вряд ли можно согласиться. Более прав А. А. Нинов, заметивший, что «ошибочно отождествлять целиком позицию самого Брюсова с точкой зрения кого-либо из участников диалога; доля истины для него содержится в утверждении каждого, и это в принципе соответствует брюсовскому философскому «плюрализму» — признанию множественности противоречивых истин» (см.: Лит. наследство. Т. 84, кн. I. М., 1979, с. 432).

1 См. рецензию В. Брюсова на постановку драмы Л. Андреева «Жизнь Человека» в Художественном театре (VI, 129—133).

2 Лит. наследство. Т. 85, с. 519.

нически связанные с главной сюжетной линией[1]. Следуя автору этой первой работы об «Огненном ангеле», и другие исследователи (З. И. Ясинская) исключают из своего анализа характеры Агриппы и Фауста. Лишь Б. И. Пуришев заговорил о фаустовском мотиве, «отчетливо звучащем в романе» (IV, 337).

Нам представляется, что образ Фауста играет большую роль в структуре романа. В. Брюсов не ограничился изображением психологической драмы на историческом фоне. «Оставьте историю ученым, — восклицает он устами Издателя в статье «Карл V», — а поэтам — творчество! «Автор, полемизирующий там с адептами символизма, требующего, «чтобы за очевидной красотой художественного создания таилась скрытая отвлеченность», заявляет: «Если уж поэтическому произведению таить в себе второе, тайное содержание, то пусть оно будет на уровне современной философии и науки» (VI, 121, 125). Дело не в каком-то тайном, оккультном смысле романа, о чем писал в свое время А. Белый, а в его глубинном содержании, которое состоит в прославлении фаустовского духа в том высоком понимании понятия, которое придавал ему и сам Брюсов и которое стало нарицательным, как духа неудовлетворенности, неустанных исканий путей разрешения вечных загадок жизни. Может показаться, что такое толкование не согласуется с тем конкретным, нарочито приземленным обликом Фауста, который дан в романе. Еще по поводу первой книги прозы В. Брюсова А. Блок писал: «Странная, поразительная, магическая книга... Мировое любопытство, ибо он никогда не удовольствовался периферией, не скользит по плоскости, не созерцает; он — провидец, механик, математик, открывший центр и последующие полюсы, пренебрегая отдельным. Таков Валерий Брюсов — прозаик. Это космическое любопытство — основной психологический момент его книги». Кстати, эта рецензия помещена в том же номере «Весов», где начал печататься «Огненный ангел» (1907, № 1).

Первая половина XVI столетия, когда идеи Возрождения достигли зенита, приобрела в романе обобщенный смысл, как время, в котором развернулась ожесточенная борьба гуманизма со средневековьем, со всякого рода суеверием, как эпоха страстных исканий и фаустовских дерзаний.

В сентябре 1907 г., когда В. Брюсов завершил роман, он пишет стихотворение «Служителю муз», где выделяет

[1] См. указ. ст. А. И. Белецкого, с. 29.

главную отличительную особенность человеческой деятельности:

Пусть боги смотрят безучастно
На скорбь земли: их вечен век.
Но только страстное прекрасно
В тебе, мгновенный человек!

(I, 533)

В романе также ощущается дыхание ренессансного гуманизма. С каким уважением, а порой и восхищением говорится в нем о его деятелях: о «пламенном Пико де Мирандолле», написавшем блистательную речь о достоинстве человека, о гении Эразма Роттердамского, о его «неистощимо забавной» «Похвале глупости» и остроумно-благородных «Разговорах», о язвительном Ульрихе фон Гуттене и «Письмах темных людей», о Себастиане Бранте и его «Корабле дураков» и о ряде других гуманистов, отдавших себя целиком и полностью «истинному познанию», овладению «сокровенными знаниями». Сторонниками гуманизма в той или иной степени предстают в романе Генрих, граф Отто фон Оттергейм, облик которого Рената приняла за огненного ангела, граф Веллен, да и один из центральных персонажей романа Рупрехт, при всей его ограниченности, выступает как человек новой формации, рыцарь, охваченный жаждой приключений, и гуманист, стремящийся к научному познанию, как поклонник Пико де Мирандоллы, о котором он говорит с нескрываемым восторгом. В записях Рупрехта В. Брюсов сумел передать эту «жажду исследования», которая была так характерна для гуманистов. «Покоренный величием тех далей, которые открывались передо мною, — мира демонов, в который наш мир человеков вброшен как малый остров среди океана, — признавался он, — я временно как бы забыл о графе Генрихе и о клятве, данной мною Ренате. Мне так хорошо было носиться с нею вместе по волнам книг, рукописей, чертежей, вычислений, что, завидев, наконец, за гребнями волн тот берег, к которому сам держал курс корабля, как-то не мог я обрадоваться и не спешил войти в гавань» (IV, 100). Читая эти строки, забываешь, что речь идет о книгах по магии, демонологии и т. п., и обращаешь главное внимание на саму одержимость познавательного процесса, свойственную тем, кто отдается исследованию того или иного круга духовных запросов. Непосредственные увлечения, занятия и действия Рупрехта выдают его

страстный авантюристический характер, характер, присущий тем новым людям, которые порождены были временем крушения тысячелетних устоев средневековья.

Безусловно, Рупрехт — рядовой той эпохи, он сам себя характеризует: «Я столь же ландскнехт, сколько гуманист». Наряду с ним, Генрихом, графом Велленом и другими вымышленными персонажами В. Брюсов счел нужным ввести подлинных исторических лиц того времени. То —Агриппа Неттесгеймский и Фауст. Они вовсе не случайно выведены и не являются рудиментом первоначальной версии романа. Встречи с ними стали важным звеном в цепи исканий Рупрехта.

Известен пристальный интерес В. Брюсова к личности Агриппы Нетесгеймского, уже не раз писали о заслугах нашего поэта, восстановившего деятельность «оклеветанного ученого», которому он посвятил ряд своих работ. В «Огненном ангеле» он характеризуется как «один из величайших ученых и значительнейших писателей нового времени», как «один из самых светлых умов». Он изображен там непосредственно, в окружении своих учеников, так сказать, в быту, где ему пришлось испытать немало невзгод. Но постепенно, по мере того, как развертывается его беседа с Рупрехтом, он как бы вырастает, перед читателем предстает оригинальный мыслитель-гуманист, утверждающий, что «в человеке все же нет ничего более благородного, как его мысль, и возвышаться силой мысли до созерцания сущностей и самого бога — это прекраснейшая цель жизни» (IV, 132).

В. Брюсов вовсе не приукрасил облик Агриппы, которому были присущи многие и многие предрассудки, он обратил главное внимание на трагедию этого «великого чародея», постоянно преследовавшегося и умершего обнищавшим и одиноким. Сцена смерти его — одна из поразительных и впечатлительных сцен романа, превращается в своеобразный апофеоз мыслителя, она написана с реалистическими подробностями и вместе с тем мифологизированно, в духе бытовавших в народе легенд о нем.

Таков же принцип изображения в романе и Фауста, которого Рупрехт встретил на пути своих скитаний вскоре после посещения Агриппы. Встреча эта не случайная, она должна дополнить картину немецкого гуманизма, подчеркнув трагическую участь лучших представителей его. Решив включить в роман знаменитого героя, В. Брюсов, по всей вероятности, долго размышлял, как его изобразить. Если имя Агриппы знали сравнительно мало, преимущественно

в ученых кругах, в литературе же он был выведен, кажется, единственный раз в третьей книге романа Ф. Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», и то карикатурно под именем герр Триппа, то Фауст был известен по целому ряду художественных произведений, благодаря которым он вошел в сознание народов мира. Задумав повесть о Германии XVI века, В. Брюсов остановился, как он сразу известил в предисловии к первому изданию, на том изображении Фауста, которое дано в книге, выпущенной И. Шписом в 1587 г. (он только ошибочно приписал Шпису авторство: так называемая народная книга о Фаусте написана оставшимся безвестным монахом-лютеранином). И это вполне логично. Однако, как отметил еще Б. И. Пуришев, близость брюсовского Фауста к своему источнику весьма относительная.

Книга И. Шписа всячески стремилась опорочить Фауста, дабы «история о знаменитом чародее и чернокнижнике... служила устрашающим и отвращающим примером и искренним предостережением всем безбожным и дерзким людям», как сказано в заглавии. Цель же В. Брюсова совсем иная — показать Фауста в фокусе его эпохи. Характер Фауста в этом отношении примечателен и служит отражением общей стилистики романа, где изображение как бы раздваивается[1], содержа в себе два плана: нижний, условно назовем его реалистическим, в нем герой представлен непосредственно, нарочито заземленно, и верхний, так сказать, — символический, где тот же герой в известной мере преображается. Так, к примеру, Генрих в миру, в действительности, молодой граф фон Оттергейм, увлекшийся миловидной девушкой Ренатой, затем порвавший с ней, оказывается членом некоего тайного общества, поставившего себе цель вывести «ладью человечества из пучины зла на путь правды и совести», для чего он обратился к «божественной магии», ибо для осуществления цели нужна особая таинственная сила. И в расстроенном воображении Ренаты он недаром принял облик огненного ангела Мануэля. Подобная двухплановость обнаруживается во всей структуре романа, сказывается во всем его стиле, где символика наслаивается на строгий, рационалистически выверенный и документально обоснованный сюжет.

Нельзя сказать, что эти два плана всегда органически сочетаются в романе, рационалистическое исследование порой оказывается не в ладу с романным повествова-

[1] Эту особенность тонко подметил С. Д. Абрамович в указанных работах.

нием, и упреки, которые делались в этом отношении автору, не во всем безосновательны. Однако большинство критиков подходило к роману лишь как к произведению историческому, игнорируя его подтекст. Эти общие замечания о поэтике романа могут быть подтверждены анализом характера Фауста. Его двухплановость несколько иная, нежели двухплановость Генриха.

Фауст появляется в романе в облике «доктора философии и медицины, исследователя элементов» в сопровождении «скромного схоляра» Иоганна Мюллина, но стоило произнести имена Фауста и Мефистофелеса, как отношение к ним тотчас меняется, они — герои повсеместно известные, вездесущая молва уже разукрасила их и объявила их союз противобожественным. Однако в «Огненном ангеле» они оказываются отнюдь не такими. Мефистофелес в эпизодах с Фаустом несет всю комическую нагрузку; фокусник и проказник, он инициатор всех проделок, которые, в основном, соответствуют книге И. Шписа. «Мефистофель Брюсова, — писал в рецензии на роман Г. И. Чулков, — как-то потускнел, поглупел и стал неожиданно Мелким бесом самого малого ранга»[1]. Откликаясь на эту критику, В. Брюсов писал Вяч. Иванову 23 декабря 1908г.: «...Чулков упрекает моего Мефистофеля за то, что он «глупее», чем Мефистофель Гете. Считаю такое замечание также «глупым». Мой Мефистофелес жил за 300 лет до Гете и предугадывать его не мог никак. Сколько смею судить, мой Мефистофелес весьма похож на того, которого изображали и описывали в своих книгах, письмах и мемуарах писатели XVI века, — а на Мефистофеля Гете он похожим и не собирался быть. Если **исторический Мефистофель** не столь блестящ, как «бес» Гете, моя ли вина?»[2].

В. Брюсов старался при каждом удобном случае подчеркнуть свою манеру — изобразить любых героев романа так, как их представляли в то время, когда складывалась фаустовская легенда. Однако полностью отвлечься от того облика Мефистофеля и Фауста, который они приобрели в последующем, он не мог. Описав очередную проделку Мефистофеля — на сей раз с виноградом, — герой романа комментирует: «Некоторое время Мефистофелес был предметом всеобщего восхищения, так как на него смотрели не без священного страха, как на колдуна и чародея, а он, сложив руки на груди, среди толпящихся бюргеров стоял, как идол, с лицом горделивым, как у Люцифера» (IV, 206).

[1] Лит. наследство. Т. 85, с. 519.

[2] Там же.

Так прорывается в этом злом шутнике что-то величественное, дьявольско-люциферское. Еще более это величавое могущество проступает в характере брюсовского Фауста. И Фауст помещен в романе в конкретные условия Германии XVI столетия, но в отличие от трактовки, данной ему в книге И. Шписа, автор относится к нему с огромным уважением.

Из книги И. Шписа В. Брюсов взял лишь некоторые эпизоды странствий Фауста и Мефистофеля. «Мой друг и покровитель, доктор Фауст, — представляет Мефистофелес своего спутника Рупрехту,—утомлен бременем познаний, но он человек ученейший и пожелал лично убедиться, устроен ли мир согласно с законами науки или нет»,—вот с какой целью Фауст оставил свою келью и отправился в странствие. Само это намерение уже сближает Фауста с великими деятелями Ренессанса, которые совершили открытие мира. Мефистофелес сообщает, что они объехали многие страны и континенты, побывали в Италии, в Риме и в городах, поднявшихся в эпоху Возрождения,— в Милане, Венеции, Падуе, Флоренции, Неаполе, потом отправились в Грецию, оттуда в Египет, затем в Турцию, Константинополь, откуда добрались до Московии, где «доктор Фауст показывал свою ученость при дворе княгини Елены, но остаться там не пожелал из-за лютых морозов»[1]. Теперь они объезжали города германских земель —

[1] В годы работы над романом «Огненный ангел» В. Брюсов, используя упоминание в книге И. Шписа, что Фауст побывал в московских землях, задумал написать драму под названием «Фауст в Москве», план которой сохранился в архиве писателя. Драма должна была состоять из пролога и пяти действий (семь картин). Время действия то же, что в романе — 1534—1535 гг., в России — то годы правления княгини Елены Васильевны, вдовы Василия III, матери Ивана IV. По всей вероятности, это время было избрано только из-за совпадения его со временем жизни Фауста.

В 1-й картине Фауст с Мефистофелем парят в пространстве, во 2-й — они уже в Москве, во дворце княгини Елены. Одним из действующих лиц в драме должен был быть Оболенский (князь Иван Федорович Овчина-Телепнев-Оболенский — ближайший фаворит Елены Васильевны), который фактически правил царицей. Правление Елены отмечено в истории успешной борьбой с сепаратизмом удельных князей. В. Брюсов увидел в этом предзнаменование эпохи Петра и потому, наверное, ввел пророчество о Петре Великом. Включил он в действие и молодую девушку Анну, которую Фауст хотел похитить. Елена Васильевна проведала об этом, усмотрела в действиях Фауста и Ме-

Вену, Аугсбург, Лейпциг, Нюрнберг, Страсбург и намерены отправиться в Англию. Все эти эпизоды взяты из книги И. Шписа, В. Брюсов ограничился лишь перечислением стран и городов, в которых побывал Фауст, и тем самым создал впечатление о неугомонном характере Фауста.

Знаменательно описание первого впечатления Рупрехта от встречи с Фаустом: «...Человек лет тридцати пяти, одетый, как обычно одеваются доктора, с небольшой курчавой бородкой, производил впечатление переодетого короля. Осанка его была благородна, движения — самоуверенны, а в выражении лица — какое-то утомление, словно у человека, уставшего повелевать» (IV, 201). В дальнейшем повествовании высказываются немало насмешливо и иронично не только в адрес Мефистофеля, но и Фауста. Граф Веллен, не веривший в возможность каких-то связей человека с потусторонним миром, считал их обыкновенными шарлатанами, ловкими мошенниками, однако В. Брюсов стремится рассеять эту молву, и в романе Фауст в общем притягателен, он, по сути, благороден, охвачен тягой к познанию мира, для чего и заключил договор с чертом, подвергался различным испытаниям, терпел невзгоды. Он помнил про свои затаенные желания и не всегда подчинялся Мефистофелесу, нередко иронизировал над ним, не соглашался с ним и противопоставлял себя ему.

Глубоко значима заключительная речь Фауста, обращенная к Рупрехту, в которой он отрицает необходимость для истинного мага заключать пакт с демоном. Фауст отличает истинного мага, под которым он подразумевает подлинного ученого, от невежественных недоучек, пользующихся магией для низких целей. Он верит в существование демонических сил и возможности настоящей магии. Но в его речи слышны и иные тона: «Разве желания человека ограничены тем, что можно удовлетворить с помощью таких средств? Разве не жаждет человек познать все тайны всей вселенной, до самого конца, и обладать всеми сокровищами, безо всякой меры?.. Не забудьте, что человек сотворен по образу и подобию самого творца и поэтому есть в нем свойства, непонятные не только демонам, но и

фистофеля заговор и бросила их вместе с Анной в тюрьму, но Фаусту и Мефистофелю удалось незаметно исчезнуть, а Анна в тюрьме повесилась. Смертью Анны заканчивалось по плану действие.

В. Брюсов не был, видимо, удовлетворен возникшим замыслом, и намеченный план остался неосуществленным. План хранится в отделе рукописей Библиотеки им. В. И. Ленина (Ф. 386. 30. 10).

ангелам. Ангелы и демоны могут стремиться лишь к своему благу..., но человек может искать и скорби, и страдания, и самой смерти...» (IV, 231—232). Этими словами В. Брюсов акцентировал главное в характере своего Фауста, неутомимого исследователя. Недаром Рупрехт, оставив Фауста, размышляет о нем: «он не измерил всех глубин его жизни и его души», в его памяти останется образ, «словно на горизонте тень Голиафа».

Выше уже было замечено, что в романе мелькают имена ряда художников, писателей и мыслителей европейского Возрождения, из них В. Брюсов выпятил два образа — Агриппы Неттесгеймского и Фауста. По характеру они во многом близки. За конкретными историческими персонажами, какими они представлены, угадываются фигуры, уже обретшие легендаризированный облик; тень Голиафа, говоря словами Брюсова, уже шагала за ними. Изображенные в романе друг за другом Агриппа и Фауст, несмотря на все индивидуальные отличия, сливаются в сознании читателя. Возможно, и В. Брюсов, как и некоторые исследователи[1], предполагал, что Гете назвал своего Фауста Генрихом в память о Генрихе Корнелии Агриппе Неттесгеймском. Во всяком случае, в романе эти образы одного плана. Введение их придало роману широкий простор и глубокий философский смысл, в значительной мере благодаря им рассказ о трагической судьбе девушки, одержимой видениями, превратился в роман о людях Возрождения, можно сказать, о фаустовской эпохе, об одержимых искателях истины. «Огненный ангел» — роман лирический и историко-философский.

Как уже говорилось, два плана в романе — историко-психологический и символико-философский не равноправны, доминирует первый план, который разросся, может, и чрезмерно разросся, в нем действительно иногда начинает преобладать историография, которая все же не смогла затушевать дерзновенно-фаустовское начало.

Оно ярко проявляется и в брюсовских стихах, вдохновленных великой трагедией Гете. Это преимущественно лирические стихи, в которых фигурирует не сам Фауст, а фаустовский дух, воспринятый сквозь призму современных поэту событий.

Одно из наиболее примечательных таких стихотворений — «Дух Земли», созданное в 1907 г., в пору наметившегося спада революции в России. Оно вошло в раздел

[1] См.: **С. Бэлза.** Кто вы, доктор Фауст? — Неделя, 1967, № 18.

«Современность», следовавший за разделами «Правда вечная кумиров» и «Приветствия», сборника «Все напевы», вышедшего в 1909 г. В беловой рукописи оно было первоначально озаглавлено «Революция». Прокатившаяся по стране революция символизируется в образе Духа Земли, заимствованном из трагедии Гете. Гетевские слова — Schreckliches Gesicht — (ужасный лик) — приводятся в эпиграфе и отражают противоречивое отношение В. Брюсова к революции 1905 г., которая его и привлекала главным образом своей стихийно-разрушительной силой. Он обращается к возникшему могучему духу:

Ты встал громаден и ужасен,
На гордый зов, на дерзкий клик,
Так ослепительно прекрасен
И так чудовищно велик.
Ты наше маленькое знамя

. . . . . .

Вознес безжалостной рукой,
Чтоб с ним, под гром, скрутилось пламя
В полете тучи грозовой.

Чеканный стих, выдающий восхищение и ужас, сменяется в финальном четверостишии лирическим раздумьем об укрощении вызванного духа:

И вот, отпрянув, мы трепещем,
Заклятье повторяя вслух:
Да остановим словом вещим
Тебя,— неукротимый дух!

(I, 535)

Переводя сцену Классической Вальпургиевой ночи, В. Брюсов создал в 1920 г. собственное стихотворение под этим же названием. «Дымы лесных пожаров», доходившие до Москвы, вызвали у поэта видения «дьявольского вальса» и влечение поспорить с Фаустом «в перегонке сфер». Насыщенное многими и разнообразными мифологическими образами, оно передавало переживания поэта.

Другие стихи, содержащие в себе образы гетевской трагедии, создавались во время интенсивного труда над ее переводом или вскоре после его завершения. Во время бессонной ночи ему видится и «старый Фауст в зеркальной бездонности, «Он das Weibliche (женственное) славить готов», и хохочущий Мефистофель с «его бледным, сумрачным профилем, что прижат к заревому стеклу» («Бессонная ночь»). Славя «летопись побед человека», создавшего «в звоны бронз, в полотна — сказанья скорбные торжеств и бед...», выдвинувшего «певцов и мудрецов», он упоминает знаменательный эпизод из 2-й части трагедии Гете — союз Фауста с Еленой, «где призрак-мысль и призрак-страсть слиты» («Легенда лет»). Фауст ассоциируется в поэтическом сознании Брюсова с молодостью мира, с грядущим торжеством разума («Молодость мира»).

Последнее стихотворение написано в мае 1923 г., за полтора года до ранней кончины поэта, и свидетельствует, что Фауст, подобно другим его «вечным кумирам», стал постоянным спутником В. Брюсова, вошел в его духовное сознание и поэтический мир. Опрометчиво было бы сказать, что Брюсов создал своего Фауста, но представляется несомненным, что в романе «Огненный ангел» он дал всемирно известному герою своеобразное, поистине брюсовское воплощение.

Б. И. Пуришев

«ФАУСТ» ГЕТЕ В ПЕРЕВОДЕ БРЮСОВА

В. Я. Брюсов неизменно стремился расширить горизонты русской поэзии. С присущей ему энергией он не уставал «прорубать окно в Европу», да и не только в Европу. Ради этого он задумал монументальный цикл «Сны человечества». Этой цели служила его кипучая переводческая деятельность.

Конечно, у Брюсова были свои пристрастия. Самое большое внимание, как известно, уделял он французской поэзии. Он переводил Фр. Вийона, Мольера («Амфитрион») и Расина («Федра»), поэтов XVIII в., в том числе Вольтера, Сен-Ламбера, Ле Брена, Колардо, Дюси, Дора, Леонара, Парни, А. Шенье, Мильвуа — в антологии «Французские лирики XVIII в.» (под редакцией В. Брюсова, М. 1914). Еще ближе были ему поэты XIX века, вошедшие в 21-й том его Полного собрания сочинений, предпринятого издательством «Сирин» — «Французские лирики XIX века» (1913). Здесь и Альфред де Виньи, и Виктор Гюго, Альфред де Мюссе, Теофиль Готье, Леконт де Лиль, Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Поль Верлен, Артюр Рембо, Эмиль Верхарн, Морис Метерлинк, Рене Гиль, а также другие поэты, подчас мало, а то и вовсе неизвестные русскому читателю начала XX века.

Не прошел Брюсов мимо итальянской поэзии эпохи Возрождения (Данте, Петрарка, Лоренцо Медичи, Ариосто). Неизменно была близка Брюсову культура древнего Рима. О древнеримской литературе читал он, можно сказать, монументальные лекции в начале двадцатых годов в Высшем литературно-художественном институте. Однажды он поразил студентов тем, что, заменяя заболевшего преподавателя, экспромтом прочел лекцию о топографии древнего Рима. Вместе с ним мы бродили по улицам «золотого» города. Видели и слышали его шумную пеструю жизнь.

Еще в студенческие годы Брюсов начал переводить «Энеиду» Вергилия. Позднее он увлекся Авсонием и латинскими поэтами III—IV вв. И на вопрос студентов: «Валерий Яковлевич, что вы лучше всего знаете?» — он как-то раз ответил: «Пушкина и древний Рим». А в стихотворении «На форуме» (1908) Брюсов писал:

Не как пришелец на римский форум
Я приходил — в страну могил,
Но как в знакомый мир, с которым
Одной душой когда-то жил.

(I, 530)

Из англоязычных поэтов Брюсов наибольшее внимание уделял Байрону, О. Уайльду и особенно Эдгару По. В 1924 году им опубликовано «Полное собрание поэм и стихотворений» американского писателя. А когда в 1914—1915 годах, то есть в начале первой мировой войны турецкие власти предприняли массовое истребление населения Западной Армении, Брюсов создал замечательную антологию «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» (М., 1916), которая должна была обратить внимание цивилизованного мира на непреходящую ценность армянской культуры, подвергшейся варварскому нападению.

Что же касается поэзии немецкой, то в поэтическом наследии Брюсова она не заняла первостепенного места. Разумеется, Брюсов был с ней основательно знаком. И не так уж мало переводил немецких поэтов. Мы встречаем здесь имена Гете, Шиллера («Ивиковы журавли»), Гейне, Ленау (Семь стихотворений), Уланда, Лилиенкрона, Стефана Георге, Франца Эверса (восемь стихотворений), Георга Бахмана—немецкого поэта, жившего в России, близкого к символистам (пять стихотворений) и др. Не всегда Брюсов, видимо, был доволен своими переводами с немецкого, во всяком случае многие из них опубликованы не были. Надо еще иметь в виду, что многие поэтические творения крупнейших немецких поэтов уже существовали в превосходных переводах В. А. Жуковского, А. К. Толстого, Ф. И. Тютчева, К. Павловой, А. А. Фета и других, и не было необходимости переводить их заново. И хотя Брюсов все-таки сделал попытку заново перевести балладу Ф. Шиллера «Ивиковы журавли», привлекшую его своей античной темой, превзойти Жуковского ему все же не удалось.

И все-таки в творческой истории Брюсова, если не поэзия, то немецкая культура сыграла огромную роль. Дос-

таточно вспомнить замечательный роман «Огненный ангел» (1907—1908), переносящий читателя в Германию XVI века, в годы, когда в стране бушевала феодально-католическая реакция, разразившаяся после поражения народной революции. Роман звучал достаточно злободневно в русских условиях периода царской реакции. Но в нем с большой исторической точностью изображалась именно Германия эпохи Реформации с ее самобытной культурой, с ее характерными фигурами, среди которых заметно выделяются выдающийся мыслитель и ученый Корнелий Агриппа Неттесгеймский и доктор Иоганн Фауст.

Так Брюсов впервые встретился с доктором Фаустом. Легенда о знаменитом чернокнижнике не могла его оставить равнодушным. А на склоне лет он вновь встретился с ним, на этот раз в великом творении Гете. К 1919—1920гг. относится его полный перевод трагедии Гете «Фауст»[1]. Это был труд, требовавший большого творческого напряжения. Но и время было уже совсем иным. Если в «Огненном ангеле» запечатлелась горечь мрачного безвременья, освещаемого отблесками костров инквизиции, то «Фауст» Гете, отразивший пафос великого исторического перелома, вполне соответствовал умонастроению Брюсова тех пылких лет, с их исканиями, надеждами, верой в творческие силы человека.

К сожалению, перевод Брюсова до сих пор полностью не опубликован. Напечатаны только первая часть трагедии (1928—1932) и заключительное пятое действие из второй части (в юбилейном гетевском номере «Литературного наследства», 1932). При этом, как говорила мне вдова поэта Иоанна Матвеевна, текст перевода, сохранившийся в архиве Брюсова, является всего лишь черновиком, требовавшим доработки. Мне пришлось видеть этот перевод до его напечатания. Бросались в глаза следы спешки. В одном или двух местах первой части отсутствовали нужные строки. Что касается до белового экземпляра, то, по словам Иоанны Матвеевны, он был передан для напечатания какому-то человеку (Иоанна Матвеевна не помнила, кому именно), в дальнейшем этот человек, а вместе с ним и беловой текст, уже не появлялись.

И все же работа такого большого писателя, как В. Брюсов, заслуживает внимания. У нее есть свои недостатки, но есть и достоинства. В своей книге «Гете в русской литературе» В. М. Жирмунский, не считавший перевод

[1] См.: **В. Жирмунский.** Гете в русской литературе. Л., 1937, с. 603.

«в целом удачным», писал: «Перевод сделан с большой тщательностью, характеризующей Брюсова как филолога, и с тем вниманием к особенностям стихотворной формы, которое отличает его как поэта эпохи символизма»[1]. К недостаткам перевода В. М. Жирмунский относил проявляющийся нередко разнобой в стилевом выражении Гете и его русского интерпретатора. Только разнобой этот вряд ли следует всецело возводить к поэтике символизма, как это делает В. М. Жирмунский[2]. Ведь в 1919—1920 гг. Брюсов был уже достаточно далек от своего символистского прошлого. В эти годы он создал сборники «В такие дни» (1920) и «Миг» (1922). Уже в первом из них, имеющем программное название, помещены революционные стихи: «Третья осень, 1917—1920», «К русской революции», «Товарищам интеллигентам», «Серп и молот» и др. Сам Брюсов в статье «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (1922) заявлял: «...Думаю, что некоторых роковых для символизма путей мне удалось избежать и что мои стихи следующего пятилетия выходят на иную дорогу» (VI, 494). И, конечно, Брюсов был в этом прав. Ведь он был одним из основоположников советской поэзии.

Сказанное, впрочем, не означает, что в переводе вовсе не сохранились привычные для прежнего Брюсова обороты, образы и представления. В. М. Жирмунский ссылается в связи с этим на слова Фауста из первого монолога «...И вижу: знанье не дано нам! Тем сердцу **быть испепеленным!».**

Но дело не в этих сравнительно редких отзвуках преодоленного литературного прошлого, а в том, что Брюсову при всем его поэтическом мастерстве не удалось в полной мере придать русскому тексту ту же гибкость и непосредственность, которые так характерны для великого немецкого поэта. Ведь гетевский книттельферз, подобно книттельферзу немецкого народного стихотворца XVI века Ганса Сакса, высоко оцененного автором «Фауста», отличается удивительной живостью и естественностью, в то время как Брюсов нередко громоздок и тяжеловесен. Особенно это заметно в переводе первой части трагедии. Впрочем, и здесь есть несомненные удачи, как в большом, так и в малом.

Брюсов иногда умело сохраняет какое-нибудь выразительное словечко, найденное Гете, пропадающее у других

[1] **В. Жирмунский.** Гете в русской литературе. Л., 1937, с. 603.

[2] Там же, с. 604.

переводчиков. Например, в Театральном прологе Директор, обращаясь к поэту, предлагает ему угостить зрителей пьесой, которую он уподобляет рагу. Ведь рядовой зритель не способен проглотить цельный большой кусок, его надо давать ему по кусочкам (стихи 99—100).

Перевод А. А. Фета:

Разбей свой кус, чтоб каждый видел крошку,
Им нравится глотать подобную окрошку.

Н. Холодковский заменил «окрошку» «винегретом». Брюсов полностью сохранил гетевский оборот с «рагу».

Но, разумеется, не эти отдельные колоритные детали способны привлечь внимание читателя. Сквозь жесткую ткань перевода то и дело прорывается сильный голос выдающегося поэта, с давних пор склонного к большому монументальному искусству. Таких мест в переводе не так уж мало. Говорит бог в «Прологе на небе»:

...Нередко человек в трудах ослабевает,
Его влечет бездейственный покой,
Тогда к нему приходит спутник мой,
Зовет, дразнит, как дьявол подстрекает...[1]

Или слова Фауста, ведущего разговор с Мефистофелем (комната занятий):

Так силе вечной, лучезарно
Творящей, движущей — сквозь мрак
Ты кажешь, сложенный коварно,
Холодный, дьявольский кулак[2].

Или монолог Фауста в сцене «Лес и пещера»:

Высокий дух, ты дал мне, дал мне все,
Об чем я умолял. И не напрасно
Ты в пламени свой лик мне показал.
Мне в царство дал ты дивную природу.
Дал силы чувствовать ее, ценить... и т. д.[3].

Но когда в трагедии Гете начинают преобладать задушевные лирические мелодии, Брюсов часто не находит для них достаточно убедительного выражения. В его интерпретации, например, заметно тускнеет трогательная сце-

[1] **Гете.** Фауст. Ч. I. Перевод В. Брюсова. М.—Л., 1932, с. 41.

[2] Там же, с. 73.

[3] Там же, с. 145.

на в тюрьме, где Маргарита, лишившаяся от горя рассудка, в последний раз встречает своего злополучного возлюбленного.

Что же касается до тяжелых оборотов, шероховатостей и трудночитаемых мест в переводе Брюсова, то часть их, вероятно, можно отнести за счет чернового текста, нуждающегося в авторской правке. В моей библиотеке есть экземпляр второго издания перевода (1932), исправленный во многих местах рукой Иоанны Матвеевны Брюсовой. Например, напечатано: «Тебя зовут в покой к твоей любезной, А не почти на эшафот». Правка: «А вовсе не на эшафот»[1] и др.

Но, конечно, далеко не всегда «трудные» места перевода следует относить за счет черновика или невнимательности редактора. На стр. 50 мы читаем: «Но путь ей (фантазии) мал: времен водоворот, Благ, льнущих к благам, ей преграды ставит». На стр. 64: «Свод неба надо мной, внизу волн бег жемчужный». На стр. 80: «О славе, что в века ушла б». На стр. 112: «Возможно ль! Женщина прекрасна ль так?» и т. д.

Перед нами не авторский недосмотр, но черты поздней поэтической манеры Брюсова, окончательно утвердившейся в сборниках «Дали» (1922) и «Меа» (1922—1924). В поисках за новой поэтической манерой долженствующей отразить глубокие сдвиги, происшедшие в жизни страны, Брюсов в двадцатые годы все дальше отходил от мраморной ясности своих более ранних поэтических созданий. Уверенный в том, что искусство только тогда живо, когда оно «не стоит на месте, ищет новых путей»[2], что для «нового содержания» нужны «новый язык, новый стиль, новые метафоры, новый стих, новые ритмы» (VI, 478), он экспериментирует со стихом, нагромождает согласные, короткие ударные слова, намеренно отяжеляет поэтическую строку, любит прибегать к вопросительным фразам с частицей «ли», «ль», опускает глаголы, словно камни передвигает, ворочает тяжелые слова.

В годы работы над переводом «Фауста» упомянутые сборники стихов еще не были созданы Брюсовым, но его поэтическое развитие быстро продвигалось в ту сторону, и об этом не следует забывать, когда мы обращаемся к его переводу.

Следует отметить еще одно немаловажное обстоятельство. Среди рукописей перевода «Фауста» сохранился лис-

[1] **Гете.** Фауст. Ч. I. Перевод В. Брюсова. М.-Л., 1932, с. 148.

[2] **В. Брюсов.** Дали. Стихи 1922 года. Предисловие. М., 1922, с. 9.

ток, на котором Брюсов написал: «...Лишь постепенно постиг я, что вторая часть «Фауста» выше первой...». Это признание Брюсова объясняет, почему перевод второй части «Фауста» получился у него более цельным и в поэтическом отношении — более сильным. Занявшись «Фаустом», Брюсов как бы все время видел перед собой вторую часть трагедии, открывавшей путь из мира «малого» в мир «большой», с ее огромными масштабами, величественными классическими образами, столь дорогими Брюсову, с ее далекой перспективой. Те массивные плиты, из которых Гете возводил стены второй части, у Брюсова иногда как бы попадали в первую часть, придавая ей неожиданную тяжеловесность.

К сожалению, вторая часть трагедии в переводе Брюсова до сих пор полностью не опубликована. А ведь во 2-й части есть места, особенно близкие Брюсову, — «Классическая Вальпургиева ночь» (акт 2) и «Елена Прекрасная» (акт 3). Здесь ему было легче развернуть свое поэтическое дарование. Дыхание большой поэзии ощущаем мы и в опубликованном переводе заключительного пятого акта трагедии. Начиная с трогательного эпизода с Филимоном и Бавкидой, через ослепление и смерть Фауста к мистериальному финалу, включающему как фарсовые сцены с одураченным чертом, так и торжественные хоры ангелов, экстатические тирады отшельников, и льющееся из сердца моление Трех Марий, — все более нарастают волны гетевской поэзии. Брюсову удалось во многом и в звуке и в образе сохранить поэтическое богатство оригинала.

Поет хор отшельников в горных ущельях:

Лес, он шумит кругом,
Скалы объяты сном,
Корни покрыты мхом,
Ствол загражден стволом;
Ключ за ключем бежит,
Пропасть глубоко спит;
Лев, подходя как друг,
Бродит близ нас вокруг,
Звери покорно чтут
Высшей любви закон.[1]

К заключительному акту относится и знаменитый монолог престарелого Фауста, образующий идейную вершину произведения.

[1] Лит. наследство. Т. 4—6. М., 1932, с. 710.

...В том смысл всей мудрости людской:
Лишь тот достоин жизни и свободы,
Кто день за днем за них вступает в бой...»[1].

Нельзя не отметить, что перевод Брюсова в данном случае очень близок к переводу Н. Холодковского, а вторая строка перевода («лишь тот достоин жизни и свободы») полностью с ним совпадает. Объясняется это, видимо, тем, что строки Н. Холодковского прочно вошли в сознание русского читателя и даже стали своего рода лозунгом. Можно полагать, что Брюсов оценил по достоинству удачу своего предшественника и не стал менять это место, ставшее таким популярным.

Какое же место занимает перевод Брюсова в истории советской культуры? На заре русского символизма В. Брюсов издал первую книгу своих переводов. Это были «Романсы без слов» Поля Верлена (М., 1894). Брюсова тогда привлекала поэзия субъективная, акварельная, лишенная монументальности. В первые годы революции он обратился к одному из самых грандиозных творений человеческого гения. Устремленный в будущее, превозносящий созидательный труд свободных людей на свободной земле, «Фауст» Гете как бы вступал в новую кипучую жизнь. И В. Брюсов был прав, сделав подобный выбор.

В заключение мне хочется пожелать, чтобы вторая часть «Фауста» в переводе В. Брюсова была полностью опубликована.

[1] Лит. наследство. Т. 4—6, М., 1932, с. 704.

Ю. П. Солодуб, Г. Н. Храповицкая

ПЕРЕВОД «КРАСОТЫ» БОДЛЕРА КАК ОТРАЖЕНИЕ НОВОГО ЭТАПА В ТВОРЧЕСКОМ РАЗВИТИИ В. БРЮСОВА

Обращение к переводу «Красоты» Бодлера имеет несомненное значение как для выяснения особенностей творческого мировоззрения Брюсова-поэта и теоретика, так и для установления изменений в подходе к материалу Брюсова-переводчика.

Знание языков дало возможность русскому поэту, в начале своего пути увлекавшемуся русскими поэтами — Тютчевым, Фетом, Фофановым, Надсоном, Пушкиным особенно серьезно, — хорошо узнать своих предшественников и современников в Европе, во Франции прежде всего. Известно, что в его библиотеке, насчитывавшей 4783 тома, где было 1135 томов о символизме, о французском символизме имелось 676 книг[1]. Это дает еще одно основание внимательнее отнестись к сущности «французских» интересов Брюсова, а они не одинаковы на разных этапах. В начале пути — в 1890-е годы русского поэта поражают действительно символисты: Верлен прежде всего, а также Рембо и Малларме. В 1900-е годы Брюсова, уже сложившегося поэта, более привлекают Бодлер и Верхарн. Перемещение интереса от Верлена к Бодлеру совпадает со сменой этапов в творческом развитии Брюсова. Проследить это можно, обратившись к переводу «Красоты» Бодлера и к некоторым предпосылкам в творчестве Брюсова, приведшим его к этому стихотворению в 1909 г.

Бодлер для Брюсова — «романтик по восприятию, парнасец по стилю, реалист по приемам творчества», поэт города, чей «острый взор» стремился проникнуть за внешние впечатления, и потому его образы «часто обращаются в символы»[2]. Движение во французской поэзии Брюсов

[1] См.: **К. Пуришева.** Библиотека Валерия Брюсова.—В кн.: Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 665.

[2] **В. Брюсов.** Шарль Бодлер—В кн.: **В. Брюсов.** Полн. собр. соч. и переводов. СПб., 1913, т. XXI, с. 254.

воспринимал следующим образом: «Последователи нашлись у Бодлера только много позднее, среди поэтов-символистов, над которыми его образ властвовал, как дух-покровитель»[1].

Лирик-Верлен «начал писать стихи, подражая Бодлеру», — утверждал Брюсов[2].

Четко видя различия между этапами Бодлера и Верлена, осознанные и теоретически «оформленные» в начале XX века в статьях «О французской лирике», «Очерки французской лирики XIX века», «Шарль Бодлер», «Поль Верлен», Брюсов начал практическое восприятие французской поэзии как бы с конца — с Верлена, и только став самим собой, обратился к Бодлеру — наиболее близкому по темам и духу французскому поэту. Верлен — это увлечение периода становления, ученичества. И в этом одна из специфических черт русского символизма, развивавшегося не после поражения революции, а в преддверии двух революций.

Имя Верлена появляется в «Дневниках» Брюсова с 1892 года. Особенно значительна запись 16 августа 1894 г.: «Нечто свершено. Заключенный дома и как-то успокоившись, я отдался одному делу. Вчера оно окончено. Оно не прославит моего имени, но представляет ценный вклад в русскую литературу — это перевод «Романсов без слов» Верлена»[3]. Запись от 31 декабря 1895 г. состоит из одной лаконичной, но емкой фразы: «Умер Верлен»[4]. Верлен для Брюсова в это время — целый мир, целая эпоха. Его представление о символизме практически равно восприятию Верлена. Он называет себя чаще не символистом, а декадентом, используя термин Верлена. К этому же раннему периоду относится и перевод «Искусства поэзии» Верлена, воспринятый во Франции как литературный манифест. Брюсов в нем не передает ни всей глубины мысли оригинала, ни изящества его формы. Юный поэт увидел у старшего собрата и точно перевел две основные для него в то время идеи, которые продолжали восприниматься как главенствующие и в 1913 г., когда он обратился к Бодлеру и Верхарну: «Сам Верлен верно определил особенности своей поэзии в **двух** (подчеркнуто нами. — **Ю. С.** и **Г. Х.**) заветах своего Art poétique: «De la musique avant toute chose»,

[1] **В. Брюсов.** Шарль Бодлер.—В кн.: **В. Брюсов.** Полн. собр. соч. и переводов. СПб., 1913, т. XXI, с. 254.

[2] **В. Брюсов.** Поль Верлен. Там же, с. 259.

[3] **В. Брюсов.** Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 18.

[4] Там же, с. 23.

«Pas la couleur, que le nuance!» (Брюсов цитирует вторую фразу неточно: у Верлена было — «Pas la Couleur, rien que la nuance!»— а это усиливает роль нюанса).

Музыкальность Верлена, умение передать нюансы настроений, само открытие этих полутонов в человеческой душе французским поэтом захватывает юного Брюсова, заставляя «с жадностью набрасываться» на все сообщения в нем[1] и с карандашом в руках исследовать структуру его стиха-аллитерации, ассонансы, принципы создания его неповторимой музыкальности[2]. Но увлечение Верленом не могло быть долгим у поэта-философа, певца города.

Отход от Верлена начался уже в 1898 г. Размышляя о поэзии, Брюсов писал в дневнике 29 января 1898 г.: «Занятия философией как-то убивают поэзию. Поэзия требует для себя известной наивности мысли. Ум, искушенный метафизическими тонкостями, отказывается от приблизительности стихотворного языка»[3]. «Наивность и приблизительность стихотворного языка» — это Верлен в «Романсах без слов», да и не только в этом цикле и не только один Верлен.

Став к началу 1900-х годов главой русского символизма, Брюсов стремился понять его сущность, исследовать его природу и законы. В соответствии с символистскими тенденциями времени он видел в искусстве особую силу, о чем писал в статье «Ключи тайн» (1904): «Искусство, может быть, величайшая сила, которой владеет человечество. В то время как все ломы науки, все топоры общественной жизни не в состоянии разломать, дверей и стен, замыкающих нас, — искусство таит в себе страшный динамит, который сокрушит эти стены, более того,—оно есть тот сезам, от которого эти двери растворятся сами», (VI, 93).

Но что в искусстве способно «разрушить стены» ложных идей? Это, по мысли Брюсова, красота, прекрасное. Панэстетизм, как известно, был одной из характерных черт символистского движения, как и иносказание, передача «переживаний образами», — если использовать слова А. Белого[4]. Эстетизация мира присуща Брюсову, «неизменно

[1] **Н. Рок.** Из Москвы. — Новости, 18 ноября 1895 г. Цит. по кн.: **В.Брюсов.** Дневники, с. 153.

[2] **G. Donchin.** The Influence of French Symbolism on Russian Poetry. The Hague, 1958, p. 109.

[3] **В. Брюсов.** Дневники, с. 33.

[4] **А. Белый.** Арабески. М., 1911, с. 258.

молившемуся неземной красоте» (I, 99). При этом в Красоте для него не все объяснимо и не все собственно «красиво». Она — загадка, тайна, порой враждебная человеку: «Кумир красоты<...> бездушен»...[1],—утверждал поэт в 1900 году. Слово «бездушен» в объяснении не нуждается, но «кумир» — это и предмет поклонения и статуя языческого божества, а эти божества не всегда воплощали в себе доброе начало и не всегда были прекрасны. Этически и эстетически Красота двойственна, по Брюсову.

Но в восприятии Красоты у него есть и еще немаловажный аспект: соотношение природы и искусства, обработка мастером материала. Брюсов утверждал первостепенную роль художника, торжество, его умения и таланта над реальным объектом: «Так бриллиант невидим нам, пока Под гранями не оживет в алмазе» (I, 33). В прозе эта мысль выражена более четко: «Никогда нерукотворная красота природы <...> не даст нам именно того, что названо «эстетическим волнением» (VI, 89).

Представление о Красоте связано у Брюсова с материальностью, с вещным, земным миром. А. Блок заметил это свойство одним из первых и в рецензии на книгу переводов Верхарна, сопоставляя двух поэтов, — видел их близость в «исступленной любви» к миру «с его тяжелой кровью и истерзанной в пытках плотью»[2]. Ю. Н. Тынянов, противопоставляя метод Брюсова символистам, очевидно, прежде всего Верлену, признававшему «оттенки» и отвергавшему полные тона, — писал, что Брюсов «предпочитает «краски» — и<...>вводит образы вещные (как когда-то делал Державин)». Он же отмечал скульптурность и фабульность поэзии Брюсова[3].

Эстетизация мира, Красота как одно из условий эстетизации, предпочтение, отдаваемое искусству, которое совершеннее природы, ибо оно вечно и преобразует природу, стремление передать свои мысли в вещных образах, связанных между собой некоим сюжетом, — привлекли Брюсова-философа, поэта, теоретика искусства и переводчика к «Красоте» Бодлера. Именно Бодлера, стоявшего у **истоков** французского символизма, теснейшим образом связанного с **парнасцами,** еще до символистов отказавшихся от вмешательства в «сиюминутные» дела повседневности и

[1] **В. Брюсов.** Tertia vigilia. М., 1900, с. 5.

[2] **А. Блок.** Собр. соч. В 8-ми т. Т. V. М.-Л., 1962, с. 627.

[3] **Ю. Н. Тынянов.** Валерий Брюсов. В кн.: **Ю. Н. Тынянов.** Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 531, 534—536.

отражавших в своей предметной, зримой, «скульптурной» поэзии не только полные тона и краски, но и тяжеловесность, если так можно сказать, самого времени и движения, как это, например, делали Л. де Лиль в «Смерти Вальмики» и «Слонах», и Т. Готье в «Искусстве» — два последних стихотворения переводил Брюсов.

В Бодлере Брюсов видел поэта-мыслителя. «Можно ли... оспаривать значение «Цветов зла» Бодлера для выработки всего миросозерцания современности?»[1] — восклицал он в обращении к читателям, предпосланном переводам французской поэзии XIX века. В небольшом биографическом очерке о Бодлере Брюсов выделил в методе и миросозерцании французского поэта совершенство стиля, теснейшую связь с современностью, умение заглянуть в самые глубинные уголки человеческой души, изобразить жизнь современного города и найти «красоту и поэзию там, где до него видели только отвратительное». Называя Бодлера реалистом, Брюсов отмечал, что французский художник стремился увидеть не только плоскую действительность, как натуралисты, но нечто большее, основное, скрытое за внешним. Поэтому его образы часто «обращались в символы»[2]. Символы для Брюсова — средство проникнуть в сущность явления, символисты — художники-мыслители. Он считал, что в «Цветах зла» — «каждое стихотворение —истинная драгоценность поэзии: сочетание образов, выбор слов, движение стиха, подбор рифм — все глубоко обдумано»[3]. В «Очерках французской лирики XIX века» Брюсов отмечал как основную черту парнасцев—объективность, стремление выражать общечеловеческие чувства. История и мифы давали им возможность «укрыть свое «я» за образами и событиями прошлого». Именно это делало, по его мнению, парнасскую поэзию «холодной» и «бесстрастной»[4]. «Это в области тем и настроений. В области формы он отмечал у парнасцев особую строгость, почти научность в выборе слов для характеристики «изучаемого предмета». Они «вернули стиху классическую строгость». «Забота о правильности ритма и богатстве рифмы стояли для парнасцев на первом месте». Они заботились о «непогрешимости формы», создаваемой напряженной работой мастера[1].

Бодлер в восприятии Брюсова сочетает в себе объективность парнасцев, их «безличность», холодность и трезвость языка со стремлением символистов создавать идейно-значимые произведения, где за внешней формой — символом — таится ряд значений. Классицистическая строгость парнасцев не была чуждой Бодлеру, как и самому Брюсову.

Все названное в совокупности привело к тому, что в начале XX в. Брюсов обратился к поэзии Бодлера, перевел «Экзотический аромат» (Parfum exotique), «Непокорный» (Le Rebelle), «Привидение» (Le Revenant), «Вечерние сумерки» (Le Crépuscule du Soir), «Авель и Каин» (Abel et Cain) и «Красоту» (La Beauté). «Красота» была впервые напечатана в переводе Брюсова в 1909 г. в сборнике «Французские лирики XIX в». В Полном собрании сочинений и переводов «Красота» по-прежнему открывает переводы из Бодлера, хотя к ним были добавлены, по сравнению с ранней публикацией, «Экзотический аромат» и «Привидение», следовательно, воспринимается переводчиком как программное произведение. Об этом же свидетельствует и предисловие к переводам Эллиса «Цветов зла» в 1908 г., где Брюсов называет «Красоту» и «Соответствия» «двумя пределами» поэзии Бодлера и «поэзии вообще», «ибо в одном из них поэт преклоняется перед Красотой мира, в другом — перед его Тайной»[2]. Бодлер, по словам Брюсова, «принадлежит к числу тех немногих, которые искали примирения этих двух вековечных противоречий, — стремился воплотить тайну в явной красоте»[3].

Перевод La Beauté Бодлера трудно назвать переводом, ибо это имеющее самостоятельную ценность художественное произведение, вписывающееся в творческое развитие русского поэта, и вместе с тем — это совершенный, почти идеальный перевод, оставивший далеко позади столь важный для Брюсова на раннем этапе перевод «Искусства поэзии» Верлена. К 1913 г. у Брюсова сложились четко отработанные принципы перевода, которые легли в основу русской переводческой школы XX века. Он писал о них: «Во всех переводах, когда бы они ни были мной сделаны,

---

[1] **В. Брюсов.** Полн. собр. соч. и переводов. СПб., Т. XXI. 1913, с. 9.

[2] Там же, с. 253—254.

[3] Там же, с. 254.

[4] Там же, с. 223.

[1] **В. Брюсов.** Полн. собр. соч. и переводов, т. XXI, с. 224.

[2] **В. Брюсов.** Предисловие.—В кн. **Ш. Бодлер.** Цветы зла. М., 1908, с. 3.

[3] **В. Брюсов.** Там же.

я руководствовался тем правилом, что передавать надо не только смысл стихотворения, но и его форму. Никогда не довольствовался я простым пересказом в стихах содержания избранной мною пьесы, но всегда старался сохранить ритм подлинника, искать соответствующих созвучий и аллитераций там, где в оригинале есть игра звуками, богатую рифму передавать богатою же, изысканному выбору слов противопоставлять также словарь изысканный и т. д»[1].

В нашем анализе перевода основное внимание будет уделено передаче содержания, настроений и образов, с помощью которых достигаются цели переводчика.

И еще одно предварительное замечание.

«Красота» Бодлера воплощает в себе не столько открытие поэтом новых путей, которые вели к символизму,— введение центрального символа, «задающего» движение мысли к бесконечным перспективам, размывание границ между восприятиями и т. п. — сколько разработку уже найденного парнасцами. Исток «Красоты» — стихотворение Т. Готье «Искусство» (L'Art). Весьма симптоматично, что Брюсов перевел оба. В стихотворении Готье, утверждающем вечность того, что запечатлено человеческим творчеством, есть строфа, выражающая отношение поэта к назначению искусства, его сущности и роли в жизни общества. В подлиннике она звучит так:

Tout passe.— L'art robuste
Seul à l'eternité.
Le bust
Survit à la cité.

Брюсов передал ее почти дословно, сохранив смысл, размер, образы, разрыв фразы и перенесение ее конца на вторую строчку, соотношение слогов в строках, лишь несколько увеличив их количество по сравнению с подлинником:

Проходит все.— Одно искусство
Творить способно навсегда.
Так мрамор бюста
Переживает города.

При переводе было опущено определение искусства — «robuste» — «прочное», «могучее», но введено слово «мрамор»: у Готье был только «бюст». Но это введение вполне

[1] **В. Брюсов.** Полн. собр. соч. и переводов. Т. XIII.

оправдано, ибо ранее шла речь о работе скульптора с мрамором.

«Искусство» Готье входит в сборник «Эмали и камеи» (1852). Бодлер помещает «La ebeauté» в раздел «Цветов зла», «Сплин и идеал», опубликованный в 1857 г.[1]. «La beauté» посвящена Т. Готье, как и вся книга Бодлера. Именно в ней особенно заметна преемственность младшего поэта. Бодлер — это открытие движения, переходов, его вещность не носит отпечатка торжественности, застылости. Он более выразил себя в «Соответствиях», в «Альбатросе», в «Сплинах». В «Красоте» Бодлера движения нет, по крайней мере, оно имеется только в идее. Не случайна первая строка и первая фраза: «Je suis belle<...> comme un rêve de pierre». —«Я прекрасна, как мечта (воплощенная) в камне». — «Мечта в камне» — первый образ создает ощущение монументальности и роковой силы, развиваемое дальнейшим движением мысли в сонете «La beauté».

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour,
Est fait pour inspirer au poète un amour
Eternel et muet ainsi que la matière.

Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris;
J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes;
Je hais le mouvement qui déplace les lignes,
Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris.

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études;

Car j'ai, pour fasciner ces dociles amants,
De purs miroirs qui font toutes choses plus belles:
Mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles!

Содержание сонета Бодлера — красота вечная, красота, преобразующая мир, красота внеличностная и торжественная — было созвучно исканиям Брюсова в начале века. Форма стихотворения — наличие определенного сюжета, вещность, скульптурность образов, торжественность

[1] Д. Д. Обломиевский относит этот сонет Бодлера к 1840-м гг., отмечая его зависимость от Готье. См.: **Д. Д. Обломиевский.** Французский символизм. М., 1973, с. 97.

и зрелищность картины—тоже, безусловно, импонировала русскому поэту. Четырехстопный анапест подлинника, создающий впечатление отстраненности, величественности и неподвижности, Брюсов стремился передать шестистопным ямбом с пиррихиями, что давало возможность, сохраняя длину строки подлинника, воссоздавать настроение и звучание его. Использование ямба в переводе могло быть подсказано наличием ямбических строк в оригинале. На русском языке «Красота» Бодлера приобрела следующую форму у Брюсова:

О смертный! Как мечта из камня, я прекрасна!
И грудь моя, что всех погубит чередой,
Сердца художников томит любовью властно,
Подобной веществу, предвечной и немой.

В лазури царствую я сфинксом непостижным;
Как лебедь, я бела и холодна, как снег;
Презрев движенье, любуюсь неподвижным;
Вовек я не смеюсь, не плачу я вовек.

Я — строгий образец для гордых изваяний,
И, с тщетной жаждою насытить глад мечтаний,
Поэты предо мной склоняются во прах.

Но их ко мне влечет, покорных и влюбленных,
Сиянье вечности в моих глазах бессонных,
Где все прекраснее, чем в чистых зеркалах.

Особенно близки к подлиннику идеи и образы двух первых строф. Однако в них при, казалось бы, максимально сохраненном преклонении перед красотой, объективности, отстраненности, вещности образов — свойствах, присущих обоим поэтам, у Брюсова появляется, почти незримо, больше теплоты, человечности, эмоций, которыми наделяется «сфинкс красоты». Первая строка повторяет подлинник. Но обращение к «смертным» у Бодлера стоит после введения темы самой красоты, утверждающей, что она прекрасна. Обращение к «смертным» у Бодлера попутное: «Je suis belle, o mortels!» Бодлеровская красота обращается ко **всем** смертным, а у Брюсова — к **одному**. За счет этого возникает оттенок интимности. Повествование у Бодлера более спокойное: восклицательный знак в строке один —после обращения к смертным; как повеление божества, должны они выслушать ее слова. Брюсов ставит и второй—

в конце строки, после слов «я прекрасна». Красота Бодлера не сомневается в своем совершенстве, потому она спокойно утверждает неоспоримую истину. Образ «мечта из камня» почти тождествен бодлеровскому «un rêve de pierre», хотя французский образ ближе к значению более ясному—«мечта, воплощенная в камне». Но оба они восходят к идее красоты, запечатленной в скульптуре.

Вторая строка, где «meurtri» — «ушибленный», «разбитый», «истерзанный» передано глаголом «погубит», практически почти не меняет образа, созданного Бодлером— красоты губительной, терзающей. Третья строка в переводе вводит слово «сердце», которое контрастирует у Брюсова с «властностью» красоты: Бодлер здесь избегает ярких красок — его повествование предельно спокойно, выдержано в духе первой строки, где явлены миру нечеловеческая сила и величие красоты: он продолжает раскрывать воздействие кумира — ее грудь, о которой сказано во второй строке, «сделана, чтобы вдохновлять поэтов любовью». Зато блестяще передана в четвертой строке материальная в философском смысле безличность красоты:

«Eternel et muet ainsi que la matière».—

«Подобной веществу, предвечной и немой».

Во второй строфе первая и последняя строчки полностью сохраняют образы, смысл, настроение отрешенности подлинника. Однако вторая и третья строки снова добавляют сонету эмоциональную теплоту.

«J'unis un coeur de neige à la blancheur des cygnes».

(«Я имею сердце из снега, подобного белизне лебедей»), — писал Бодлер. В подлиннике сердце красоты не является средоточием тепла и жизни — душевности, наоборот, его нечеловеческая холодность усилена указанием внешнего свойства — белизны столь же абсолютной, как белизна лебедей. В переводе убрано «сердце», дается сопоставление собственно красоты со снегом и с белизной лебедей. Образ перевода близок, но меняется оттенок, ибо важно именно сердце **из снега**, а не холодность, сопоставляемая со снегом. Перевод третьей строки вводит положительную эмоцию, совершенно противопоказанную бодлеровской красоте: она у Брюсова «любуется» неподвижным. У Бодлера было отрицание движения и отрицание человеческого тепла: «Je hais le mouvement qui déplace les lignes» («Я ненавижу движение, которое смещает линии»). Французская красота, придерживающаяся классицистической строгости формы, как и боги классической древности, не

унижалась до презрения — это для нее слишком мелкое чувство.

Перевод третьей и четвертой строф сохраняет в основном смысл и образы подлинника, но лексика подлинника везде проще. Брюсов переводит вторую строку третьей строфы: «...с тщетной жаждою насытить глад мечтаний...», используя даже старославянизмы, — у Бодлера же она звучит буднично: «consumeront leurs jours en d'autères études» («...растратят свои дни на суровое учение...»).

Последняя строфа особенно трудна в подлиннике из-за инверсии и сложной метафоры. Брюсов справляется с ней и даже «возвращает» в текст утраченный в предыдущей строфе образ «гордых» памятников прошлого. И вместе с тем в переводе этой строфы находит отражение характерное для всей работы большее, чем в оригинале, приближние красоты к человеку. Метафора Бодлера **«чистые зеркала»** красоты — **ее «глаза»**: «Car j'ai<...> de purs miroirs qui font toutes choses plus belles: mes yeux, mes larges yeux aux clartés éternelles» («так как у меня есть чистые зеркала, которые все делают более прекрасным, мои глаза, мои огромные глаза, наполненные вечным светом») — не сохранена Брюсовым. У него глаза красоты —«бессонные», как глаза человека — лишь сопоставляются с чистыми зеркалами, но не отождествляются с ними, как в подлиннике. Метафора подменяется сравнением, а это приводит к тому, что красота у Брюсова оказывается менее отрешенной от человеческого мира — у нее человеческие приметы, которых избегал Бодлер — ученик парнасцев: у русской красоты «бессонные глаза», а не «чистые зеркала», как у французской; в них у Брюсова все отражается более прекрасным, чем в действительности, тогда как у Бодлера глаза красоты могут — сами — преобразовывать мир.

Так постепенно, почти незаметно происходит переосмысление «кумира» красоты, его «очеловечивание», однако это изменение только частичное, оно не снимает окончательно его безличности, неподвижности, таинственности и непостижимости, таящих в себе губительное для человека начало.

Возникает некое, на первый взгляд странное движение вспять: русский символист в начале своего пути обращается действительно к символизму во Франции с его передачей оттенков, музыкой стиха, с его «развеществленностью» и почти необъяснимыми проекциями в бесконечность, — а став зрелым мастером, мэтром русского символизма, переносит свое внимание к более раннему — реалистическому в своей сущности этапу французской лирики—к Бодлеру, а у Бодлера воспринимает парнасские черты. Однако парадокс здесь лишь кажущийся. Во-первых, в основе структуры сонета Бодлера есть символ, форма которого вещно закреплена в реальности, а сущность не поддается однозначному истолкованию — это сама красота, воплощенная в камне. Эта символическая черта передана в переводе. А, во-вторых, символизм зрелого мастера Брюсова не был подобен символизму оттенков, полутонов, неуловимых форм, развеществленности и музыкальности Верлена Поэзия Брюсова 1900-х гг., когда определились в ней, по словам Д. Е. Максимова, три стилеобразующих теденции[1], из которых в данном случае особенно важны — 1) восприятие материальной природы мира и 2) рационализм, — приобрела черты нормативности. И на этом этапе особенно близкими символисту Брюсову оказались стихи и идеи предсимволистского этапа, когда сохранялось следование реалистическим нормам, но они уже переставали удовлетворять художников, а эта неудовлетворенность рождала размышление о сущности принятых законов и желание найти новые идеи и формы. Именно этот этап оказался особенно близок тому течению зрелого русского символизма, к которому принадлежал Брюсов, и в этом специфика русского символизма, отчетливо определившаяся к концу первого десятилетия XX века.

Брюсов был поэтом, который даже в 1920 г. мог сказать себе: «Будь мрамором и медью будь» («Будь мрамором») — образ красоты из камня, красоты идеальной, красоты вечной, воплощенной в безличном, но одухотворенном монументе, продолжал существовать в поэтике Брюсова — тот образ, который привлек его в сонете Бодлера.

[1] **Д. Максимов.** Брюсов. Поэзия и позиция, с. 102, 107.

М. И. Воропанова

«ЧЕЛОВЕЧЕСТВО» ВЕРХАРНА В ПЕРЕВОДЕ БРЮСОВА И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

Широта литературных и литературно-критических интересов В. Я. Брюсова общеизвестна: в их сферу входят все основные этапы истории мировой литературы, представленные наиболее значительными и характерными именами.

Особенной глубиной, внутренней наполненностью и продолжительностью во времени отличались творческие связи Брюсова с французской, а также с франкоязычной бельгийской литературой. Если при этом французские поэты—Бодлер, Верлен и их старшие собратья-парнасцы — стояли у истоков его творческих исканий, то поэты Бельгии—Ж. Роденбах, М. Метерлинк, Э. Верхарн — были спутниками уже его творческой зрелости.

Из их числа он особенно выделял Верхарна, остро ощущая, очевидно, при всей разнице творческих индивидуальностей, глубинную типологическую родственность своего и его путей, воспринимая себя, как и его тоже, поэтом переходной предреволюционной эпохи. Их и в самом деле роднило очень многое. Острое чувство современности диктовало обоим разработку урбанистической темы, определяя новый строй необходимых для этого метафор, подсказывая новые «свободные» ритмы.

Уже в своей ранней (хотя и не первой) статье, посвященной Верхарну и опубликованной в качестве предисловия к первой книге переводов его стихов, Брюсов характеризует бельгийского поэта не только с содержательной стороны его творчества — как одного из «современнейших поэтов», но и со стороны его поэтического новаторства: «Он разработал темы, которых до него почти не касались, он создал новые приемы в литературе, которым еще долго будут подражать, он преобразовал и оживил

французский стих»[1]. Брюсов пытается представить русскому читателю самый верхарновский стих, а также его поэтический язык. Он отмечает у раннего Верхарна «тщательно выписанные образы, умело сложенные строфы, непогрешимые по стиху», над которыми, как ему кажется, «веет холод парнасства»[2]. Основную заслугу бельгийского поэта Брюсов видит в том, что он «создал новые «роды» и «виды» в поэзии»[3] и вместе с ними новые стихотворные формы: «Верхарн считается одним из создателей «свободного стиха», vers libre, о котором было столько споров во Франции. Кому бы ни принадлежало в этом деле первенство, ...бесспорно, что величайший мастер этого стиха — Верхарн. «Свободный стих это тот, которым пишет он. Он вознес этот прием творчества до такой высоты, куда не в силах следовать за ним даже самые окрыленные из его современников. У Верхарна каждый стих по ритму соответствует тому, что в нем выражено. Во власти Верхарна столько же ритмов, сколько мыслей»[4].

О своих переводах, составивших сборник «Стихи о современности», Брюсов говорит с присущей ему как русскому человеку и поэту скромностью, явно преуменьшая целенаправленность и систематичность своей работы над ними: «Разумеется, выбор переведенных пьес довольно случаен,—пишет он, — ...Мои переводы не то, что я считаю самым характерным у Верхарна, но то, что мне удалось перевести удачнее другого»[5].

Что касается собственно переводческой техники, то сам Брюсов разделяет свои переводы, вошедшие в эту первую книгу, на два типа. «Переходя к самим переводам, —пишет он, — я должен разделить их на две группы. Одни, именно более ранние, и исполненные мною до 1904 г. (каковы «Мор», «Женщина на перекрестке», «К северу», «Мятеж» и др.), довольно далеки от подлинника, в них есть пропуски, есть целые стихи, которых нет у Верхарна и на которые надо смотреть не более, как на подражание. В других переводах, более новых и образующих значительную по числу группу (каковы особенно «Кузнец»,

[1] **В. Брюсов.** Эмиль Верхарн как человек и поэт.— В кн.: **Эмиль Верхарн.** Стихи о современности. В переводе Валерия Брюсова. М., 1906, с. 7.

[2] Там же, с. 10.

[3] Там же, с. 14.

[4] Там же, с. 15.

[5] Там же, с. 27.

«Трибун», «Банкир», «Лондон», «Голова», «Восстание», «Свиньи», «Декабрь» и др.), я старался держаться настолько близко к подлиннику, насколько это допустимо при стихотворной передаче. В этих переводах каждый русский стих соответствует французскому, почти каждому образу в подлиннике — образ в переводе»[1]. При этом Брюсов особо оговаривает, что точность перевода в его понимании не есть буквализм: «нигде дух подлинника не принесен в жертву буквальности»[2].

В дальнейшей работе над переводами стихов Верхарна, как, впрочем, и других зарубежных поэтов, В. Брюсов будет давать лишь второй тип перевода, постепенно совершенствуя его. Он перерабатывает для последующих изданий и некоторые из ранних своих «вольных» переводов Верхарна. Сошлемся опять-таки на самого Брюсова. В «Примечании переводчика» к последнему прижизненному изданию своих переводов из Верхарна, осуществленному в 1923 г., он писал: «Многие переводы для данного издания существенно переработаны главным образом с целью приблизить их к оригиналу. Однако исправлять художественные стихотворные переводы возможно лишь до известного предела: в них трудно изменять частности, не разрушая всего их строя. В тех случаях, где были необходимы значительные поправки, мне пришлось дать как бы совсем новый перевод (напр., поэм «Женщина на перекрестке», «К северу»). В других я должен был ограничиться исправлением отдельных стихов, если находил, что общий смысл и дух подлинника передан верно, хотя бы теперь и не был вполне удовлетворен переводом, с точки зрения точной передачи всех оттенков мысли и всех особенностей формы (напр., в поэмах «Кузнец», «К морю»). Тем не менее число исправлений, внесенных в это издание, весьма значительно...»[3].

Те принципы перевода, которым Брюсов следовал в свои зрелые годы, он наиболее полно изложил в статье «Фиалки в тигеле» (1905). «Поэтов, — говорится в ней,— при переводе стихов, увлекает чисто художественная задача: воссоздать на своем языке то, что их пленило на чужом, увлекает желание — «чужое вмиг почувствовать своим», желание — завладеть этим чужим сокровищем» (VI, 104). Признавая, однако, неисполнимость этой задачи — «Передать создание поэта с одного языка на другой — невозможно; но невозможно и отказаться от этой мечты», — Брюсов формулирует понятие **метода** перевода: «Внешность лирического стихотворения, его форма образуется из целого ряда составных элементов, сочетание которых и воплощает более или менее полно чувство и поэтическую идею художника, — таковы: стиль языка, образы, размер и рифма, движение стиха, игра слов и звуков. ...Воспроизвести при переводе стихотворения все эти элементы полно и точно — немыслимо. Переводчик обычно стремится передать лишь один или в лучшем случае два (большею частью образы и размер), изменив другие (стиль, движение стиха, рифмы, звуки слов). ...Выбор того элемента, который считаешь наиболее важным в переводимом произведении, составляет **метод** перевода» (VI, 103—109).

Выделяя в переводимом произведении наиболее важный его элемент, Брюсов заботился и об адекватной по возможности передаче всех прочих его особенностей. Суть его полемики с другими переводчиками Верхарна — сначала с М. Волошиным[1], а затем с Г. Шенгели[2] — в конечном счете как раз и сводилась к утверждению принципов **точного** перевода, понимаемого не **буквалистски,** а **творчески,** как наиболее полное и адекватное воспроизведение иноязычного стихотворения со всеми его наиболее существенными характеристиками средствами родного языка.

В противоположность Брюсову, М. Волошин принципиально отрицал возможность точного перевода и настаивал на допустимости и неизбежности переводов более или менее вольных. Утверждая иррациональность рифмы, он, в сущности, отрывал — и в теории, и в своей переводческой практике — форму стихотворения от его содержания. Так, представляя читателю свои переводы из Верхарна, он признавался, что в одних он передавал «только инструментировку верхарновского стиха», в других же, «отбросив рифмы, старался дать стремление его метафор и построение фразы, естественно образующей свободный стих»[3].

[1] **В. Брюсов.** Эмиль Верхарн как человек и поэт.—В кн.: **Эмиль Верхарн.** Стихи о современности. В переводе Валерия Брюсова. М., 1906, с. 28.

[2] Там же, с. 29.

[3] **Э. Верхарн.** Поэмы. Пер. предисл. и примеч. В. Брюсова. П.—М., 1923, с. 120.

[1] См.: **М. Волошин.** Эмиль Верхарн и Валерий Брюсов.— Весы, 1907, кн. 2.— **В. Брюсов.** Ответ Волошину.— Там же.

[2] См.: **В. Брюсов.** Верхарн на прокрустовом ложе.— Печать и революция, 1923, кн. 3, с. 35—44.

[3] **М. Волошин.** Предварение о переводах.—В кн.: **Эмиль Верхарн.** Стихотворения. Предисловие и переводы Максимилиана Волошина Одесса, 1919, с. 41.

Особенно отчетливо своеобразие переводческой манеры Брюсова, его **метода** перевода, выступает при конкретном сопоставлении его переводов с переводами, выполненными другими поэтами (в ряде случаев их выбор падал на одно и то же стихотворение Верхарна).

Быть может, всего отчетливее система принятых Брюсовым в качестве обязательных принципов перевода выявляет себя при сравнении его и волошинского переводов стихотворения Верхарна «Человечество», вошедшее в первый сборник его трагической трилогии «Вечера» (1888). Стихотворение это примечательно во многих отношениях. Принадлежа кризисному периоду творчества Верхарна, оно в то же время означает своеобразный выход за его пределы[1]. Не менее значительно «Человечество» и собственно в художественном плане: вместе с другими стихами трагической трилогии оно обнаруживает коренные сдвиги в самой поэтике Верхарна, наглядно показывает, как складывается свойственная ему на этом новом этапе «сложная метафорическая система»[2].

То обстоятельство, что стихотворение это традиционно в смысле метрической организации, не умаляет его значения как одной из вершин в поэзии Верхарна и в истории творческих взаимосвязей его с русскими поэтами-переводчиками, в том числе — с Брюсовым и Волошиным. При всем том, что Брюсов явился одним из первых создателей и пропагандистов отечественного свободного стиха, магистральная линия его собственно поэтического развития была линией развития и совершенствования русского классического стиха, отличавшегося со времен Пушкина и Державина, при всем ритмическом и интонационном его разнообразии, метрической четкостью и определенностью. Именно этим следованием национальной, в первую очередь — пушкинской, традиции определялась, по словам П. Антокольского, «кованая мощь брюсовского стиха, его строгий лад и строй, звучащий неслыханной новизной в начале нашего века» (1,18). Поэтому и среди стихотворений Верхарна внимание Брюсова останавливали на себе не только его знаменитые верлибры. Нередко он обращался к переводу стихотворений, написанных во вполне традиционной поэтической манере.

Стихотворение «Человечество», очевидно, привлекало

[1] См.: **Н. Рыкова.** Творчество Эмиля Верхарна. — В кн.: **Эмиль Верхарн.** Избранное. М., 1955, с. 9.

[2] **Л .Г. Андреев.** Сто лет бельгийской литературы. М., 1967, с. 365

Брюсова с самого начала его работы над переводами Верхарна. По всей вероятности, оно вызвало у него яркий зрительный образ, глубоко поразивший его воображение. Об этом говорят строки, посвященные ему Брюсовым в статье «Эмиль Верхарн как человек и поэт»: «Неожиданно внимание Верхарна привлекают «вечера», и он посвящает им целую книгу, славя «вечера, распятые на горизонте, вечера, истекающие кровью над зеркалами болот»[1].

Этот фрагмент, являющийся почти точным—прозаическим пока — переводом первой строфы верхарновского стихотворения, Брюсов сохраняет и в обновленном варианте своей работы при вторичной ее публикации в новом издании своих переводов Верхарна (1915—1916). В него он включает, среди других вновь выполненных переводов, также полный перевод самого стихотворения. Без каких-либо существенных исправлений этот перевод, признанный критикой классическим, печатался и в ряде последующих изданий.

В подлиннике «Humanité» («Человечество») строится на чередовании 11- (превалирующих в первой и третьей строфах) и 12- сложных (во второй строфе) стихов. Состоит оно из трех пятистрочных строф с достаточно строгой (хотя и вариативной в то же время) системой рифмовки:

abaaa — caaca — abaaa

Дополнительным средством ритмической организации стиха, помимо широко использованной аллитерации (многократный повтор звука), является кольцо строфы (повтор первой строки на последнем месте), примененный автором в первой и третьей строфах, и создающаяся благодаря этому кольцевая композиция всего стихотворения.

Идейное содержание стихотворения выражается через одну развернутую метафору — алость заката отождествляется в ней с кровью распятия, с некой гигантской Голгофой, возведенным на которую поэту видится все исстрадавшееся и жаждущее обновления человечество. Так гипертрофируются, преображаясь в некий вселенский символ, личные переживания поэта, сопутствовавшие кризисному периоду его творческого развития, равно как и его боль за рушившуюся на его глазах «идиллию» патриархальной

[1] **В. Брюсов.** Эмиль Верхарн как человек и поэт.—В кн.: **Эмиль Верхарн.** Стихи о современности, с. 11.

Бельгии: «В этом случае видны усложненные взаимосвязи образа и реальной основы; метафора разрастается, «живет»[1].

Перевод «Человечества», выполненный Брюсовым, нацелен прежде всего на то, чтобы передать огромный внутренний, идейный потенциал той гигантской метафоры, которая заполняет его целиком: предельное напряжение скорби, притом не столько личностной, индивидуальной, сколько общечеловеческой, — напряжение, за которым неизбежен взрыв, освобождение от гнета, коренное изменение ситуации.

Именно поэтому переводчик стремится по возможности точно воссоздать на русском языке все основные структурно-ритмические особенности верхарновского подлинника. 11- и 12-сложный стих Верхарна он передает шестистопным ямбом, который еще со времен Пушкина выступает в русской поэзии в качестве ритмического эквивалента французского александрийского стиха. При этом он несколько видоизменяет систему рифмовки, одновременно делая ее более вариативной:

ababa — cddcc — eaeea

В то же время он сохраняет усиленную (тройную) рифму в каждой строфе. Точно так же, не сохраняя кольца строфы, он сохраняет кольцевую композицию всего стихотворения — последняя строка в его переводе почти точно повторяет первую. Почти точно потому, что, сохраняя смысловую и синтаксическую структуру фразы, Брюсов все же вводит в эти образующие кольцо стихотворения строки своеобразную антитезу:

1-я: Распятые **в огне** на небе вечера...
15-я: Распятые **во тьме** на небе вечера.

Но эта антитеза не вполне чужда и самому Верхарну — она подсказана антитетической сменой эпитетов в оригинале.

В брюсовском переводе, как и в оригинале, антитеза придает своеобразную законченность и естественную динамичность картине заката — он буквально гаснет на наших глазах.

Сохранена Брюсовым и присущая подлиннику инструментовка стиха, его богатая аллитерация, причем аллитерирующим звуком и здесь становится «р».

[1] **Л. Г. Андреев.** Указ. соч., с. 365.

ЧЕЛОВЕЧЕСТВО

Перевод В. Брюсова

Распятые в огне на небе вечера
Струят живую кровь и скорбь свою в болота,
Как в чаши алые литого серебра.
Чтоб отражать внизу страданья ваши, кто-то
Поставил зеркала пред Вами, вечера!

Христос, о пастырь душ, идущий по полянам
Звать светлые стада на светлый водопой,
Гляди: восходит смерть в тоске вечеровой,
И кровь твоих овец течет ручьем багряным...
Вновь вечером встают Голгофы пред тобой!

Голгофы черные встают перед тобою!
Взнесем же к ним наш стон и нашу скорбь! Пора!
Прошли века надежд беспечных над землею!
И никнут к черному от крови водопою
Распятые во тьме на небе вечера!

Поэтическая ценность этого перевода — в его близости к подлиннику, к его духу и к его форме. А это как раз и достигается, с одной стороны, — сохранением во всей ее развернутости и конкретности основной метафоры, а с другой —точным, насколько это вообще возможно в переводе одного языка на другой, воссозданием строфической структуры и ритмического рисунка стихотворения.

Перевод «Человечества», выполненный М. Волошиным, близок по времени брюсовскому[1] и принадлежит к числу лучших его переводов из Верхарна. Он отличается максимальной, пожалуй, точностью, когда-либо достигавшейся этим поэтом в его переводах[2]. Так же, как и Брюсов, Волошин использует в переводе этого стихотворения шестистопный ямб, менее заботясь, однако, о точном воспроизведении системы рифм в строфе:

abbab cddcd ebbeb

[1] Он был опубликован уже в первой книге стихов **М. Волошина** (Стихотворения. М., 1910).

[2] Очевидно, поэтому составители книги: **Э. Верхарн.** Стихотворения. Зори. **М. Метерлинк.** Пьесы. М., 1972,—предпочли его брюсовскому.

и инструментовки стиха (аллитерирующий звук и у него «р», но аллитерация выражена заметно слабее).

ЧЕЛОВЕЧЕСТВО

Перевод М. Волошина

О, вечера, распятые на сводах небосклона,
Над алым зеркалом дымящихся болот...
Их язв страстная кровь среди стоячих вод
Сочится язвами во тьму земного лона.
О, вечера, распятые над зеркалом болот...

О, пастыри равнин! Зачем во мгле вечерней
Вы кличите стада на светлый водопой?
Уж в небо смерть взошла тяжелою стопой...
Вот... в свитках пламени... в венце багряных терний
Голгофы — черные над черною землей!

Вот вечера, распятые над черными крестами,
Туда несите месть, отчаянье и гнет...
Прошла пора надежд... источник чистых вод
Уже кровавится червонными струями...
Уж вечера распятые закрыли небосвод...

Волошинский перевод менее точен, чем перевод Брюсова, прежде всего потому, что в нем ослаблена основная метафора. Переводчик снимает прямое обращение к Христу в 1-й строке второй строфы, заменяя его неопределенным «О, пастыри равнин!» Замена эта вызвана, очевидно, тем, что в подлиннике имя Христа — Vous les Jesus употреблено во множественном числе, причем эта множественность подкреплена эпитетом — приложением — pasteurs qui venez par les plaines. Но оно — это имя — усилено повторением в 4-й строке этой строфы, и поэтому его снятие размывает образ распятия, делает всю метафору менее конкретной и определенной. Нельзя забывать, что и у Верхарна, и у Брюсова образ Христа также выступает отнюдь не в ортодоксально-религиозном своем значении, но и в значении символическом, как широко распространенная в мировой литературе этих лет мифологема — воплощение в хорошо знакомом мифологическом образе идеи страдающей и жертвующей собой ради обновления жизни человечности. «Распятие на кресте, смерть на кресте — как символ страдания и мученического венца

в конце пути — объединяет лирическое я поэта и Христа. Они — узники и жертвы «страшного мира»[1], утверждает автор одной из последних работ о Блоке, комментируя возникающий в его поэзии аналогичный образ.

Более точен Брюсов и в передаче частных образов, составляющих общую картину вселенской Голгофы. Наиболее трудной для перевода оказалась,— очевидно, в силу своей «темноты» — строка 9-я, в подлиннике читающаяся:

Jesus, voici saigner les toisons et les laines,—

что в буквальном переводе означает:

Иисус, вот кровавятся руна и шерсть.

Брюсов передает эту строку, вводя мотив, генетически связанный с основной мифологемой и в то же время подсказанный характерной для раннего Верхарна деревенской тематикой:

И кровь твоих овец течет ручьем багряным.

У Волошина возникающий в этой строке образ оказывается произвольным, оторванным от реальной основы:

Вот... в свитках пламени, в венце багряных терний...

Более заметно у него и разрушение кольцевой композиции не только первой и третьей строф, но и стихотворения в целом.

В заключающей его строке изменена сравнительно с первой строкой сама синтаксическая структура фразы:

1-я — О, вечера, распятые на сводах небосклона...
15-я — Уж вечера распятые закрыли небосвод...

Более близок к подлиннику брюсовский перевод и по своему интонационному строю, что проявляется, в частности, в расстановке знаков препинания. Он сохраняет знаки восклицания в финале первой и третьей строф, в то время

---

[1] **Л. И. Еремина.** Старинные розы Александра Блока.— К истолкованию финала поэмы «Двенадцать».— Филологические науки, 1982, № 4, с. 19.

как Волошин заменяет их многоточием, используя этот знак также и в ряде других случаев (строки 8, 9, 13, 14). В результате, не только основная метафора, но и структурно-композиционный строй стихотворения Верхарна также оказывается в его переводе слегка видоизмененным, как бы размытым.

Возвращаясь к Брюсову, можно сделать заключение, что удача его переводов из Верхарна (как данного стихотворения, так и большинства других), их максимальная близость духу подлинника при адекватной передаче также и основных особенностей его формы, объясняется не только добротностью его переводческих принципов и тщательной отработанностью техники, но и глубокой типологической родственностью его с бельгийским поэтом, определившей длительность и плодотворность их творческих контактов.

В. С. Григорян

ДРЕВНЕВОСТОЧНАЯ ПОЭЗИЯ В «СНАХ ЧЕЛОВЕЧЕСТВА» В. БРЮСОВА

«Сны человечества» занимают особое место в творчестве Брюсова. Эта «большая книга стихов», замысел которой окончательно оформился к 1913 году, должна была представить «лирические отражения жизни всех народов и всех времен», то есть «все формы, какие прошла лирика у всех народов во все времена» (II, 459).

Конечно же, «формы» человеческой лирики были для Брюсова не столько формами стиля и стиха, сколько формами поэтического мышления. Главной своей задачей в этом произведении Брюсов считал научное исследование развития поэтического мышления всех народов на протяжении различных исторических эпох. Вместе с тем не менее важна была для Брюсова художественная сторона произведения. «Моей задачей было именно дать собрание произведений художественных, которые представляли бы не только научный интерес, но и чисто художественный интерес. Я хотел не только дать книгу для изучения, но и для чтения» (II, 459).

В процессе работы над антологией Брюсов пришел к выводу о необходимости представить образцы мировой поэзии в основном в форме подражаний. «Подражания, т. е. оригинальные произведения, написанные в духе определенной эпохи, мне представляются более отвечающими цели, нежели стихотворные переводы» (II, 461).

В свете такого подхода Брюсова к решению выдвинутых в «Снах» задач особое значение приобретает умение поэта говорить не от своего имени, и реализованный во многих стихотворениях, характерный для всего творчества поэта принцип перевоплощения очень ярко выявился именно в «Снах».

В. Брюсов стремился средствами современной поэтической техники дать исследование мировой поэтической мысли, панораму эволюции мировой поэзии. Основываясь

на этой его мысли, мы определяем в качестве основной задачи «Снов» стремление показать эволюцию поэтического сознания и его форм.

«Сны человечества», построенные, как подлинная хрестоматия мировой поэзии, по хронологическому принципу, охватывают поэзию всех основных исторических этапов развития человечества — Древнего Востока, античности, средневековья, Возрождения, Нового времени, и отражают, таким образом, историю развития мировой литературы.

Особое место занимает восточная поэзия, очень широко представленная в «Снах» — 48-ю стихотворениями, отражающими поэтическое мышление народов как Древнего Востока, так и средневековья. А наиболее интересны эти стихотворения с точки зрения выдвинутой В. Брюсовым задачи создания произведений, воссоздающих самый дух иноязычной поэзии. Если в области воссоздания образцов греческой, латинской поэзии, поэзии европейских народов в русской литературе был накоплен богатейший опыт и созданы устойчивые традиции, то этого никак нельзя сказать об опыте взаимодействия с восточной поэзией, и особенно с индийской и японской. Какими же художественными средствами стремился В. Брюсов к решению этой задачи?

Поэзия Древнего Востока в единственном прижизненном издании «Снов» (сб. «Сирин», 1913) представлена лишь двумя произведениями — «Поучением» (1912), являющимся образцом древнеегипетской поэзии, и древнеассирийской «Клинописью» (1913).

«Поучение» является типичным образцом одноименного жанра древнеегипетской литературы, распространенного в период древнего царства. Основной идеей подобного рода произведений было подчеркивание непрочности жизненных успехов, всего земного; поучения выполняли также воспитательную функцию. Язык «Поучения», в отличие от тяжеловесного и цветистого языка оригинальных произведений египетской литературы этой эпохи, в значительной степени упрощен Брюсовым; он придал ему лаконичность и определенную четкость, сохранив при этом основные мысли и ведущие художественные приемы.

В «Поучении» очень широко использован прием параллелизма — наиболее распространенный художественный прием в поэзии народов Востока. С синтаксическим параллелизмом мы встречаемся в первом, втором и седьмом двустишиях; в смысловом плане параллельны уже целые

двустишия; третье — четвертому, пятое — шестому. Здесь, конечно, Брюсов использует другой, довольно распространенный прием древнеегипетской литературы — выражение одной и той же мысли в различной форме, что и создает эффект параллелизма. Имеет место и очень характерное для любой древней литературы перечисление. При обращении к богу Тоту употребляются такие определения, как «владыка написанных слов», «царящий над мудростью книг», «хранитель священных книг», «блюститель священных ключей».

«Поучение» написано четким ритмическим размером — анапестом со сверхсхемным ударением на первом слоге, но опять-таки нерифмованными стихами с обязательными мужскими окончаниями.

Глубочайшая образность отличает представленный в «Снах» образец ассиро-вавилонской поэзии — «Клинопись»; достигнута эта образность с помощью ярких эпитетов, развернутых сравнений, метафор, а также в немалой степени благодаря развитой системе параллелизма, — кстати, в «Опытах» «Клинопись» приводится (в качестве законченного образца) именно как пример параллелизма. И хотя там же Брюсов называет ее переводом ассирийской надписи, неоспоримо, что он сумел придать этому «переводу» черты самой широкой типизации, благодаря которой «Клинопись» с полным правом можно называть характернейшим образцом ассиро-вавилонской поэзии. Написана «Клинопись», как и большинство стихотворений египетского раздела, акцентными белыми стихами, отчетливо раздвоенными цезурой.

«Назвав свой индийский цикл «В духе лириков VI—VII вв.», Брюсов действительно передает дух, а не букву национальной поэзии Индии, прелесть ее любовной лирики, человечность стихийного и чистого эротизма, воспетого Амару и его собратьями...»,— пишет Тартаковский[1]. Действительно, в стихотворениях этого раздела Брюсовым отражены основные темы средневековой индийской поэзии, передано мировосприятие индийских лириков, их глубочайшая искренность и жизненность переживаний, и все это — через использование наиболее типичных для индийской поэзии художественных приемов и изобразительных средств. Из первых четырех стихотворений, отмеченных Брюсовым как «подражание стихам поэта Амару» (II,

[1] **П. Н. Тартаковский.** Русская советская поэзия 20-х — 30-х годов и литература народов Востока. Ташкент, 1977.

470), лишь первое («Дождь! тебя благословляю») и третье («В белом и трепетном озере груди твоей») характерны для чистого лирика, каким был Амару, и каким он выступает в единственном дошедшем до нас произведении «Сто строф Амару». Именно такой воспевал Амару любовь — как полнокровное, отнюдь не платоническое чувство, которой не угрожают никакие заботы и тревоги. В остальных двух стихотворениях («Уже за горы канул месяц» и «Я брошен ею, но я не плачу»), описывающих страдания человека, разлученного с любимой, очевидны традиции Калидасы так же, как и более раннего неизвестного поэта, автора поэмы «Разбитый сосуд», представляющего собой страстный монолог влюбленной женщины, удручеиной разлукой с любимым.

В своем индийском цикле Брюсов использовал практически весь арсенал разнообразных форм и поэтических средств индийской поэзии, истоки которой восходят к ведийским гимнам[1]. Он сумел в немногочисленных стихотворениях показать, что индийская поэзия этой эпохи достигла совершенства в изображении человеческих чувств. Особенно ярко отражено это в такой мастерски переданной Брюсовым характернейшей особенности индийской поэзии, как раскрытие переживаний в тесной связи с индийской природой.

Переданы Брюсовым и формальные особенности древнеиндийской поэзии. Основным внешним признаком индийской лирики этой эпохи в отличие от эпической поэзии была несвязность строф, функционирующих независимо друг от друга и не образующих цельного, единого произведения, хотя, как правило, объединенных в шатаки, т. е. собрание из ста строф (известны шатаки Амару, Бхартрихари и др.); связывала эти строфы более или менее общая для всех тема. Нетрудно убедиться, что брюсовскпй цикл «В духе лириков VI—VII вв.» отвечает требованиям: объединенные одной любовной темой, его строфы вместе с тем не складываются в единое произведение; исключение составляют лишь первое и шестое стихотворения, состоящие из двух строф.

Другим важным требованием индийской поэтики, которого придерживается Брюсов, было разнообразие размеров различных строф или стихотворений, составляющих шатаки. Поскольку санскритское стихосложение в основе

[1] См.: **Е. В. Паевская.** Литература Древней Индии.— В кн.: Литература Древнего Востока. М., 1971, с. 200—245.

своей было метрическим, то это позволило Брюсову использовать в своих стихотворениях разные метрические размеры (разумеется, особенности русского языка определили то обстоятельство, что вместо лежащего в основе метрического стихосложения чередования долгих и кратких слогов в стихах Брюсова чередуются слоги ударные и безударные), как двусложные (четырехстопный хорей с частым пропуском ударения на первом слоге в стихотворениях 1 и 5, четырехстопный ямб в стихотворениях 2 и 6) и трехсложные (дактиль в стихотворении 3), так и комбинированные (чередование ямбических и дактилических стихов в стихотворении 4). Но даже одни и те же метрические размеры отличаются в этом цикле в различных стихах: в первой строфе стихотворения 5 хорей с пиррихием в третьей стопе, ямб в стихотворении 6 также неканоничен и т. д. Рифма фигурирует лишь в стихотворении «Через речку цепкие лианы...», остальные из этого цикла написаны белыми стихами.

Японская поэзия особенно привлекала внимание Брюсова. По «качеству исполнения» брюсовские переводы из японской поэзии и подражания стоят в первых рядах образцов перевода японских танка и хокку на русский язык. Они достаточно полно раскрывают связь замкнутых японских форм с огромным миром человеческой души, любви, природы, надежды, печали — речь идет, конечно, о перенесении всего комплекса мироощущения японского поэта на русскую почву, с сохранением при этом специфичности формы этих жанров.

Брюсов полностью придерживается законов японского стихосложения как в танка, так и в хокку. Его танка представляют собой пятистишия, содержащие 31 слог, с количеством слогов в строках, равным соответственно 5—7——5—7—7. Единственным отступлением Брюсова от канонической формы танка является рифмовка в большинстве по схеме а—б—а—б—б (в 1, 2, 3, 5 из «Японских танка и хай-кай»); в танка «Вижу лик луны» нет рифмы, а в танка из цикла «Японские танка и ута» рифмуются в основном только две последние строки, и только в танка «Цветики вишни», кроме двух последних, рифмуются также первая и третья. Конечно, используемая Брюсовым рифма отнюдь не нарушает цельности и своеобразия этой формы, а в определенной степени «приближает» звучание танка к европейцу, как бы компенсируя неизбежную при переводе утрату ее мелодичности и характерного музыкального ударения.

Полностью придерживался Брюсов и формы хокку, соблюдая как общее количество слогов (17), так и «схему» распределения по строкам (5—7—5), но уже без рифмы.

Танка Брюсова в целом верно отражают основные темы этой национальной поэтической формы — любви и природы (и всех связанных с ними чувств и переживаний), тесно связывая в поэтических образах переживания человека с природой. Причем в некоторых брюсовских танка отражен также господствующий принцип японской поэзии XVII в.—саби (буквально «печаль», «грусть», «одиночество» и в то же время — «покой» и «невозмутимость»), идеалом которого являлась красота без блеска; для саби характерны отказ от сложных художественных приемов и образов, единение с природой, непосредственность (мгновенность) восприятия и отражения.

Танка Брюсова, выявляя все особенности этого национального жанра, вместе с тем четко определяют глубоко общечеловеческую сущность японской поэзии, роднящую ее с поэзией других народов. В рамках «Снов» становится совершенно очевидным, что японская поэзия, несмотря на свою внешнюю необычность и «замкнутость», отражает переживания людей, рассказывает о их близости к природе; в японских танка поется о любви к милой, о тоске по родным местам, по близкому человеку, с которым пришлось разлучиться. Поэтические приемы и изобразительные средства японской поэзии также не являются чем-то специфическим, исключительным, и это очень выпукло проявляется в «Японских танка и хай-кай» — те же метафорические сравнения, параллелизм образов, постоянные эпитеты, аллегория, персонификация (восходящая к древнейшему анимизму религии синто) и другие — характерные для всякой более или менее развитой поэзии.

Здесь не затронуты проблемы обращения Брюсова в «Снах человечества» к классической поэзии Среднего Востока и армянского средневековья[1], но и рассмотренные переводы из древней поэзии Индии и Японии стоят в ряду лучших русских переводов. Они являются логическим следствием мировоззренческих устремлений Брюсова к синтезу культур Запада и Востока.

[1] См.: **В. Григорян.** Классическая восточная поэзия в творчестве Брюсова.—В кн.: **В. Брюсов.** Проблемы мастерства. Ставрополь, 1983.

С. А. Хангулян

АНТИЧНОСТЬ В РАННЕМ ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА

В широком круге интересов В. Я. Брюсова идеи и образы античного мира всегда занимали одно из первых мест. Интерпретация, трактовка этих идей и образов менялась в зависимости от мировоззренческой позиции поэта на каждом данном этапе творчества и в целом была связана с общими тенденциями его творческой эволюции.

Мы попытаемся проследить связь Брюсова с античностью в период раннего творчества на материале допечатных рукописных сборников и первых книг стихов «Juvenilia», «Chefs d'oeuvre», «Me eum esse» и «Tertia Vigilia».

Важную роль в развитии интереса Брюсова к античной культуре сыграла учеба в гимназии. Ко времени гимназических поэтических опытов относятся первые попытки переводить с греческого и латыни. Брюсов переводит отрывки из «Илиады», «Энеиды», гекзаметром переводит начало первой песни «Одиссеи». В рукописных тетрадях так называемой первой серии записаны переводы из Катулла, Овидия («Tristia»), а ко времени 1890—1892 гг. относится прозаический перевод «Ars amandi». О том, насколько хорошо Брюсов был знаком с творчеством римских поэтов эпохи принципата, мы знаем по его школьному сочинению на заданную тему «Гораций», превратившемуся в рассказ «У Мецената».

Интерес Брюсова к античной поэзии связан также и с его общим интересом к истории стиха. Уже в первых рукописных тетрадях обнаруживаются попытки приблизить русский стих к античному размеру. Юный гимназист экспериментирует с оригинальными античными ритмами в духе «обильного размерами» Горация:

Полно, не плачь, о ты, кого люблю я,
Не жалей, что печальный день, вставая,
Разлучит с тобою меня! мы снова
Завтра встретимся ночью...

или:

Муза ритмов былых, музыки неземной!
Сбрось свой траурный плащ, косы назад откинь...
Позабытых созвучий
Пробуждаются голоса[1].

Нашумевшее брюсовское одностишие «О закрой свои бледные ноги» из третьего сборника «Русских Символистов», включенное затем в книгу стихов «Juvenilia», казалось бы, ничего общего с античностью не имеет. Конст. Эрберг писал, что в этом «курьезном» стихотворении речь идет якобы о католическом распятии[2]. Иннокентий Анненский считал, что оно навеяно стихами Малларме[3]. Сам же Брюсов так комментировал это стихотворение: «Тогда, в самом начале, я и Бальмонт ничуть не меньше, чем сейчас, интересовались всякими новыми формами стиха. Мы остановились на факте, что у римлян были законченные стихотворения в одну строку. У них в самом деле есть однострочные эпиграммы или эпитафии, вполне округленные по смыслу. Я просто хотел сделать такую попытку с русским стихом»[4]. Конечно же, нет никакого сомнения в том, что Брюсов был хорошо знаком со всеми видами античных кратких стихотворных форм со времен Архилоха и до позднелатинских анонимных авторов.

Неслучайно параллельно с переводами из Катулла и Овидия, в рукописных тетрадях Брюсова появляется интимная лирика с определенной тематикой: неудовлетворенная любовь, страсть, муки ревности. Не следует усматривать в появлении этой темы исключительно влияние Катулла или Овидия. Рукописные брюсовские стихи в основном подражательны, и в них заметно влияние любовной лирики Пушкина, Лермонтова, Надсона и еще многих непохожих друг на друга поэтов. Но все-таки римские лирики занимают здесь не последнее место.

Брюсов знакомится с творчеством Катулла рано. Обязательное штудирование Гомера, Вергилия и Горация далеко не у всех гимназистов вызывало трепетный энтузиазм. Интерес же к «запретной» интимной лирике, в частности к отдельным стихотворениям Катулла, Тибулла, Проперция, к любовным элегиям Овидия, к его знаменитой книге «Ars amandi» был, что называется, вполне объяснимым. Ф. Петровский приводит следующее высказывание о Катулле Н. Ф. Кошанского, профессора латинской словесности в Царскосельском лицее, где учились Пушкин и Дельвиг: «В лирических стихах его есть превосходные творения... он отличается нежностию чувств и выражений; кои, однако ж, показывают уже следы испорченного вкуса: ибо часто в стихах своих оскорбляет благоприличие и скромность»[1]. Это мнение гимназических профессоров о Катулле и о других римских лириках, конечно же, мало изменилось ко временам Брюсова-гимназиста, и точно так же, как и во время Пушкина, любовно-эротическая лирика римских поэтов была в поле зрения гимназистов-старшеклассников. Катулл, впрочем, мог заинтересовать Брюсова не только как певец страстной любви. Такая трактовка была бы слишком односторонней. Катулл вызывал интерес Брюсова и как поэт-«модернист» (по определению Ф. Петровского)[2]. Неотерики или poëtae novi, как называл Цицерон группу поэтов, к которой примыкал Катулл, считали себя наследниками традиций александрийской поэтической школы и были, фактически, новаторами в латинской поэзии. Поэзия Катулла является блестящим образцом последовательного введения в систему латинского стихосложения греческих поэтических норм. Следует отметить также, что стихотворения Катулла отличаются и ювелирной отделкой формы. Безусловно, всего этого Брюсов не мог не знать, и его опыты введения античных стихотворных форм в практику русского стихосложения, которые обнаруживаются в рукописных тетрадях параллельно с переводами из Катулла, были предприняты сознательно и не без влияния «модернистической» поэзии «веронца».

Сама тема земной любви, певцами которой были Катулл, Тибулл, Проперций и «adulter» [сладострастный — (лат.)] Овидий[3], была близка Брюсову. И в этой связи стоит упомянуть об интересе Брюсова к творчеству Батюшкова, певца страстной любви, отличавшегося особым отношением к античности. Интимная лирика Батюшкова, то есть воспевание земной любви — в отличие от лирики

---

[1] Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 492.

[2] См.: **К. Эрберг.** (К. А. Сюннерберг). Воспоминания. (Публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова).—В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977 год. Л., 1979, с. 123—124.

[3] См.: **И. Анненский.** Книги отражений. М., 1979, с. 329.

[4] **А. Измайлов.** Литературный Олимп. М., 1911, с. 395.

[1] **Ф. Петровский.** Вступительная статья.—В кн.: **Валерий Катулл. Альбий Тибулл. Секст Проперций.** М., 1963, с. 16.

[2] Там же, с. 7.

[3] Лит. наследство. Т. 85. М., 1976, с. 78.

Жуковского, чаще всего певца любви неземной, окутанной таинственной, мистической дымкой, — испытала сильное влияние Катулла и Овидия. Небезынтересно отметить, что лирика Батюшкова, если сравнивать ее с лирикой Жуковского, более «рассудочна», хотя оба поэта формально принадлежали к одному идейному лагерю. Может возникнуть невольный вопрос: уж не вследствие ли интереса Батюшкова к римской поэзии? Разумеется, положительный ответ вовсе не означал бы окончательного решения этого вопроса, ибо здесь, по-видимому, действовал целый комплекс причин, в котором интерес Батюшкова к римской поэзии сыграл не последнюю роль. Любопытно, что Брюсов читал Батюшкова и выписывал отдельные цитаты из его стихотворений в период создания «Me eum esse», самого «символистского» своего сборника[1]. Конечно же, Брюсов при этом не мог не обратить внимания на место, которое занимала в творчестве этого поэта тема античности, вполне определенно связанная с темой любовно-эротической.

Рассудочность, рациональность Брюсова, даже в период наиболее «символистский», по всей видимости, имеет определенную связь с его интересом к античности. Здесь мы вплотную подходим к вопросу, на первый взгляд парадоксальному: насколько Брюсов, вождь русского символизма, был символистом? Затрагивая этот аспект брюсоведения и увязывая его с неизменным — на протяжении всего творческого пути — интересом Брюсова к активной культуре, мы ни в коем случае не склонны усматривать в этом интересе единственную и главнейшую причину рассудочности поэзии Брюсова и ее определенного тяготения к реализму. Не углубляясь в анализ этой проблемы, отметим, что увлечение Брюсова римской литературой сыграло свою роль в становлении рационалистической тенденции его творчества.

В ранних книгах стихов, особенно в сборнике «Me eum esse», часто встречаются античные аллюзии и эмблемы, которые в программных символистских стихах носят условно-экспрессивный характер, органически вписываясь в общую декоративность декадентской поэтики. Роль эту играют такие «загадочные» слова из античного арсенала, как «ламии», «эвмениды» («Мучительный дар», I, 101), «менады» («По поводу «Chefs d'oeuvre», 1,102—103), «лемуры» («Последние думы», 1, 128) или «сибиллы» («Числа, 1,

[1] **В. Брюсов.** Записная книжка «Моя жизнь». (Публикация В. С. Дронова).— В кн.: В. Брюсов и литература конца XIX—XX века. Ставрополь, 1979, с. 115.

133). Отметим, что эти античные аксессуары введены в стихотворения, которые по содержанию своему, как правило, к античности не имеют никакого отношения. Чисто декоративное использование «античных» слов очень характерно для книги стихов «Me eum esse» (все приведенные выше примеры взяты именно оттуда), в которой, как пишет В. С. Дронов, «декадентский эгоцентризм Брюсова выражен в классически чистом виде»[1]. Прием этот Брюсов будет использовать и в будущем, но характер, сама природа его будет иной: если в ранних книгах стихов использование античных аллюзий и эмблем носит искусственно-декоративный характер и целиком подчинено задачам символистской поэтики, то в будущем оно явится как бы естественным следствием брюсовской энциклопедичности, историзма его поэтического видения мира.

С первых же шагов своей поэтической деятельности Брюсов обращается к проблемам, которые в своем творчестве пытается разрешить каждый серьезный художник слова: каково назначение поэта, в чем смысл его деятельности, в чем смысл самой поэзии? Не раз в поисках ответов на эти вопросы Брюсов обращается к образам и темам античности. Традиции разработки знаменитой горацианской темы («Exegi monumentum») в русской литературе общеизвестны; не мог обойти ее и Брюсов. Разумеется, интерпретация этой темы не всегда была однозначной и одинаковой: от первых трактовок оды Горация до «Памятника» из книги стихов «Семь цветов радуги» был пройден долгий и трудный путь. Первое обращение Брюсова к горацианской теме относится, пожалуй, к 1894 году. В 7-й тетради второй серии записано стихотворение «Памятник», датированное 13 февраля:

Я памятник создам не на земной твердыне,
Ни ветер, ни вражда его не сокрушат,
А годы долгие покроют дымкой синей
И от толпы заворожат.

Он будет из лучей, он будет из созвучий,
Для мира — призрачен, как образы во сне,
Далек, как марево, как пейзаж летучий
На недоступной вышине...

и т. д.[2]

[1] **В. С. Дронов.** К творческой истории «Me eum esse».— В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 63.

[2] Лит. наследство. Т. 27—28, с. 490.

Стихотворение, как видим, целиком базируется на развивающейся символистской эстетике Брюсова и во многом является программным для всего раннего творчества.

Отметим, между прочим, что в течение всей своей творческой деятельности Брюсов неоднократно переводил оду Горация «К Мельпомене!» (см.: III. 629).

Тема «поэт и поэзия» в ранних книгах стихов трактуется Брюсовым с декадентских, ортодоксально символистских позиций, и в этой трактовке — вызов, характерный для его ранней поэзии в целом. В стихотворениях, касающихся этой темы, обнаруживается, казалось бы, чисто внешняя связь с некими античными образами и атрибутами. Вот строки из стихотворения «Уныние» (написано 24 октября 1893 г.), включенного Брюсовым в книгу стихов «Juvenilia»:

...Пусть во мраке неуверенном
Плачут призраки вокруг,
Пусть иду, в пути затерянный,
Через темный, страшный луг.

И тогда, обманам преданный,
Счастлив грезою своей,
Буду петь мой гимн неведомый,
Скалы движа, как Орфей!

(I, 35)

Знаменательно упоминание в тексте Орфея и сравнение себя с ним. Такая самоуверенность может быть отнесена на счет юношеских амбиций. Ведь за полгода до написания этого стихотворения, 4 марта 1893 года, Брюсов-гимназист сделал известную запись в своем дневнике (кстати, во многом проливающую свет на природу символизма первых стихотворных сборников): «Найти путеводную звезду в тумане. И я вижу ее: это декадентство. Да! Что ни говорите, 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!»[1] Такого рода честолюбивые настроения были созвучны многим его юношеским стихам. Поэтому сравнение себя с мифическим Орфеем, как проявление максималистских тенденций, вполне понятно. И тем не менее, такое сравнение было для Брюсова не просто поэтической

[1] **В. Брюсов.** Дневники. М., 1927, с. 12.

аллегорией, в которой можно усмотреть лишь самоуверенность пока еще безвестного поэта. В этом сравнении была заложена программа, которую Брюсов последовательно и успешно реализовывал. Орфей силой своего таланта, поэтического дара приводил в движение деревья и скалы. Кроме того, Орфей был, выражаясь современным языком, автором весьма значительных нововведений. Он первым, по преданию, ввел «в пение сопровождение на кифаре», он «изобрел также мистерии Диониса»[1]. Эту же цель — ввести в современную поэзию что-то новое, «оживить» ее, то есть стать новатором и лидером, вождем нового в России символистского движения, а значит, стать «новым Орфеем»—и ставил перед собой двадцатилетний Брюсов.

В. Асмус отмечал, что на формирование теоретических основ брюсовского символизма сильное влияние оказали французская символистская школа, а также французский и немецкий философский и эстетический романтизм[2]. Но, как известно, античная тематика французских символистов и некоторых представителей романтического (досимволистского) направления в значительной степени восходит к «античным» традициям французского классицизма и французской культуры в целом. Заметим при этом, что для западно-европейских, особенно французских классицистов источником, откуда черпались образы, сюжетные линии, схемы и формы, служила в основном римская классическая литература.

Безусловно, Брюсов по-своему преломлял античность в своем творчестве, но все-таки, нам представляется, что определенную роль в брюсовской интерпретации античности (рассудочной, рациональной, в отличие, скажем, от мистико-«теургической» трактовки Вяч. Иванова) сыграла интерпретация античности французскими символистами, романтиками и классицистами. Интерес Брюсова к культуре Рима в целом, конечно, носил самостоятельный характер, и в этом смысле Брюсов ни в каких посредниках не нуждался. Но параллельно с этой, назовем ее так, непосредственной линией брюсовского интереса к римской культуре прослеживается и следующая связь, сыгравшая свою роль в окончательном формировании этого интереса: Брюсов — французский символизм — французский романтизм —классицизм — Рим. Не углубляясь в анализ творчества

[1] **Аполлодор.** Мифологическая библиотека. Л., 1972, с. 6—7.

[2] **В. Асмус.** Философия и эстетика русского символизма.—В кн.: Лит. наследство. Т. 27—28, с. 1—53.

французских поэтов, к которым в то время Брюсов проявлял особый интерес (Леконт де Лиль, Эредиа, Бодлер), скажем лишь, что в их отношении к античности во многом чувствовалась традиционная рационально-рассудочная ориентация классицизма как литературной школы. Приведем слова Иннокентия Анненского, так охарактеризовавшего связь французской поэзии с античным Римом: «Мера, число (numerus, nombre) — вот закон, унаследованный французами от Рима и вошедший в их плоть и кровь»[1]. Французский романтизм, будучи течением враждебным классицизму, все-таки в значительно большей степени, чем, скажем, немецкий романтизм, унаследовал от классицизма реальное, предметно-образное начало языка, хотя для романтизма вообще характерно затушевывание «точного» слова. Сравнивая французский классицизм как течение, возродившее античные numerus и nombre в европейской литературе, с французским романтизмом, пришедшим ему на смену и давшим, в конечном итоге, толчок для развития новых модернистических неоромантических (в том числе и символистского) течений, мы лишь подтвердим вышесказанное: французский романтизм, появившись на литературной арене и возвестив новую теорию поэтической речи, в значительно большей степени, чем другие европейские романтические школы, усвоил чувство «числа» и «меры», унаследовав его от гибнущего классицизма. Разумеется, романтики по-своему интерпретировали этот принцип античного искусства, раздвинув его границы, используя его шире, менее утилитарно, чем классицисты.

Касаясь попыток создания общей теории символизма (характеризующей символизм как мировоззрение или литературное направление), в разработку которой Брюсов внес значительный вклад, отметим, что философские ее обоснования восходят к некоторым школам античной философии. Это совершенно очевидно, когда речь заходит о так называемой теории «соответствий», взятой символизмом на вооружение[2]. Эллис-Кобылинский писал: «Сущность символизма — установление точных соответствий межу видимым и невидимым мирами»[3]. Нет, конечно, никакого сомнения

[1] **И. Анненский.** Книги отражений, с. 416.

[2] **См.:** Комментарии Н. И. Балашова и И. С. Поступальского к сонету Шарля Бодлера «Соответствия».— В. кн.: **Шарль Бодлер.** Цветы зла. М., 1970, с. 303.

[3] **Эллис.** Русские символисты. Бальмонт, В. Брюсов, А. Белый. М., 1910, с. 232.

в том, что этот основной принцип символизма находит свои истоки в философской школе Платона, возможно, через те позднейшие европейские школы, которые развивали определенные постулаты Платона и неоплатоников. Здесь связь символизма с античностью прослеживается по принципиальной для теории символизма линии. Учение Платона и неоплатоников, развиваемое на противопоставлении мира «идей» миру чувственному, явилось основой теории «соответствий» (correspondance) в символизме.

«Языковые» теории символизма также могут найти свои истоки в античной философии, прежде всего в демокритовом учении о языке и природе художественного вдохновения. Символизм как «поэзия намеков» требовал разработки своего особого, «культурного» языка, понятного немногим избранным. В. Гофман отмечал: «Стилевая тональность поэзии символистов уводила как можно дальше от грубой и бедной действительности в мир преображающей мечты, в «башню из слоновой кости», где звучала литургическая речь. Ни улыбки, ни свободного жеста, ни случайной говорной интонации. «Мы, как священнослужители, творим обряд» (Брюсов). В этом смысле нужно признать, что почти вся поэзия символистов написана в одном строго определенном ключе. <...> Мистагоги и жрецы «дней новейших», символисты должны были неизбежно войти в конфликтные отношения с общепринятым языком, чтобы приспособить его для выражения своих интуиций и в то же время оградиться от непосвященных, от профанов. К поэтической речи они относились, как к своего рода профессионально-культовому языку»[1].

В этой связи интересно отметить отношение Брюсова к латыни как к особой форме поэтической речи, с помощью которой создается определенная символистическая экспрессия, достигается некая таинственность, завуалированность речи, сокрытие смысла от возможной профанации. Названия стихотворных сборников Брюсова (а вернее, книг стихов) рассматриваемого периода, впрочем, как и более поздних, могут быть привлечены в качестве иллюстрации. Но иноязычные названия книг стихов нельзя рассматривать лишь как чисто эстетический, декоративный элемент. Названия эти несут значительную смысловую нагрузку и органически связаны с общим содержанием каждой книги, характеризуя как бы и идейно-художественные

[1] **В. Гофман.** Язык символистов.— В кн.: Лит. наследство. Т. 27—28, с. 71.

ее особенности и мировоззренческую позицию автора, его творчество на данном этапе: «Me eum esse» — «Это — я» —самый «символистский» сборник Брюсова, вызов, гимн его юношеского эгоцентризма; «Tertia Viqilia» — «Третья стража» (в римском войске — последняя стража перед рассветом) — пророческое название, символизирующее отказ Брюсова от многих максималистских позиций, как бы предвещающее скорый «рассвет» его поэзии.

В стройности и логичности построений даже «самых» символистских книг стихов Брюсова, в рациональном, рассудочном, строго-последовательном расположении стихотворений слышится эхо античного принципа numerus и nombre. Этот принцип ставил во главу угла при составлении своих книг Гораций, соблюдая строгую последовательность расположения стихотворений по содержанию и форме, намеренно чередуя оды с различными размерами и т. п.

Пожалуй, одной из причин существования и последующей доминации реалистических тенденций в творчестве Брюсова был его постоянный интерес к истории. Мы согласны с мнением М. Л. Гаспарова о том, что «раннему Брюсову историзм был чужд», что «подлинный историзм как внимание к исторической конкретности, своеобразию и взаимообусловленности явлений появляется у Брюсова только в 1910 г.»[1]. В рассматриваемый нами период говорить о брюсовском историзме в том плане, в каком это делается применительно к более поздним этапам его творчества, разумеется, не приходится. Но все-таки последующий историзм возник не сразу и не на пустом месте, и среди муз, вдохновлявших поэзию Брюсова с самого начала, позволим себе такую мифологическую аллегорию, Клио занимала место не менее значительное, чем Эвтерпа и Эрато.

Уже в ранних допечатных стихотворениях обнаруживается живейший интерес Брюсова к различным проблемам истории, среди которых особо выделяется интерес к проблемам смены и гибели различных исторических эпох. В сознании юного поэта «мелькают картины, фигуры, черты, погибших времен арабески...»[2]. И в этих картинах «погибших времен» первое место занимают картины гибели Рима. Этот интерес к эпохе падения Рима проходит через

[1] **М. Л. Гаспаров.** Неизданные работы В. Брюсова по античной истории и культуре. Тезисы докладов IV конференции по классической филологии. Тбилиси, 1969, с. 102.

[2] Лит. наследство. Т. 85, с. 39.

все творчество Брюсова, причем интерпретация этой темы находится в тесной взаимосвязи с общей эволюцией мировоззрения поэта, с его поэтической и гражданской позицией. С самого первого обращения к этой теме Брюсов увязывает историческую проблему смены эпох с тем временем, в которое ему довелось жить. Пусть эта увязка не носила принципиального характера, пусть она в ближайшие годы не нашла яркого последовательного развития, но она была, и мы можем считать ее одним из первых шагов Брюсова на пути к тому подлинному историзму, который позднее найдет свое отражение не только в специальных работах по античной истории и культуре, но и в его поэтическом творчестве. В 1890 году семнадцатилетний поэт в одном из стихотворений, занесенных в первую рукописную тетрадь, прямо связывает эпоху падения Рима с окружающей его «дряхлеющей» действительностью:

Было время: погибающий
Над могилой Рим стоял.
Тщетно голос ободряющий,
Рим, в разврате погибающий,
Славу предков забывающий,
Среди стен своих искал.

И дальше, говоря о том, что у стен Рима «появилися суровые Стран полуночных сыны»:

И опять весь мир дряхлеющий,
Посмотреть вперед не смеющий,
Понимает жребий свой.
И опять наш мир дряхлеющий
Ждет к себе поток такой[1].

В сборник стихов «Juvenilia» Брюсов включил стихотворение «Она в густой траве запряталась ничком...», повторяющее при всей его интимности тему падения Рима, но без прямых аналогий с современной действительностью. Так или иначе, стихотворение все же носит характер противопоставления гармонического мира языческих богов «дряхлеющему» Риму последних императоров (такого рода противопоставления, кстати, характерны для поэзии Леконта де Лиля и Бодлера):

[1] Лит. наследство. Т. 27—28, с. 209—210.

Она в густой траве запряталась ничком,
Еще полна любви, уже полна стыдом.
Ей слышен трубный звук: то император пленный
Выносит варварам регалии Равенны;
Ей слышен чей-то стон,— как будто плачет лес,
То голоса ли нимф, то голос ли небес;
Но внемлют вместе с ней безмолвные поляны:
Богиня умерла, нет более Дианы!

(I, 36)

Однако эсхатологические мотивы вовсе не являются доминирующими в античной тематике ранних книг стихов. Несколько перефразируя строку из сонета «Тени прошлого» («Tertia Viqilia»), хотя сонет этот никак не связан с проблемами истории и носит лично-интимный характер, можно сказать, что Брюсова привлекали не только «дни» забытого мира, но «и слова, и лица». В рукописных тетрадях есть стихотворения об Антонии, Бруте, здесь же — попытки писать трагедии о Цезаре и о Помпее[1]. Однако наиболее яркой иллюстрацией этого интереса к «лицам» является, безусловно, цикл «Любимцы веков» из книги «Tertia Viqilia». Стихотворения этого цикла связаны с теорией «сильной личности», которую Брюсов культивировал в то время в рамках им же самим выдвигаемых постулатов символизма: такая сильная личность «любимца веков» вершит судьбы народов и в то же время является символом вечных человеческих чувств и страстей. Опять-таки, возвращаясь к проблеме брюсовского историзма, повторим тезис М. Л. Гаспарова, касающийся непосредственно цикла «Любимцы веков»: «Историческими образами творчество Брюсова изобиловало издавна, но историзма в нем до сих пор (т. е. до 1910 г. — **С. Х.**) не было. Брюсова интересовало в его героях не то, что в них было конкретно-исторического, а то, что в них было надысторического и сверхчеловеческого, что позволяло Ассаргадону, Александру, Баязету и Наполеону подавать друг другу руки через головы веков в пантеоне брюсовского культа мощной личности»[2]. Именно этот интерес к «сверхчеловеческому» и «надысторическому» Брюсов выдвигал на первый план в «Любимцах веков», и, надо думать, не случайно в цикл

[1] См.: Лит. наследство. Т. 27—28, с. 228, 484.

[2] **М. Л. Гаспаров.** Неизданные работы В. Я. Брюсова по античной истории и культуре. — В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 190.

включен ряд стихотворений, посвященных не историческим лицам, реально существовавшим когда-то, а персонажам мифологическим: «Психея», «Цирцея», «Кассандра», «Ламия» и др. Не вдаваясь в подробный анализ всего цикла, отметим, что Брюсова в то время интересовали не столько лица как исторические реалии, сколько чувства и вечные—вопреки бегу веков — страсти, которые эти личности символизировали.

В рассматриваемый нами период (допечатные рукописные сборники и книги стихов «Juvenilia», «Chefs b'oeuvre», «Me eum esse» и «Tertia Viqilia») в поэзии Валерия Брюсова выделяются определенные линии, по которым можно проследить связь его творчества с античностью, что мы и попытались сделать в самых общих чертах.

Безусловно, ранний период творчества Брюсова не является чем-то завершенным, законченным. Памятуя слова С. В. Шервинского о том, что «о поэзии Брюсова нужно судить лишь во всем ее охвате и не теряя из виду хронологии»[1], отметим здесь, что данная статья является, по существу, фрагментом большой работы. Основная часть выявленных связей выходит далеко за рамки исследуемого периода, оставаясь в русле важнейших интересов Брюсова в течение всей его творческой деятельности. Прежде всего это эксперименты в области культивирования античных поэтических форм на почве русской поэзии (к этой теме тесно примыкают брюсовские переводы из римской поэзии, впрочем, мы же в нашем исследовании ограничиваемся лишь сферой оригинального творчества), связь интимной лирики Брюсова с римской любовно-эротической поэзией и с «античными» традициями русской поэзии в целом, тема поэта и поэзии (горацианская тема), интерес к смене культур и эпох, а в связи с этим особый интерес к эпохе падения Рима. Практически все эти темы находят дальнейшее развитие в последующих книгах стихов Брюсова, постепенно лишаясь туманного символистского налета и представая перед нами в чистом, стройном, законченном виде.

[1] **С. В. Шервинский.** Валерий Брюсов.— В. кн.: Лит. наследство. Т. 85, с. 11.

М. И. Никола

ЗАМЕТКА В. Я. БРЮСОВА «ДАНТЕ — ПУТЕШЕСТВЕННИК ПО ЗАГРОБЬЮ» И ЕЕ ЗНАЧЕНИЕ В РАЗВИТИИ СОВЕТСКОЙ ДАНТОЛОГИИ

Интерес русских поэтов к личности и творческому наследию Данте начался с Пушкина и никогда в дальнейшем не угасал. Но особое его оживление наблюдается в начале XX века, когда фигура Данте привлекла к себе внимание большинства крупных поэтов эпохи: А. Блока, В. Брюсова, В. Иванова, К. Бальмонта и других. Поэтический образ Данте, реминисценции из его жизни и творчества, критические отзывы и статьи, переводы находим мы у названных поэтов. Однако значение в этом ряду Валерия Брюсова должно быть признано определяющим. Именно с него в этот период началось общее увлечение Данте. Брюсовское отношение к итальянскому поэту было самым восторженным и пристрастным: образцом поэта, учителем поэтов всех последующих времен неизменно представлял Брюсов Данте, отводя ему исключительно важную роль в истории европейской поэзии.

Воссозданию поэтического образа Данте, отдельных, наиболее ярких персонажей «Комедии» Брюсов посвятил целый ряд стихотворений из различных поэтических циклов[1]. Заслуженное внимание привлекает к себе брюсовский перевод начальных песен «Ада»[2]. Интересные суждения о творчестве Данте мы находим в статьях и заметках Брюсова разных годов. В данной статье будет рассматриваться наибольшая по объему заметка Брюсова «Данте — путешественник по загробью», создание которой относится к 20-м годам. Не опубликованная при жизни Брюсова и ныне хранящаяся в архиве рукописного отдела Государственной библиотеки имени В. И. Ленина эта заметка была напечатана лишь в Дантовских чтениях за 1971 год[1]. В сопровождающем публикацию послесловии С. И. Гиндина содержится оценка специфики подхода Брюсова к анализу «Комедии», сделан целый ряд верных выводов о значении этого небольшого критического труда Брюсова. Вместе с тем представляется возможным продолжить отдельные суждения С. И. Гиндина.

Естественно, что в пределах небольшой заметки Брюсов не мог остановиться на многих вопросах, связанных с изучением «Божественной комедии» Данте. Из обширного комплекса проблем он выбирал одну, по его справедливому мнению, очень важную проблему: характер главного героя поэмы, путешественника по загробью. Брюсов настойчиво подчеркивает, что фигура эта не просто формальный центр повествования, объединяющий воедино цепь картин и эпизодов, а характер, живое лицо, личность со своей душой и особым миросозерцанием. Утверждая значимость этого персонажа, Брюсов сравнивает Данте в «Божественной комедии» с Ахиллом в «Илиаде», Энеем в «Энеиде», Вертером в «Страданиях...», Евгением в «Онегине»... Заметим, что уже само выдвижение подобной проблемы было известной заслугой Брюсова, поскольку прежде значение ее недооценивалось исследователями: «в несчетных книгах, написанных об этой эпопее средневековья, именно о ее главном герое обычно не говорится» (229).

Все же, обозревая немногие имеющиеся по этому вопросу отзывы и суждения, Брюсов заметил тревожащую его тенденцию, ведущую к значительному упрощению проблемы, к искажению истины. Проявлялась эта тенденция в стремлении отождествлять творца «Комедии» с ее героем, видеть в образе путешественника прямое и безусловное отражение личности самого Данте, не углубляясь в характеристику образа. «Если мы изучаем героя «Подростка», не довольствуясь биографией и характеристикой Ф. М. Достоевского, если мы не смешиваем Евгения с Пушкиным и Вертера с Гете, почему мы пренебрегаем

[1] Дантовская тема в поэзии В. Брюсова наиболее полно рассмотрена в статьях **С. И. Бэлзы:** Брюсов и Данте.—В кн.: Данте и славяне. М., 1966; Образ Данте у русских поэтов.—В кн.: Дантовские чтения. М., 1968.

[2] См.: **Н. Г. Елина.** Данте в русской литературе, критике и переводах. —Вестник истории мировой культуры, 1959, № 1.

[1] **В. Я. Брюсов.** Данте — путешественник по загробью.— В кн.: Дантовские чтения. М., 1971. В дальнейшем текст цитируется по этому изданию с указанием в скобках страницы.

героем «Комедии»? (229). Желание воспрепятствовать этой тенденции и обусловило появление рассматриваемой нами критической заметки. Брюсов со всей определенностью заявляет в ней, что путешественник по загробным областям «с Данте Алигьери имеет общего почти только имя», во всяком случае «совпадающих черт меньше, чем различных» (233). Брюсов настаивает на более внимательном прочтении поэмы как критиками, так и читателями. В этом случае они должны будут увидеть, что Данте со всей определенностью разграничивает себя как поэта от того Данте, который путешествует по загробью; они убедятся, что поэт создает вымышленный художественный образ, который, хотя и отразил с неизбежностью некоторые собственные его черты, в целом, однако, создавался по определенным художественным законам, продиктованным идейным замыслом и формою произведения.

Обосновывая свое мнение, Брюсов предлагает обратить внимание на противоречивую сущность героя, объединяющего в себе многие как положительные, так и отрицательные свойства: отвагу и чувство недостойного страха, прозорливость и мелочные заблуждения, сопротивление обстоятельствам и полную покорность им... Из этого противоречивого многообразия выделяет Брюсов одну, наиболее важную для него деталь, которая уже одна, как считает он, может стать красноречивым свидетельством несовпадения личности автора «Комедии» с образом путешественника по запредельным местам. Это часто и по разному поводу испытываемое героем чувство страха, мало согласующееся у нас с фигурой мужественного, «сурового Данте».

В. Я. Брюсов приводит в статье наблюдения исследователей, подсчитавших, что слово «paura» (страх) употреблено около 30 раз, а кроме того, встречается очень много слов и выражений синонимического ряда: spavento (ужас), timido (боязливый), terribile (ужасающий) и других. В этом настойчивом подчеркивании страха усматривает Брюсов определенную преднамеренность, о чем свидетельствует также, по его мнению, числовая гармония в распределении слова «paura» и синонимичных ему по всему тексту «Комедии». Это распределение дает убывающую арифметическую прогрессию: 18:9:3. Таким образом, как в целом в «Комедии», так и в этом случае, можно наблюдать тяготение к символике числа 3. Внимательно вглядываясь в текст, Брюсов также обращает внимание на то, как выражается это чувство и состояние героя. Согласно

его наблюдениям, Данте прибегает к акцентуации физических признаков синдрома страха (путешественник «дрожит всем телом», в другом случае у него «стынет кровь», «захватывает дыхание», «холодный пот окропил чело» и т. д.).

Размышляя над тем, чем вызвано это настойчивое подчеркивание чувства страха в состоянии героя, какие художественные и содержательные цели достигаются благодаря этому подчеркиванию, Брюсов приходит к определенным наблюдениям и выводам. Так, по его мнению, в результате гуманизируется природа героя: она предстает более живой, человечной, подверженной обычным и естественным в данной ситуации человеческим слабостям. Вследствие этого также драматизируется действие: ситуация в большей степени захватывает читателя, он начинает испытывать по отношению к герою, говоря словами Аристотеля, «страх и сострадание», ведущие к катарсису соответствующих страстей. Естественная перед лицом загробных ужасов и испытаний психофизиологическая реакция героя имеет и ту функциональную значимость, что прибавляет всему повествованию впечатление известного правдоподобия.

В «Божественной комедии» Данте находит Брюсов яркий пример того, как «реализм деталей» и на фоне условного, фантастического повествования «делает свое дело», производит соответствующий эффект, создавая и поддерживая иллюзию возможности и достоверности описываемых событий. «С изумительным мастерством Данте смешал чудесное и естественное. Изображая мир, доступный лишь воображению, он не заставил своего героя изумляться на каждую деталь, не похожую на земную реальность: этим он лишил бы свой вымысел правдоподобия, на каждом шагу мы сталкивались бы с невозможным. В то же время автор не позволил герою принимать все фантастическое как нечто естественное: этим он уничтожил бы реализм рассказа. Осторожной гранью Данте разделил эти два начала, и именно потому, что его путешественник по загробью порой удивляется, порой не верит своим глазам, порой приходит в ужас,— именно потому все, в целом, производит впечатление чего-то возможного». (233). Брюсов отчасти видит обаяние «Комедии» в том, что Данте сумел талантливо соединить в своем повествовании чудесное и естественное, фантастическое и реальное.

В этой небольшой заметке Брюсов показал себя внимательным и глубоким интерпретатором дантовской поэ-

мы. Прямо обратившись здесь к анализу текста «Комедии», он сумел увидеть и поднять ряд проблем, мимо которых проходили исследователи. Главное значение этой небольшой критической работы Брюсова состоит в том, что уже в 20-е годы он поставил важную для советской литературоведческой науки, как в методологическом, так и в историко-литературном плане, проблему образа автора, указал на сложность и неоднозначность ее решения в каждом конкретном случае. В. Я. Брюсов направил внимание исследователей «Комедии» на установление степени соответствия между личностью автора и образом повествователя. Известный интерес также представляют его суждения о художественной плодотворности соединения реалистических элементов с элементами условными, фантастическими.

В заключение хочется сказать, что наблюдения, сделанные Брюсовым, поднятые им вопросы, получают дополнительное и убедительное разрешение при обращении к обширной традиции «видений» и «загробных путешествий» в средневековой литературе. Анализ наиболее ярких, типичных образцов жанра («Диалоги» Григория Великого, «Видение Веттина» Хейтона, «Видение Анселла Схоластика», «Видение Тнугдала» и др.) позволяет убедиться, что «комплекс страха», многократно повторяющиеся физиологические признаки его есть неожиданность, противоречащая нашему представлению об облике Данте, однако она закономерно вытекает из традиции уже сложившегося в жанре эсхатологических видений образа визионера.

Лишь в библейских и апокрифических видениях можем мы наблюдать, что визионер свободен от этого состояния. Ибо там он лицо священное, объект культа и, как избранник, он заранее гарантирован от загробных мук и страданий. Герой же видений литературных, рядовой мирянин, вступал в неведомый мир с тревогой и страхом. Единственную опору имел он в лице ангела-хранителя, да и тот не всегда был в силе и вправе оградить его от адских наказаний. В видениях литературных визионер превращался из бесстрастного наблюдателя в непосредственного участника событий, действующее лицо нередко на себе самом был принужден испытать ряд загробных воздаяний. Пережитые ясновидцем ужасы и страдания делали естественным и закономерным процесс его последующего «обращения». Обращение к старым видениям позволяет убедиться, что «устрашающая» часть с первых образцов жанра стала центром приложения художнических

иллюзий, средоточием авторского воображения, ибо включенный сюда материал, в первую очередь, способствовал решению стоявших перед жанром дидактических задач. «Можно предположить, что эксплуатируя именно чувство страха, легко возбудимое в средневековом человеке, церковь всего успешнее могла внушить пастве мысль о необходимости праведного образа мыслей и соответствующего поведения»,— писал один из исследователей «средневековых видений» А. Я. Гуревич[1].

Анализ средневековых образцов жанра также наглядно свидетельствует, что фиксация именно физиологических признаков состояния визионера, в свою очередь, имеет давнюю традицию. С помощью «натуралистических», наиболее зримых, чувственных и потому убедительных деталей авторы старых видений стремились оказать сильное эмоциональное воздействие на читателя, а также уверить его в достоверности описываемого. В ряду таких «убеждающих аргументов», как дата происходящего, сопутствующие чуду исторические события, обозначение местности, в которой происходило действие, имена очевидцев описываемых событий и т. д., физиологический элемент представал едва ли не наиболее вещественным доказательством, свидетельствующим в пользу реальной возможности чуда. Приведем лишь один пример подобной функции «физиологической» детали, тем более интересный, что пример этот извлечен из одного из наиболее ранних видений, принадлежащего Св. Иерониму (IV в.). В заключение повествования о пережитом видении, обращаясь к читателю, автор восклицает: «Свидетель — тот престол, перед которым я был простерт, свидетель—суд, которого я испугался, да не случится мне более никогда подвергнуться такому испытанию! **Плечи мои были покрыты синяками, я чувствовал после сна боль от ударов,** и с тех пор я с таким усердием стал читать божественное, с каким не читал раньше светского»[2].

Рассмотрение жанра в его эволюции также позволяет убедиться в постепенном нарастании субъективного начала видений, воплощенного в образе визионера. Если в ранних видениях образ повествователя представляет собой аб-

---

[1] **А. Я. Гуревич.** Популярное богословие и народная религиозность средних веков.— В кн.: Из истории культуры Средних веков и Возрождения. М., 1976, с. 84.

[2] Памятники средневековой латинской литературы IV—IX веков. М., 1970, с. 39—40. (Подчеркнуто нами.—**М. Н.**).

страктную, безликую фигуру, в комплексе ощущений которой страх является не только доминирующим, но и почти единственным, исчерпывающим состоянием, то постепенно образ этот начинает получать более развитое и широкое выражение; ясновидец, к примеру, обнаруживает в ходе действия отдельные убеждения и симпатии, привносит субъективные мнения и оценки. Однако ни один образ путешественника по «загробным областям», даже в поздних видениях, не может сравниться своим богатством и многогранностью с героем, которого создал в лице повествователя Данте. «Такой полноты ощущения личности, такой гордой независимости еще не было в литературах новых европейских народов»[1],— писал И. Н. Голенищев-Кутузов, указывая на образ повествователя как на одну из новаторских черт поэмы. Однако статья В. Я. Брюсова и сегодня напоминает исследователям о том, что даже в этом новаторском достижении Данте проявил себя не только поэтом нового времени, но и продолжателем средневековых жанровых традиций.

[1] **И. Н. Голенищев-Кутузов.** Творчество Данте и мировая культура. М., 1971, с. 251.

V. СООБЩЕНИЯ. ПУБЛИКАЦИИ

Л. Петина, С. Кульюс

НЕИЗВЕСТНЫЙ АВТОГРАФ В. БРЮСОВА

В Государственной библиотеке ЭССР им. Фр. Р. Крейцвальда хранится журнальный оттиск брюсовского очерка «Великий ритор. Жизнь и сочинения Децима Магна Авсония» (М., 1911. 56 с.), содержащий на шмуцтитуле дарственную надпись автора А. А. Измайлову:

Александру Алексеевичу
Измайлову
на память о беседе об Авсонии
Валерий Брюсов

А. А. Измайлов — один из представителей импрессионистической критики начала XX века. Отношение его к символизму не было однозначным в разные периоды деятельности критика и претерпело известную эволюцию. Первоначально русское декадентство представлялось Измайлову не оригинальным, не имеющим самостоятельного значения явлением отечественной культуры, ориентированным на западные, преимущественно французские образцы. Русская школа символизма расценивалась им как русское «бодлерианство», но в более сниженном по отношению к своему прототипу варианте. Периодом серьезного самоопределения символизма Измайлов считал 1903—1904 гг., когда от течения «отшелушились» его случайные попутчики и «шалуны», когда стремление к самодовлеющей оригинальности и «чудачествам» бодлерианского толка и в жизни, и в искусстве сменилось глубоким и оригинальным творчеством. Именно в этот период и появляются первые сочувственные отзывы критика о символизме. К 1903 году изменилось и первоначальное, по-видимому, достаточно резкое отношение к творчеству В. Брюсова, одного из мэтров новой литературной школы[1].

[1] См., напр.: **А. Измайлов.** Литературные заметки.— Новая иллюстрация, 1903, № 47, 25 ноября, с. 347—376; Он же. Литературные

Отдавая дань поэтическому дарованию Брюсова и его организаторскому таланту, Измайлов тем не менее полагал, что Брюсову не удалось вполне преодолеть «чистое декадентство» 1890-х гг. Неслучайно, высоко оценивая новый сборник Брюсова «Urbi et Orbi», он указывал и на досадные, с его точки зрения, рецидивы «декадентства»: идею исключительности своей личности и излишнюю эротику, эпатирующе переплетенную с религиозно-мистическими образами.

Чуть позже в сборнике критических статей «На переломе» Измайлов уже объявляет Брюсова наиболее интересным представителем «модернизма», полностью преодолевшим «декадентство»[1] (к этому времени, впрочем, Измайлов был уже даже склонен оправдывать некоторые крайности становления течения в 1890-е гг., позволившие острее осознать застой в литературе). Брюсов был объявлен поэтом, воссоздавшим «поэзию ума», поэзию «мысли» в России и способствовавшим выходу литературы из тупика 1880-х — нач. 1890-х гг.

Об отношениях и переписке В. Брюсова с А. Измайловым рассказывается в небольшой статье Э. С. Литвин, предваряющей подготовленную ею публикацию писем В. Брюсова к А. Измайлову[2]. Обнаруженный автограф — еще одна реплика из этого немногословного эпистолярного диалога.

Дарственная надпись отсылает нас к памятной для обоих корреспондентов беседе. Брюсов не оставил каких-либо подробных свидетельств о встречах и беседах с Измайловым. Однако один разговор, состоявшийся в доме Брюсова на Цветном бульваре приблизительно между 2 и 23 марта 1910 года, воспроизведен Измайловым в очерке-интервью «У Валерия Брюсова»[3]. Считаем необходимым напомнить здесь его содержание. Знакомя читателей с обширной библиотекой поэта, Измайлов приводит пояснения Брюсова к стоящим на полках книгам и, в частности, к собранию римских авторов в подлинниках:

заметки: Цветы русского декаданса.— Библиотека театра и искусства, 1904, № 24, с. 15—32.

[1] **А. Измайлов.** На переломе. Литературные размышления. СПб., 1908, с. 17, 22 и др.

[2] **В. Я. Брюсов.** Письма к А. А. Измайлову (Публикация Э. С. Литвин).— В кн.: Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1978 год. Л., 1980, с. 231—236.

[3] См.: Биржевые ведомости, 1910, № 11628, 23 марта, с. 2; № 11631, 25 марта, с. 3.

«—Это мое постоянное и даже теперешнее увлечение,—говорит Брюсов. — Римские классики меня увлекают. И я пленен не авторами золотого века, не многословным Овидием и не Вергилием, который, конечно, великолепен, а позднейшими писателями IV века. По-моему, они не только не уступают тем, но восходят даже на ступень большего совершенства.<...>

Брюсов показывает мне книгу одного римского поэта времени Константина Великого, который заслуживает имени прямо волшебника или фокусника слова.

Он придумывает не один и не два, а целую страницу гекзаметров и пентаметров, которые сохраняют смысл, читать ли их слева направо, или справа налево.<...> Он берет полустишия из Вергилия и комбинирует их в гекзаметры, так что получается самостоятельная поэмка совсем другого содержания.<...>

— Конечно, это фокусничество, — говорит он,—но какая же должна быть техника стиха, чтобы так играть! <...> Мне хочется познакомить наших любителей стихотворного искусства с этим исключительным версификатором. Хотелось бы даже сделать попытку перевода одного из таких стихотворений-причуд, с сохранением этих узоров и рисунков оригинала»[1].

Отзвук этой беседы содержится, несомненно, в очерке Брюсова «Великий ритор». Так, в главе VIII («Сочинения Авсония») некоторые места почти дословно совпадают с приведенным выше отрывком. Анализируя стихотворение Авсония «Центон», Брюсов пишет: «Центон» <...> весь составлен из стихов и полустиший Вергилия, получивших, однако, от нового сочетания совершенно новый смысл». И далее: «В своих технических забавах Авсоний проявил гораздо более хорошего вкуса, чем некоторые другие поэты того времени, хотя бы Порфирий, забавлявшийся тем, что его стихи можно было читать слева направо и справа налево, и тем, что из его стихов получались разные, лестные для императоров, акростихи, телестихи и мезостихи»[2].

Сопоставляя отдельные места измайловского интервью и очерка Брюсова, можно с уверенностью сказать, что памятный для обоих разговор о римских поэтах IV века касался конкретно Авсония и, возможно, Порфирия, а также

[1] Цит. по кн.: **А. Измайлов.** Литературный Олимп. М., 1911, с. 392—394.

[2] **В. Брюсов.** Великий ритор. Жизнь и сочинения Децима Магна Авсония. М., 1911, с. 43, 44.

Пентадия. Надо думать, что именно эту беседу имел в виду Брюсов, надписывая Измайлову экземпляр «Великого ритора».

В беседе с Измайловым Брюсов не случайно так подробно остановился на римских поэтах IV века. Намерение познакомить читателей с искусным версификатором эпохи Константина Великого и осуществить перевод его стихотворений — составная часть более широкого замысла: книги «Золотой Рим. Очерк жизни и литературы IV века по Р. Х.», задуманной как исследование о римской культуре IV века[1]. Очерк об Авсонии, а также небольшая статья о Пентадии, опубликованная годом раньше (1910),[2] являются, по существу, фрагментами задуманной, но так и не изданной книги.

Приведенный отрывок из беседы Брюсова с Измайловым обнаруживает, в этой связи, некоторые переклички и со статьей о Пентадии. В отличие от устоявшегося мнения о IV веке как времени упадка римской культуры и литературы, в этой работе Брюсов отстаивает мысль о том, что «римская поэзия уже с конца II в<ека>, и особенно в III—IV веках, вступила, сравнительно с поэзией «золотого» и «серебряного» века, на более высокую ступень искусства. Говоря так, — продолжает Брюсов, — мы вовсе не хотим сказать, что позднейшие поэты были даровитее Вергилия, Горация, Тибулла, Марциала; просто самый ход развития литературных родов, в связи с общим развитием духовной жизни, привел новых поэтов к более сложным формам искусства»[3].

В частной беседе с Измайловым Брюсов еще раз заявляет о своем несогласии с оценкой IV века как античного «декаданса». Не только высокое поэтическое мастерство, но и более совершенная ступень стихотворной культуры в целом заставляет его предпочесть «хрестоматийным» и «многословным» Овидию и Вергилию — позднейших писателей IV века[4].

---

[1] См. об этом подробнее: **М. Л. Гаспаров.** Неизданные работы В. Я. Брюсова по античной истории и культуре.— В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 189—208.

[2] **В. Брюсов.** Пентадий. Страница из истории римской поэзии. — Русская мысль, 1910, № 1, отд. 1, с. 206—216.

[3] Там же, с. 207.

[4] Ср. замечание М. Л. Гаспарова: «Интерес к забытому и малоизвестному был в духе эстетизма того времени: восторгаться Авсонием или Кальвом было изысканней, чем восторгаться школьным классиком Вергилием» (**М. Л. Гаспаров.** Неизданные работы В. Я. Брюсова по античной истории и культуре, с. 200).

Свое интервью с Брюсовым под новым заглавием — «В старом доме на Цветном бульваре» — Измайлов включил в сборник «Литературный Олимп» (М., 1911). Этот сборник, как свидетельствует дарственная надпись на книге, Измайлов подарил Брюсову 11 февраля 1911 года[1]. Месяц спустя, в письме от 12 марта 1911 года, Брюсов благодарил Измайлова за присылку книги[2]. Исследование Брюсова об Авсонии, вышедшее в марте того же 1911 года, и, по-видимому, сразу отосланное Измайлову, — ответный подарок. Это не только знак благодарности за присланную книгу, не только память о происходившей год назад беседе, но и ее продолжение.

---

[1] См. дарственную надпись А. Измайлова на книге «Литературный Олимп» в примечании к 4-му письму Брюсова к А. Измайлову в ст.: **В. Я. Брюсов.** Письма к А. А. Измайлову (Публикация Э. С. Литвин), с. 242.

[2] Там же, с. 241.

Н. Б. Шик

В. Я. БРЮСОВ В КРИТИЧЕСКИХ СТАТЬЯХ И ОЦЕНКАХ ЮГОСЛАВСКИХ ЛИТЕРАТУРОВЕДОВ

1

Выдающийся югославский ученый, профессор славистики кафедры русской литературы филологического факультета университета города Загреба — доктор Иосип Бадалич в 1921 году перевел стихотворение Брюсова «Каменщики» и опубликовал его в своей статье под названием «Валерий Брюсов — советский поэт»[1].

...Одной из самых примечательных фигур в современной поэзии, пишет профессор Бадалич, стал Валерий Брюсов, чье имя постоянно упоминается как в советской, так и мировой печати. Упоминается и в связи с тем, что Брюсов стал помощником по культуре народного комиссара по просвещению Анатолия Луначарского.

Это известие вызвало бурную сенсацию и реакцию как среди эмигрантов, так и интеллигенции, ведь Брюсов один из первых стал глашатаем развития литературы в современной советской России...

До революции Брюсов был одним из ведущих поэтов на русском Парнасе. Тонкий критик и литературный идеолог, он внес большой вклад в русское литературное движение символистов и декадентов. Автор многих замечательных произведений, Брюсов уничтожает все старые каноны поэтического творчества и провозглашает пропагандистскую программу — лозунг за символистское движение: он выпускает сборник «Русские символисты». Все выступления Брюсова отличались острым и боевым характером, к ним прислушивались и относились с большим уважением...

Взгляд молодого Брюсова на развитие поэзии полностью обоснован в его первом сборнике стихов «Chefs d'oeuvres», который вызвал бурю негодования как предисловием, так и самоуверенным тоном. Между тем первые стихи Брюсова несомненно талантливы, в них отражены мысли и суждения молодого поэта, которые отличались резкостью и пластичностью. В сборнике «Tertia Vigilia» Брюсов-поэт говорит обо всем иначе — ясно и искренне...

«Ценность поэзии периода символизма заключалась в его зримом тяготении к мифологии и в стремлении приблизиться к искусству древних скифов, ассирийцев, викингов, — пишет Бадалич. — Брюсов поднял свое поэтическое творчество на историческую высоту, и оно страстно прозвучало в одной шестой части мира...

Стихотворение Брюсова «Каменщики»—характеристика целой эпохи, оно было воспринято читателями России как песня, и, безусловно, стало украшением русской антологии. Брюсов напишет еще немало стихов, он объявит бой сексуально-патологической литературе и сделает это вполне обоснованно...».

Бадалич отмечает, что в поэзии Брюсова ясно и четко отражена его литературно-критическая программа большой любви к свободному созиданию, которую он противопоставляет тенденциозной литературе...

В заключение доктор Бадалич пишет о том, что Брюсову сорок с лишним лет и этот человек, полный творческих сил, по мнению автора статьи, так же, как и Горький, активно включившись после революции в политическую жизнь страны, уже не сможет уделять должного внимания поэзии, и русская литература потеряет одного из своих самых культурных поэтов.

Однако, замечает Бадалич, сам Брюсов этого не осознает, он мыслит иначе: Брюсов считает, что совершил шаг, который следует рассматривать, как проявление воли и желания самому все наблюдать, изучать и участвовать в клокотании вулкана, охватившем беспредельные просторы русской земли. Он намерен стоять на гребне волны и завершить свой конструктивный труд.

2

В Белграде в 1959 году вышел сборник литературно-критических статей и эссе трех русских поэтов: Брюсова, Блока, Маяковского под названием «Поэзия и революция». Предисловие написал известный сербский критик Радован Лалич. Он пишет:

Брюсов, Блок и Маяковский — три величайших поэта

[1] См.: **Иосип Бадалич.** Валерий Брюсов — советский поэт.—Утренняя газета. Загреб, 1921, 12/VI.

русской литературы начала XX-го века. Первые два — блестящие представители старшего и младшего поколений русских символистов — постепенно отошли от узкой идеологической позиции в своем творчестве, приветствуя свершения великих революционных событий, отразившихся в творческих требованиях нового общества.

Валерий Брюсов, старший из этих трех поэтов, чьи статьи вошли в сборник, уделял много времени и внимания литературной критике и истории литературы. С момента появления своих стихов (в начале 90-х годов прошлого века) Брюсов принимал самое живое участие в литературной жизни тогдашней России, неизменно расширяя круг своих интересов и деятельности.

В то время, когда русские символисты (в конце XIX-го и начале XX веков) боролись за свое утверждение в литературе, Брюсов—их вождь, в своих статьях, которые зачастую носили характер декларативный, пояснял и защищал эстетический принцип нового литературного направления. В этом смысле очень значительны его статьи: «О искусстве», «Ключи тайн» и «Священная жертва». Брюсов всегда был в курсе того нового, что появлялось в русской литературе, и немедленно откликался на это в основанном им журнале «Весы» — главном печатном органе символистов.

Брюсов писал и о творчестве русских классиков: Пушкина, Тютчева, Некрасова, Фета. Живо интересовался иностранной литературой, как классической, так и современной. Много переводил с латинского, французского, итальянского, немецкого и английского. Он был первым переводчиком бельгийского поэта Эмиля Верхарна.

Критические статьи Брюсова опубликованы в различных журналах страны. Его эссе и статьи о литературе отличаются не только глубокой проницательностью, но и множеством точных и остроумных замечаний, кристальной ясностью стиля, редкой серьезностью и обоснованной аргументацией. И поскольку их писал поэт, эта критика— не простое впечатление о творчестве писателя, а прежде всего — плод систематического изучения литературы.

Удивительнее всего то обстоятельство, что Брюсов писал о литературе не только статьи и эссе. Его познания и наблюдения в этой области отразились в более серьезной научной деятельности. Необыкновенный эрудит, утонченный и достоверный выразитель своих мыслей, Брюсов — как отметил Горький — был «одним из наикультурнейших людей России».

Брюсов по своему мышлению был всегда оригинален.

Он никогда не повторялся и в каждом своем историко-литературном труде или даже в самой маленькой критической заметке ставил вопрос о необходимости изучения проблемы творчества, которая каждый раз обсуждалась и изучалась им на новый лад.

Высказывания Брюсова о литературе, об ее основных теоретических положениях остаются в силе и сегодня, так как являются живым и интересным документом его времени.

Особое место в творчестве Брюсова занимают его статьи и научные труды по теоретическим проблемам. В его критических статьях, выступлениях и литературных дискуссиях всегда содержались мысли о том важном значении, которое он придавал вопросам теории. Значительное количество своих трудов он посвятил исключительно теории. В них он уделял много внимания поэтической форме произведения. От поэта он жестко требовал усвоения закона: «поэзия—это не плод индивидуального и свободного творчества, а результат коллективного быта определенных общественных групп».

Брюсов — представитель нового направления в русской поэзии, он вошел в нее бурно. В его стихах и в его программной декларации ясно ощущается отрыв от старого поколения поэтов и критиков.

Интересно отметить, что Брюсов первым, еще в 1902 году, мечтал об основании специальной школы для изучения литературы. Новая советская власть пошла навстречу его желанию и основала «Первый русский и советский Литературный институт», а первым его ректором стал Валерий Яковлевич Брюсов.

Это желание Брюсова, пишет Лалич, по нашему мнению, было, безусловно, очень правильным. Брюсов считал, что таким образом он поможет молодому поколению писателей получить необходимое литературное образование.

Из теоретических работ Брюсова Лалич особо отмечает «Синтетику поэзии» (1924). «Русская наука, — пишет он,—полностью признала историческое значение Брюсова в этой области».

В свое время книга Брюсова «Русский символизм» вызвала бурную реакцию нападок и насмешек (среди ее критиков был и известный — Вл. Соловьев).

Но время показало, что новые эстетические принципы символизма для той действительности были слишком узки. В этом отношении большую роль сыграла революция 1905 года. Она открыла новые перспективы русскому наро-

ду и подорвала основы символической эстетики. Символисты стали иначе смотреть на сущность и задачи искусства. Время сохранило только те элементы поэзии символистов, которые были новы и внесли подлинный вклад в развитие русской литературы. Что касается самого Брюсова — то по своей природе он всегда был склонен к рациональному и научному изучению искусства и творчества. Его критический дух не мог не заметить, что настали иные времена и значительные перемены, поэтому ему, как поэту, ученому и критику, следовало подняться к новым вершинам.

Итак, первоначальные эстетические идеи Брюсова (иррационализм, эстетизм и формализм) уступили место реалистическим и материалистическим тенденциям. Чтобы понять это, достаточно ознакомиться с его прекрасной работой «Научная поэзия», написанной в 1909 году (под влиянием Рене Гиля). В ней он значительно расширяет круг своей темы и требует, чтобы поэзия была наполнена новым содержанием. Она должна отображать те же проблемы, что и наука, а именно — «возбуждать желание дружбы с природой, в которой навечно пребывает ум человека...».

После Октябрьской революции Брюсов был одним из первых писателей старшего поколения, который искренне воспринял новый строй и стал носителем новых культурных начинаний. «Да, впрочем, — замечает критик, — и не только это, он совершает радикальную ревизию своей прежней деятельности и отрекается от многих своих взглядов, мировоззрения и своей эстетики и все переводит на марксистскую основу...».

Критические, теоретические и литературно-исторические труды Валерия Брюсова и сегодня представляют несомненную ценность. Он опубликовал множество материалов о русских писателях, в которых даны точные определения и отличная формулировка, что внесло большой вклад в литературу. В области истории и теории литературы труды Брюсова продолжают интересовать и поныне исследователей его творчества, и в дальнейшем они не потеряют своего огромного исторического значения. А все те, кто изучает не только время Брюсова, но и вообще, русскую литературу в целом, — не смогут пройти мимо, не обратив внимания на то место, которое занимает Брюсов в русской литературе. Среди даровитейших русских поэтов нового времени значится имя Брюсова и, если бы он не писал стихов, — история русской поэзии XX-го века была бы лишена одной из своих интереснейших страниц. Литературно-критические труды Брюсова также сохранили его имя в истории русской культуры.

«Брюсов, несомненно, заслужил признательность своим талантом в развитии науки, своим кругозором и огромной работоспособностью, и в этом смысле ему нет равных», — заканчивает Лалич[1].

3

Свою статью югославский критик Миладин Вукович назвал так: «Брюсов, поэт мрамора и бронзы»[2]. Критик пишет, поясняя смысл заголовка: «Многие современники поэта так пытались охарактеризовать поэзию Валерия Яковлевича Брюсова. Это определение, как нам кажется и сегодня, спустя 50 лет после его смерти (статья опубликована в 1974 году. — **Н. Ш.**) наиболее полно и адекватно выражало саму природу поэзии Брюсова. И не только потому, что Брюсов стоял у истоков русской поэзии, но и потому, что всесторонне проникал в поэтическую тему города, в котором мрамор и бронза составляют такие яркие символы. Поэтические рукописи Брюсова по своей фактуре и каллиграфии обладают такой яркостью и рельефностью, что кажутся высеченными из мрамора и отлитыми из бронзы.

Зная, как нужно творить, поэт знал и то, что творчество и идея не должны распыляться. Его тончайшие мысли не позволяли им упасть в пресловутую «бездну настроения».

Вукович отмечает, что этот ювелир поэтических кристаллов, литейщик бронзы и резчик по мрамору, по своей природе и характеру и сам был прочен, как мрамор, и несокрушим, как бронза.

Брюсов чувствовал необходимость создания культа книги и литературы и достиг высокой репутации «культурнейшего писателя России». Свое упорство, твердость, несокрушимость и самоуверенность, которые были так свойственны этому «барду» русского символизма, Брюсов черпал из каких-то удивительных и тайных глубин своей огромной силы, энергии и жизненно важных устоев поколения своих предков-крестьян.

---

[1] Брюсов, Блок, Маяковский. Сборник статей и эссе «Поэзия и революция». Белград, 1959, с. 8—16.

[2] **Миладин Вукович.** Брюсов. — песник мермере и бронзе.—Овдје, Титоград, июль-август, 1974, с. 8.

Эрудиция была творческой нормой поэта-символиста Валерия Яковлевича, который являлся пионером, стратегом и корифеем русского Парнаса конца XIX и начала XX веков.

...В движении русского символизма Брюсов был известной и самобытной личностью. Анализируя поэтику символистов-современников Брюсова, Вукович пишет: «В отличие от целой плеяды известных русских символистов: А. Блока, А. Белого, К. Бальмонта, В. Иванова, Д. Мережковского, З. Гиппиус и, особенно В. Соловьева, поэтика которых опиралась на метафизику и мистику, а познание мира было иррациональным и фантастическим, Брюсов в основу своего творчества поставил трезвый, рациональный и научный принцип объяснения мира и человека в нем. Свою символику он строил на позитивном и точном подчеркивании реальной природы мира и человека...

Лабораторный труд Брюсова, его эксперименты в стихосложении, версификация и поэтическая лексика, представляются как один из сложнейших вкладов в русскую поэзию двадцатого века...

Феномен «научной поэзии» в русском поэтическом творчестве связан с именем Валерия Брюсова как в теории, так и в практике. Идею Рене Гиля о создании «научной поэзии» Брюсов широко пропагандировал, популяризировал и практически реализовал в своих поэтических начинаниях. В соответствии с интерпретацией Рене Гилем «научной поэзии», как высшего акта понимания мысли, Брюсов определяет поэтическое изображение как результат «синтеза нашего интеллекта...». Основная особенность творчества Валерия Яковлевича, — утверждает Вукович, — это его отношение к внешнему миру. Из этого отношения, выражающего мощность брюсовской поэзии, возникают остальные спектры его поэтического «шарма». Поэт всегда остается с людьми, когда «буря колеблет почву», а песня — сестра бури. По этой теории поэзия сопутствует науке, она выражает ее мысли в художественном образе, но отнюдь не в абстрактной схеме. Различие между творчеством и наукой Брюсов усматривал в методологии познания природы. Наука пытается вызвать интерес к человеку в природе, и тем самым помогает искусству, которое начинается там, где кончается наука. Поэт обязан овладеть научным методом, так как это может обогатить его творческую тематику. И в этом отношении взгляды Валерия Брюсова полностью совпадали со взглядами Рене Гиля на роль науки в искусстве... Повторяем, поэзия Брюсова была «феноменом» как

в своем поэтическом эксперименте, так и в теории творчества. В его стихах «Мир электрона», «Мир N-измерений», «Машины», «Три яблока» отражены как научная ориентация автора, так и подлинное поэтическое вдохновение...

В своей поэзии Валерий Яковлевич открывает теорию электроники, теорию тяготения и претворяет их в своем творчестве, — продолжает Вукович, — он подтверждает идеалы Лукреция, Гете, Верхарна о могуществе роли идей в творчестве. К сожалению, — замечает критик, — такая поэзия обычно — хотя она и «сияет как подлинный поэтический кристалл, и блестит как хорошо отшлифованный брильянт» — остается недоступной для понимания большинства. И только один Брюсов смог достичь в этой области совершенства; и ценность его поэзии можно определить так: «мичуринская прививка науки к поэзии». Некоторые аспекты «научной поэзии», как считает Вукович, присущи творчеству современных советских поэтов: Борису Слуцкому, Андрею Вознесенскому, Леониду Мартынову.

Критик отмечает, что в минуты разочарования мелочностью жизни, ее «ложью, которая угнетала», поэт импульсивно ищет вдохновения в поэтическом мире космоса, создавая легенду, преданье, мечту, которые в те десятилетия, однако, были присущи не только поэзии Брюсова, это был «декорум» поэтической драмы — результат книжного вдохновения.

Трудно было бы выделить что-либо из «скульптурной галереи Брюсова» — поэтические легенды древней Руси, эллинская, древнееврейская, римская мифологии, древняя Эллада, сидонские мудрецы, викинги, богатыри древней Руси и т. д. Все эти «преданья старины глубокой» могли быть созданы только высокообразованным поэтом. В творчестве Валерия Яковлевича просматриваются элементы не только орнаментальной и декоративной поэтической речи; но сила и блеск поэзии, воспевающей жизнь и предостерегающей от прозаического прозябания в современной жизни. Главным предметом такого поэтического мышления становится человечество с его желанием объединения в одно целое от древних времен до современности, и оно едино в своей неприкосновенности. Это желание доступно и понятно всем...

В самом начале нашего столетия Валерий Яковлевич приветствует приход лучших времен, и этот поэтический тембр придает его творчеству особую оригинальность...

Ожидание спасения человечества — это вообще тема многих русских поэтов-символистов, но разрабатывается

она у них иначе, чем у Брюсова. Спектр его творчества весьма широк и богат по своему философскому содержанию и резко отличается от богоискательских и метафизико-мистических высказываний Владимира Соловьева.

Валерий Брюсов, как никто иной, подтвердил возможность поэтического вдохновения, осуществленного как претворение в жизнь чудесных фантасмагорических созданий города. Отсюда особо пристальное внимание Вуковича к теме города в поэзии Брюсова. Цитируя строки из его стихотворения «Городу»: чья «безмерная утроба веков добычей не сыта», в которой «неумолчно ропщет Злоба» и «грозно стонет Нищета», критик утверждает, что в этих строках отражен образец колдовского видения поэтического творчества Валерия Яковлевича («нож со своим смертельным ядом»).

По мнению критика, вполне естественно, что поэт «дантовских видений» обращается к современной цивилизации и требует в «порыве ярости слепой» открыть горизонты новой жизни для человечества... Но тема города в поэзии Брюсова была не только фоном, на котором формировалась личность поэта, его жизненный и творческий путь; она являлась важным фактором в развитии его духовной и поэтической эволюции...

Заканчивая свой обзор, Миладин Вукович пишет: «Приход Октябрьской революции Валерий Брюсов воспринял, как большое историческое событие, как строительство «храма» новой жизни, которое только еще начинается, сам он принял большое участие в этом строительстве как своими предложениями, так и непосредственным творческим трудом...».

Европейский дух русских символистов, отмечает критик, широко показал неустойчивость поэзии этой сложной и драматической эпохи, которая так ощутимо, всесторонне и глубоко осветила немощь и процесс разрушения общества, и дала понять, что можно только страстно приветствовать начало эпохи спасения, гармонии социализма, триумф объединения людей, их дружбу, как гарантию благополучного существования человека в будущем.

4

В 1977 году в статье, посвященной творчеству хорватского поэта-лирика Добриша Цезарича, Иосип Бадалич вновь обращается к стихотворению Брюсова «Каменщики». Поэтическое творчество Цезарича нашло широ-

кий отклик как в литературной критике, так и в кругу его многочисленных поклонников — ценителей подлинного поэтического таланта...

В стихах Цезарича отражено глубокое гуманистическое отношение к судьбе «маленького человека», «униженным» и «оскорбленным», к судьбе тех, кто оказался «на дне жизни»...

Большое признание поэтическое творчество Цезарича получило после публикации его стихотворения «Каменщики» в 1902 году:

Сегодня завершили дом,
Высок, красив он,
И крышу полило дождем:
Ах, как блестит он.
Умылись — и рука в руке,
Пошли к обеду,
Глядя на дом невдалеке,
Как на победу![1]

Это стихотворение, пишет Бадалич, отличается тонкой фактурой. Появление «Каменщиков» Цезарича вызвало дискуссию. Споры критиков были связаны с появлением в Югославии перевода однородного по своей тематике стихотворения известного русского революционного поэта Валерия Брюсова, выполненного Бадаличем в 1921 году.

Критик А. Борац считал, что в «Каменщиках» Цезарича поэт недостаточно ярко отразил социальную проблему и потому непонятно, для кого же засияет радость трудовой победы, о которой пишет поэт.

Другой критик, М. Франичевич, утверждал, что в «Каменщиках» Цезарича, напротив, отразилось глубокое гуманистическое отношение как к человеку, так и его труду.

Сам Бадалич отмечает, что в «Каменщиках» Брюсова конкретнее указывается смысл социального противопоставления (ярко выраженная конфронтация между богачом и рабочим), в то время как Цезарич ставит перед собой иную задачу — показать красоту человека в труде. Это два различных подхода — эстетический и этический, поэтому, считает Бадалич, не было никакого смысла критику А. Борацу так строго судить Цезарича[2].

---

[1] Перевод стихов выполнен Максимом Ненаражомовым.

[2] Неделя, Загреб, 23/XII 1976 г., 11/I 1977 г.

С. Г. Ованесян

ПЕРЕПИСКА ИОАННЫ БРЮСОВОЙ С НВАРД ТУМАНЯН

Нвард Туманян (1892—1957) — одна из шести дочерей великого армянского писателя и общественного деятеля, активного и последовательного глашатая дружбы народов и литератур Ованеса Туманяна. Личное обаяние поэта, его безграничная увлеченность общественной деятельностью не могли не найти отклика в его окружении и особенно среди членов его семьи. Все его дети—а их было ни много ни мало десять человек — в той или иной степени содействовали развитию армянской культуры и искусства, проявив незаурядные способности в самых различных ее областях—живописи, литературе, художественном переводе, литературоведении, зодчестве и т. д. Все они были достойными наследниками своего гениального отца.

В документе-подлиннике, хранящемся в личном архиве Нвард Туманян, написанном ее рукой и датированном 11 марта 1955 года, приводятся следующие сведения о ее трудовой деятельности:

«С 1936 года принимала участие в составлении и редактировании академического издания произведений Ов. Туманяна, т т. I—IV.

Составила сборник «Туманян — критик» (30 п. л.) с комментариями, 1939 г. изд.

«Современники о Туманяне», 50 п. л. — в рукописи.

С 1943 года член Союза советских писателей Армении.

В 1948 году поступила в филиал Университета марксизма-ленинизма при Ергоркоме КП (б) Армении и окончила полный курс в 1950 году.

В 1952—1953 гг. принимала активное участие в деле организации Дома-музея Туманяна в Ереване. (Член Ученого совета Музея).

Закончила работу над диссертационной темой: «Связи Туманяна с русской литературой».

В настоящее время работаю над «Летописью жизни и творчества поэта» (40 п. л.) и «Научной биографией».

Состою младшим научным работником Института литературы им. М. Абегяна АН Арм. ССР». **Нвард Туманян.**

Первая встреча и знакомство Нвард Туманян с Валерием Яковлевичем Брюсовым и его женой Иоанной Матвеевной Брюсовой (1875—1965) состоялась в январе 1916 года, в знаменательные для тифлисской общественности дни, когда известный русский поэт приехал в Закавказье и выступил с лекциями об армянской поэзии. С первой же минуты знакомства Нвард покорила Брюсовых своей искренней и неуемной любовью к литературе и осведомленностью в ней. «Запомнилась, тогда еще совсем юная, Нвард, с ее пылкой любовью к стихам», — напишет Иоанна Матвеевна в своем письме от 3 февраля 1965 года, адресованном жене Ованеса Туманяна Ольге и его старшей дочери Ашхен.

В 1916 году Нвард Туманян было 24 года, она уже окончила Тифлисскую третью женскую гимназию и историографический факультет Высших женских курсов (впоследствии — Закавказский университет) и преподавала в Овнанянской школе, выпускницей которой была она сама. Нвард Туманян принимала самое деятельное участие в кипучей общественной жизни Тифлиса: была членом нескольких обществ, являясь одновременно председателем культурных объединений Армянских благородных девиц и Армянских студентов.

Теплые дружеские отношения между Иоанной Брюсовой и Нвард Туманян завязываются непосредственно после их закомства; еще более они крепнут позже, в советское время, когда Нвард в качестве научного сотрудника Института литературы и истории АН Армянской ССР начинает заниматься составлением летописи жизни и научной биографии своего отца.

Переписка их берет свое начало в 1916 году и продолжается вплоть до последнего года жизни Нвард Туманян (последнее датированное письмо Иоанны Матвеевны Брюсовой, адресованное Нвард Туманян, было написано 18 апреля 1957 года, а Нвард Туманян скончалась 28 сентября того же года).

Из писем Иоанны Матвеевны Брюсовой в личном архиве Нвард Туманян сохранилось 22 (часть из них датирована, другая часть — без датировки). Письма эти в определенной степени помогут восполнить имеющиеся пробелы в научной биографии Валерия Брюсова и Ованеса

Туманяна. Переписка эта вместе с тем является ярким и красноречивым свидетельством той искренней и бескорыстной дружбы, которая на протяжении многих-многих лет соединяла семьи Брюсовых и Туманянов.

Публикуемые 22 письма любезно предоставила нам младшая дочь Ованеса Туманяна в Ереване, директор Дома-музея Ов. Туманяна, заслуженный деятель культуры Армянской ССР Тамара Ивановна Туманян, за что и выражаем ей сердечную признательность.

Письма публикуются с некоторыми сокращениями.

1

Москва, 12 февраля 1916 г.

Սիրելի Նվարդիկ.

Мы доехали благополучно, без всяких осложнений. Благодаря заботам Ивана Фадеевича, мы были встречены нашими новыми друзьями в Баку, между прочими — Тиграном Нерсесов.[1], поэтом Иоаннисианом[2], Цолагом[3] и др. В Москву мы прибыли ко времени, лекция состоялась и прошла с успехом, но не было и следа кавказского энтузиазма[4].

Мне надо было начать свое письмо с извинения, что до сих пор я вам не выбралась написать. Случилось так, что сейчас же по приезде я немного похворала, там — суета, дела... По тем же причинам и Валерий Яковлевич никому до сих пор не собрался написать. Во всяком случае, у него дел больше, чем у меня, сейчас он приступил к печатанию сборника[5], это дело сложное, требующее большого напряжения, кроме этой работы за наше отсутствие накопилось много-много других дел.

---

[1] Иоаннисиан Тигран Нерсесович (1865—1921) — переводчик, юрист, являлся председателем бакинского Общества любителей армянской словесности и зам. председателя Кавказского общества армянских писателей.

[2] Иоаннисиан Иоаннес (1864—1929) — видный армянский поэт.

[3] Ханзадян Цолак (1886—1935) — армянский советский литературовед, переводчик.

[4] Имеется в виду лекция, прочитанная В. Я. Брюсовым в Тифлисе 13 января 1916 года.

[5] Речь идет об антологии «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней» (М., 1916).

В Москве проездом был Погос Никитич[6], «отец диакон»; мы его видели несколько раз довольно мельком, хотя, впрочем, однажды засидевшись, даже у нас ночевал. Третьего дня он уехал в Петроград; в самые трудные минуты, когда движение было прекращено, как-то через армянский комитет он выхлопотал себе проезд.

Из ваших соотечественников видаем только Герасима Сергеевича Микаэляна[7]. Ему я подробно рассказала о ласковом, милом, теплом приеме, какой мы встретили *Կավկազում*. Так было отрадно, что он всем горячо интересуется. В Москве я еще видела два раза *օրիորդ* Лисициан[8]. Мне она очень понравилась; в эти дни, мы условились, я пойду к ней «с визитом», чтобы познакомиться. Пока у нас с ней мало тем для разговора, я с восторгом рассказала ей о последнем нашем вечере у ее родных, а она мне все жаловалась на Макинциана, который отверг ее перевод «Абул Ала Маари». Кто из них прав, кто виноват — не берусь судить. Не понадеявшись на свою справедливость в данном случае, я обещала дело передать на рассмотрение Карэну Микаэляну. Жду от вас вестей и надеюсь, что напишете обо всех ваших сестрах и братьях.

Нам Павел Никитич с грустью рассказал о тяжелой утрате вашего дяди. Такие скорбные дни приходится всем переживать, что нет слов утешения. Передайте Ивану Фадеевичу от нас самое горячее наше сочувствие. В дни и в часы взятия Эрзерума мы только и делали, что говорили о вас[10].

Кланяйтесь всем, всем нашим знакомым, я не стану их перечислять, — собьюсь, наверное. Вашей милой маме наш привет, так же, как и *տիկին Աշխեն, օրիորդներ, Անուշ, Սեդա*[11] и др., имена которых не запомнила. Мои наилуч-

---

[6] Макинцян Погос Мкртычевич (Павел Никитич) (1884—1938) — видный армянский советский государственный и партийный деятель, литературный критик, переводчик, публицист.

[7] Микаэлян Карен (Герасим) Саркисович (1883—1942) — армянский советский писатель, переводчик.

[8] Лисициан Србуи Степановна (р. в 1893 г.) — армянский советский этнограф, искусствовед, доктор исторических наук, заслуженный деятель науки Армянской ССР.

[9] См. примеч. 7 к наст. письму.

[10] Последнее предложение тщательно перечеркнуто другими чернилами.

[11] Ашхен, Ануш и Седа — дочери Ованеса Туманяна.

шие пожелания вашему старшему брату, увы! из его имени мне мерещатся только лишь ն, ղ, կ[12]. Будете писать Гамлику[13], напомните ему обо мне. А еще кланяюсь Александру Ивановичу и Георгию Ивановичу[14]. Скоро, скоро пошлем вам обещанные книги.

Иоанна Брюсова.

2

Москва, 29 декабря 1936 г

Наилучшие приветствия, с Новым годом! Я и забыла, что год кончается. Для меня, желаю Вам, чтобы Вы в наступающем году навестили нас в Москве, чтобы мы встретились после стольких лет разлуки. **И. Б.**

Дорогая Нварт, как хотелось бы, чтобы вы могли заглянуть в глубь моего «сердца». Вы увидели бы, насколько в нем свято хранится воспоминание о незабвенном для нас всех Туманяне, насколько нежно расположено оно к Вам, далекой, далекой, но полюбившейся мне с первого раза и навсегда. Почему я не пишу обещанных Вам воспоминаний, которые Вы так долго от меня ждете, я и сама не могу Вам сказать.

Я очень занята, это правда, несомненная правда, я постарела, тоже правда, но дело не только в этом. Я постоянно задаю себе вопрос, почему я не напишу того, что серьезно обещала. На этот вопрос я отвечаю себе, что, безусловно, есть что-то иное, мешающее сосредоточиться и вдохновиться. Действительно, мой мир так изменился, круг знакомых становится все реже. Молодежь живет другими интересами, армянское общество так от меня далеко, я чувствую такую отдаленность от всех и всего, мои теплые слова, какие готовы вырваться из души, разбиваются о кругом царящий холодок. Были у меня надежды на Кисловодск, куда я ездила осенью. Вот поговорю, думалось мне, с кем-нибудь из близких по духу нашему армянскому поэту, вспомню о днях пребывания на Кавказе и т. д. Но, увы! я не встретила ни одной души, ни одного человека литературно развитого. Ни Туманян, ни Брюсов никого не интересовали; мир живет другой жизнью, другими интересами.

[12] Имеется в виду Мушег Туманян.

[13] Туманян Гамлик Ованесович (1896—1937) — советский армянский писатель, переводчик. Сын Ованеса Туманяна.

[14] Хатисян Георгий Иванович — муж Ашхен Туманян. Александр Иванович — его брат.

Вернулась в Москву, здесь работа, работа по библиографии, корректуры, переводы. — все это сушит ум. Я не отказываюсь, даю Вам слово, напишу я свои воспоминания[1], но нужен какой-то толчок. Вот если бы Вы, дорогая Нварт, приехали, или если бы кто-нибудь из знающих Вас, напр., Ашхен, не стесняясь, заходила ко мне, попросту, затащила бы меня к кому-нибудь. Вы знаете, я знаю Карэна[2], но видаюсь с ним раз в три года. С годами он стал холоднее, более чужой, чем был когда-то. Есть что-то немного коварное в его обращении со мной (может, он со всеми так, а я думаю со мной). Я искренне написала Вам эти неутешительные слова. После этого, что еще могу Вам обещать. Вот сейчас я верю, что как только покончу с III томом[3], который спешно составляю совместно с неким Ильинским, я непременно напишу Вам, но поймаю ли вдохновение, это еще вопрос. Пишите мне чаще, чаще. Расскажите сами, как Вы нас встречали, введите мои мысли в должное русло. Для меня все Ваши воспоминания о Вашем отце носят очень ярко-армянский колорит, и нет достаточного таланта, чтобы воспроизвести свои чувства. Поймите меня. Не удивляйтесь мне. Пишите, пишите. Просите Ашхен заходить.

Дружески **Иоанна Брюсова.**

3

Москва, 2 июня 1938 г.

Дорогая, любимая Нварт!

Обрадовали Вы меня своей памятью обо мне очень. Большое спасибо. Из нас, встречавшихся когда-то в большом числе, все выбывают — выбывают общие знакомые. Предвижу день, мы останемся с Вами вдвоем и будем вспоминать: вы—отца и его друзей; а я—мужа и близких ему. Ваше письмо застало меня в Москве на пути на дачу. Отвечаю в ожидании грузовой машины.

Знаете, я только что вернулась из Сочи, где в качестве больной на курорте провела целый месяц. Ничем особенным я не хворала, а просто была возможность пое-

[1] Воспоминания И. М. Брюсовой опубликованы в «Литературной Армении» за 1959 год, № 5.

[2] Видимо, имеется в виду Карен Микаэлян. О нем см. примеч. 7 к I письму.

[3] Издание это не было осуществлено.

хать, а добрый дядюшка Н. К. С. О. (нар. комис. соц. обеспеч.) предоставил мне путевку в дом отдыха, нет, в санаторий свой. У Вас на Кавказе сложно ездить, приедешь на курорт, кроме наших же москвичей или ленинградцев никого не встретишь. Для самостоятельного передвижения я, действительно, становлюсь слишком старой.

Пишу довольно несвязно. Спешу. Простите. Хотела сказать Вам, что никого из армян или из культурных жителей Кавказа на курорте не увидишь. Я не пишу про Туманяна воспоминания, жду более спокойных моментов как в моей жизни, так и в жизни вообще.

Зимой я навещала бедную Арфеник Авет<исовну>[1]. Жалко мне эту хрупкую маленькую женщину. С внешностями жизни она справляется, но одиночество и воспитание сыновей, конечно, легло большой тяжестью на ее бедную головку.

Слышала я, что у Вас вышла первая книга об отце[2]. Как будто я рецензию читала? Если она по-русски и если у Вас имеется лишний экземпляр, попомните меня.

Итак, целую Вас, люблю Вас и душевно состою с Вами в добром союзе. Пишите, не гневайтесь на мое, иногда безвольное, молчание. Всего доброго

Иоанна Брюсова.

4

Москва, 29 мая 1941 г.

Дорогая, милая, добрейшая Нварт!

Ваше доброе отношение ко мне умилило меня донельзя. Так, вы не сердитесь на меня за постыдное мое молчание? Думается, что не стоит приводить оправдания. Если свалю вину на старость, то в этом будет доля правды, конечно; можно сослаться и на повседневную суету, на настроение, но это дела не меняет. Что бы там ни было, я должна была Вам написать, я много раз собиралась, но... Данте сказал: «Добрыми намерениями ад вымощен...».

В доме было последние месяцы много суеты. Два мои воспитанника-племянника поженились. Такое событие внесло в нашу жизнь немало хлопот, много разных новых

[1] Петросян Арфо (Арфеник) Аветисовна (р. в 1909 г.) — армянский советский литературовед, доктор филологических наук.

[2] Имеется в виду брошюра Ованес Туманян «Детство и юность Туманяна». Ереван, 1938 (на арм. яз.).

родственных отношений. Между прочим, старший племянник избрал себе спутницей некую Егине Христофоровну Газирбекову, московскую армянку. Так что я породнилась, как видите, с армянской очень милой семьей. Жаль только, что семья обрусела, молодежь уже мало говорит по-армянски, только старая бабушка-армянка.

<...> В доме ведется, увы! очень медленными темпами, ремонт. Это последнее обстоятельство помешало мне принять у себя некоторых участников декады[1], как мне хотелось.

Знаете, Нварт, Ваше последнее письмо, в котором Вы так сердечно говорите о Брюсове, я получила уже при выходе из дома. Я шла приветствовать Исаакиана. Большая смелость с моей стороны! Я ведь не только не оратор, но застенчивый до крайности человек. Что знаю, в минуту выступления все забуду. Поэтому я записала себе свои слова и прочла их довольно... тихим голосом, как мне говорили потом. Ваше письмо воодушевило меня, так оно было кстати. Еще раз спасибо. После краткого привета я прочла Аветику Исааковичу два перевода из него, сделанные Брюсовым. Оба эти стихотворения были переведены Вяч. Ивановым и Блоком, и их переводы были напечатаны в «П<оэзии> Армении». Прилагаю Вам эти переводы. Мало, очень мало я виделась с участниками декады. Наши писательские организации забыли про меня, старуху. Я не люблю надоедать. Армяне тоже обо мне не особенно думали. Видала я Дереника Демирчяна, говорила с ним, мы условились, что еще увидимся. До сих пор это не удается.

Одна Вы, Нварт, балуете меня своим вниманием, которого я не заслужила. Но я это очень и очень ценю. Жаль, что я не поэт, а то разразилась бы я сонетом, воспела бы далекую, недоступную и вместе с тем близкую душе Розу. Сознаться, не пишу только по старческому, схожему с детским, малодушию. В тайнике души мечтаю о поездке к Вам. Я всегда любила тайные мечты, чем неосуществимее, тем ближе к сердцу. На декаде видела я жену художника Сарьяна, такая добродушная женщина, очень меня приглашала в Эреван. Я похвасталась Вашим письмом, которое захватила с собой. Говорили о Вас, но говорили мало, наспех перед началом вечера. А хотелось о Вас много сказать, расспросить. В нынешнем году, зимой, сестра Валерия Яковлевича, Надежда Яковлевна Брюсова,

[1] Декада армянской литературы и искусства Армянской ССР в Москве состоялась в мае 1941 года.

была в командировке у Вас в Ереване. Она не выполнила моего поручения побывать у Вас. Она человек деловой, уверяет, что было некогда. Она искала Вас, узнала, чья Вы жена, но не выбрала времени передать Вам мой привет.

Мой сердечный привет супругу Вашему, к величайшему стыду, я забыла его имя. Жду, что Вы мне его сообщите. Вдруг я выберусь к Вам, будет мне неловко. Вообще пишите мне чаще. Всем Вашим кланяюсь и всех приветствую. Был у меня, еще до декады, Гурген Овнан[2], редактор Известий АрмФАНа. Просил написать воспоминания о поездках наших в армянские страны. Я обещала. Но, сознаться, я мало что помню. Напишите мне, что Вы помните, а я помещу. Так и напишу: «Из воспоминаний Нварт Туманян». По этому же поводу хочу увидеться с Дереником Демирчяном. Я его видела, заметила в нем не замеченный мной прежде юмор.

Еще раз прощаюсь. Не оставила места на переписку переводов. Пишите чаще. Меня не браните, продолжайте баловать.

Признательно, дружески

Иоанна Брюсова.

Перев. Брюсова из Исаакяна:

Внемлите все тоске моей!
Ты, гиацинт! Вы, розы гор!
В саду поющий соловей
И ветры, бьющие простор!

Померкло небо, нет земли,
Бездомен, нищ, рыдаю я!
Яр увели, джан увели,
Навзрыд, навзрыд рыдаю я.

Ах, яр моя! ушла ты вдаль,
Меня забыла и ушла,
Мою тоску, мою печаль
Не исцелила и ушла.

[2] Овнан (Ованесян) Гурген Нерсесович (р. в 1910 г.) — армянский советский писатель, литературовед, доктор филологических наук, профессор.

Внемлите все тоске моей!
Ты, гиацинт! Вы, розы гор!
В саду поющий соловей
И ветры, бьющие простор![3]

У Вяч. Иванова это звучит: «Гиацинту ли нагорий...»[4]. Брюсов не любил переводить армянские стихи русским фольклором. Стихотворение Вячеслава очень хорошо.

А. ИСААКИАН

Мне снился сон: виясь как змея,
Шел караван, звеня,— о нежный звон!
По склонам гор, извилины вия,
Брел караван, звеня: дин-дон, дин-дон!

Там, в караване, — милая моя!
Наряд невест на ней, блистая, вел.
В огне тоски к ней устремился я...
Ах, караван по сердцу мне прошел.

И я лежал, раздавлен, на песке,
С разбитым сердцем, скорбью сокрушен...
Но все еще был слышен вдалеке
Звон нежный каравана: дин-дон-дон![5]

Пер. В. Брюсова.

У Блока: «Я видел во сне: колыхаясь, виясь...» («П<оэзия> А<рмении>»[6]).

5

Москва, 1 сентября 1943 г.

Дорогая Нварт!

Как хорошо, как мило, что Вы вспомнили обо мне. Мы были основательно разлучены, что, казалось, нам уже

[3] Перевод был опубликован в еженедельнике «Гракан терт» за 30 сентября 1956 г. См. также: Тетради переводчика. № 1. М., 1963; Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней. Изд. 3-е. Ереван, 1973, с. 469.

[4] См.: Поэзия Армении, с. 347.

[5] Там же, с. 518.

[6] Там же, с. 344.

не суждено свидеться. Но теперь, в дни радостных достижений на фронте, в дни блестящих побед нашей Красной Армии, уже мерещится иная жизнь, уже хочется верить в наше будущее свидание. Что до меня, я все время не покидала Мещанской. Вместе со служащими москвичами <...> я оставалась в городе. Уехать было трудно, я охраняла рукописи. Житейская энергия тратилась на добывание пищи и на разные мелочи, прежде незаметно протекавшие в более культурной обстановке. Из литературных дел я собрала в августе 41 г. книгу стихов «Брюсов и Верхарн о войне». К сожалению, Гослитиздат ее только принял, но не напечатал, все обещают. Мне очень жаль, ибо стихи были так своевременны, так в унисон звучали с современностью. Редакция раздала многие из отобранных мною стихотворений в разные альманахи, но моего сборника не выпустила. Разве не современно такое стихотворение:

ЧАША ИСПЫТАНИЙ

Будь меж святынь в веках помянута
Ты, ныне льющаяся кровь!
Рукой властительной протянута
Нам чаша испытаний вновь.

Она не скоро опорожнится,
Струясь потоком с высоты...
И вот — в руках врагов заложница,
Сирена польская, и ты!

Так что ж! с лицом первосвященников
Спокойно жертву принесем!
Оплакивать не время пленников,
Ряды оставшихся сомкнем.

Одно: идти должны до края мы,
Все претерпев, не ослабеть.
День торжества, день нами чаемый,
Когда-то должен заблестеть.

И пусть над Бугом — каски прусские;
Он оттого чужим не стал;
И будем мы всё те же русские,
Уйдя за Волгу, за Урал.

Под Нарвами, под Аустерлицами
Учились мы Бородину.
Нет, мало овладеть столицами,
Чтоб кончить Русскую войну![1]

Июль 1915 г.

Или такое стихотворение не переживаем ли мы разве в современности:

ПОРА!

Была пора ударить буре,
Расчистить хмурый небосвод.
И вот — нет проблесков лазури,
Гроза гремит, гроза растет.

То не камыш под ветром гнется,—
Твердыни крепостей дрожат;
Не дождь на травы пастбищ льется,—
Стальной стучит по грудям град;

То не деревья, в вихре яром,
На берег рухнули пруда,—
Кругом, обгрызены пожаром,
Лежат в руинах города.

С Атлантики вплоть до Урала
Самумом движутся полки;
Кровь — снег и травы запятнала,
Кровь — замутила ток реки.

На вольных, вечных океанах,
У стен пяти материков,
Мелькают без огня в туманах
Громады боевых судов.

Темны мечты, виденья дики,
Водоворотом схвачен мир.
Везде штыки, винтовки, пики,
Угрозы пушек и мортир.

---

[1] Опубл. в кн.: **В. Брюсов.** Стихотворения. М., 1943; **В. Брюсов.** Стихотворения и поэмы. Л., 1961. (Б-ка поэта, Большая серия, изд. 2-е); **В. Брюсов.** Собр. соч. в 7-ми т. Т. II. М., 1973, с. 146.

Гроза «военной непогоды»
Шумит по градам и полям,
Да выйдут древние народы
Из бури к просветленным дням!

Пусть громы пробушуют в небе,
Огонь молний пусть прожжет сердца, —
И пусть узнают все свой жребий,
Свою судьбину — до конца![2]

Окт<ябрь> — дек<абрь> 1914
Белосток. Варшава.

Увлеклась я немного списыванием, не осталось места побеседовать. Статьи проф. А. Тертеряна[3] я не видела и об ней даже не слыхала. Где она напечатана? Нельзя ли через Вас ее достать? Буду очень признательна за всякие указания. Пишите. Радуюсь каждой Вашей весточке. Передайте мой привет супругу, где он? — маме Вашей и сестрам. Целую, всего наилучшего

Иоанна Брюсова.

Пишите о себе и своих подробнее.
Мои мальчики-воспитанники все воюют.

И. Б.

6

Москва, 12 октября 1951 г.

Дорогая Нварт!

В ответ на Ваши слова, что давно от меня не имеете вестей, что могу я Вам сказать в свое оправдание? Приходится сознаться, что я во всем виновата.

Обычно свою небрежность эпистолярную я сваливаю на разные житейские сложности. Сознаться, их не так уж много, во-первых, а во-вторых, их не так уж трудно преодолеть, стоит только взять себя в руки.

Досадное безволье нашло на меня в старости. Вы поверите мне, что не одной Вам я не отвечаю, увы!

В данный момент я нахожусь в санатории под Москвой, санаторий писателей «Малеевка». Здесь отдыхаю и лечусь немного. Сейчас сижу у окна и любуюсь лесом в овраге, где красуется нежная береза, светлая береза с золотым листом, рядом с дубом крепким, тоже пожелтевшим, но не золотым; затканы в овраге все просветы разною листвой, мелкие листочки с них спадают тихо мотыльком живым; здесь же елки-великанши зелень веток подняли, норовят макушки в небо все вонзить...

Простите мое описание увядания северной осенней природы. Примечательностей здесь нет никаких, любуешься тем, что есть.

Перехожу к делу. Я не премину Вам послать копии с фото Валерия Яковлевича и с моей, если моя скромная особа Вас интересует. Самих фото у меня так мало осталось, что я не рискую доверять их почте. Вышлю* я их в начале ноября, до 31-го окт<ября> я буду здесь. Итак, не забывайте, если бы случилось, что я запамятовала бы Вам выслать обещанное. Напомните мне, по старости я могу опять забыть.

Вообще, дорогая Нварт, пишите мне чаще о себе, о Вашей работе, я видела Вашу книгу о Ованесе Туманяне[1], но не нашла ее, чтобы прочесть. Пишите о Мушеге Лазаревиче[2] и о всех ваших, кто меня знает. Мои дни уже на исходе, надо собрать всех своих прежних знакомых, новые люди на меня, 75-летнюю старуху, смотрят как на нечто допотопное.

Вот видите, как в санатории пишется пространно, это не то что дома, где внучатная детвора мешает работать, несмотря на всю любовь к пяти внукам, живущим под одним кровом со мной, они мешают.

Всего наилучшего, неизменно Ваша

Иоанна Брюсова.

P. S. Пишите мне по московскому адресу. Сюда уже письмо вряд ли дойдет.

И. Б.

---

[2] Опубл. в кн.: **В. Брюсов.** Кругозор. Избр. стихи. М., 1922; **В. Брюсов.** Избр. произ. в 3-х т. Т. 3. М., 1926; **В. Брюсов.** Стихотворения. М., 1943; **В. Брюсов.** Собр. соч. В 7-ми т. Т. II, с. 144—145

[3] Тертерян Арсен Арутюнович (1882—1953) — известный советский армянский литературовед, педагог, академик АН Армянской ССР.

* Помнится, что 1916 г. Брюсова во весь рост у меня нет, есть во весь рост более ранних годов.

[1] Видимо, имеется в виду книга Нвард Туманян «Туманян — критик», изданная в Ереване в 1939 г.

[2] Агаян Мушег Лазаревич (Казарович) (1883—1966) — армянский советский музыковед и композитор, заслуженный деятель искусств Арм. ССР, муж Нвард Туманян.

7

1 марта 1954 г.

Дорогая и далекая Нварт!

Как мило с Вашей стороны, что Вы вспомнили Брюсова в день его памяти, и как мило, что и про меня подумали. Я была несказанно рада Вашему письму, ибо по-прежнему люблю Вас. Вы и Туманян слились в моей душе, как два гения, Вы как гений доброты и всего хорошего, а поэт вспоминается за его гениальность.

Хочется верить, что Брюсова немного вспоминают, уже потому, что меня запрягли в работу. Четыре года лежит том избранных стихов Брюсова[1], которые были собраны редактором из издательства. Теперь мне дали проверить всю работу, т. е. запрягли меня. Работала я больше по ночам. Мои многочисленные племянники, которые живут со мной, размножились. Детвора одна подрастает, другая нарождается. В доме шумно. Ночью тишина.

Сейчас шлю Вам письмо с оказией. Какую-то часть своей работы я закончила. И моя помощница, есть у меня некая Елена Владимировна Чудецкая, которая помогает мне в моей работе. И эта Ел<ена> Владимир<овна> увела меня вчера к своей сестре, чтобы я отдохнула. Там я узнала, что муж этой Александры Влад<имировны> едет в командировку в Тифлис и Эриван. Зовут его **Придон Васильевич Придонов**[2]. Я за чаем сказала, как жаль, что я не знала, что Вы едете, а то я передала бы Вам письмо. А Придон сейчас прислал за письмом. Очень хорошо. По крайней мере, по своей старческой лености поговорю с Вами, хоть наскоро.

Нварт, милая, беру с Вас слово, что Вы будете писать мне о всех новостях вашей литературы и о том, если помнят еще Брюсова у Вас, и о Вас, о вашей жизни.

Летом заходил ко мне из Еревана некто Арустамян Арсен Карапетович[3], он читает о русской литературе. Мне он очень понравился, я ему дала Брюсова в Маленькой серии[4], такой вышел, увы! я вам не послала, но он разошелся в два месяца, говорят. Арсен Карапетович любезно

---

[1] Речь идет о подготовке издания: **В. Брюсов.** Избр. соч. в 2-х т. М., 1955.

[2] Личность не установлена.

[3] Личность не установлена.

[4] Имеется в виду издание: **В. Брюсов.** Стихотворения. Л., 1952 (Б-ка поэта. Малая серия, изд. 2-е).

прислал мне Ваана Териана[5], переводы Брюсова и еще о Брюсове, автора забыла. А маленькая книжечка не попадается, а посланный за письмом торопит.

Итак, передайте Вашему мужу мой привет и привет тем, кто меня сколько-нибудь помнит. Ко мне уже перестали приезжать интересующиеся Брюсовым молодые писатели.

На прощание скажу, что только Вас и люблю по-прежнему. Всего доброго

Иоанна Брюсова.

P. S. Придон Васильевич большой поклонник Брюсова, от министерства торговли едет в командировку. Он не литератор.

8

<Сентябрь 1954 г.>

Дорогая Нварт, далекая и близкая Нварт!

Едва Придон Васильевич вернулся с юга, сейчас же сам принес мне Ваш вкусный-вкусный подарок и Ваше милое письмо. А на днях Придон В<асильевич> звонит: «Жанна Матвеевна, ответили Вы Нварт? Я объяснила, что я кончаю одну работу, весь стол, даже все столы у меня заняты, как только кончу примечания к стихам Брюсова, так сразу оживу. А он Христом богом просит Вам ответить, на меня, говорит, падет подозрение. Я успокоила и обещала твердо Вам написать и благодарить Вас как за доброе и родное письмо, так и за сладкую-сладкую посылку <...> Пишу Вам, чтобы поблагодарить Вас за Ваше внимание, за сладкие сладости и за доброе письмо. Не обижайтесь на сегодняшнюю болтовню, но как могу, так и пишу через головную боль. Сердечно благодарю за приглашение Ваше. Очень заманчиво, но боюсь, что юг мне противопоказан. Постараюсь, если сумею и если врачи осенью разрешат. Может, Вы раньше моего собираетесь к нам в Москву? Сестру Вашу, ту, что в Москве, видаю редко, не могу сказать, раз в год. Нет, куда реже. Но кое-что из слухов доходит иногда про нее. Если выйдет когда-нибудь новое двухтомное издание Брюсова, обещаю Вам

---

[5] Имеется в виду книга: **В. Терьян. Избранное.** Ереван, 1952.

послать. Многострадальное это издание. То было в 39 году, намечено 12 томов. Почти все тома были составлены, один или два (уже забыла) были заматрицованы. Война приостановила издание, затем, после войны, было решено сократить до шести томов, до четырех, а теперь уже до двух томов. Составляла не я, но выбирали стихи нейтральные...

Привет Вашему супругу и братьям, если кто с Вами и меня помнит. Целую крепко. Кланяюсь маме и сестре, Ашхен (я не ошибаюсь, называя ее этим именем?).

Иоанна Брюсова.

9

Москва, 20 октября 1954 г.

Дорогая Нварт!

Радуют меня всегда ваши письма, скрывать не стану. На этот раз Ваше письмо доставило несказанную радость. Вы помните Брюсова, любите поэта, не забываете его старуху. Вы трудитесь, полны энергии, защитили уже, надеюсь, диссертацию Вашу[1]. Как все это хорошо! Преуспевайте, трудитесь!..

Двухтомник брюсовских стихов и переводов должен бы выйти в этом году в декабре[2], это по настоянию бухгалтерии, не терпящей переписывания счетов в течение десятка лет.

Надо сознаться, что мы с Вами, к сожалению, друг друга мало знаем, Вы не представляете себе, что у меня в доме растет, шумит, хворает, дерется большое количество (6 челов.) внуков. Папы, мои племянники, служат, мамы их учатся, а я имею удовольствие возиться с этой детворой, которая частью учится (12-летние юноши и 8-летние девочка и мальчик), 6-ти летний и 2-летняя сидят дома. Двое из этих внуков, старшего сына моей сестры, Марии Матвеевны, по их матери и по виду, это — ваши соотечественники. Мать их Газирбекова. Четверо остальных

[1] Нвард Туманян защитила кандидатскую диссертацию по теме «Ованес Туманян и русская литература» в 1955 году.

[2] Двухтомное собр. соч. В. Брюсова (составление и редакция И. М. Брюсовой, предисловие А. С. Мясникова) было издано в 1955 году.

—это дети моего племянника-воспитанника, их фамилия Филипенко.

Весь этот букет детей мешает сосредоточиться. Тут кроется одна из причин, почему я не отвечаю почти никому на письма. Сознаться, и года — уже 78-й подходит к концу. Уже не та голова, не та трудоспособность...

Боюсь Вам наскучить. Итак, будьте здоровы, благополучны. Пишите мне чаще, не пеняйте на меня, если я и не отвечаю. Взгляните на старых людей, все они уже отходят, с молодыми силами их не сравнить. Если когда-нибудь выйдут два тома, не премину послать Вам их...

Всего, всего наилучшего. Привет Вашему супругу, Вашей сестре и всем, кто меня помнит.

Всей душой с Вами, далекая Нварт,

Иоанна Брюсова.

10

Ах, дорогая Нварт!

Как Вам писать после всех Ваших теплых писем, Вашей прелестной посылки, Ваших телеграмм и деловых писем и приветствий, оставленных мною без ответа. Имею немало малых оправданий себе, но то большое несчастье, постигшее нашу семью, само говорит за себя.

Неожиданная смерть моего сына, вернее, воспитанника-племянника, нарушила все.

Был у меня такой племянник, сын моей сестры младшей, Лены, родившийся в 1916 г. В 1917 году мне пришлось его взять, ибо сестра Лена уехала к раненому мужу, а мать ее, моя мачеха, не могла справиться с таким богатырем, как Коля. Тогда, недолго думая, я забрала ребенка к себе. Итак, Коля жил, рос, учился, вырос, воевал на войне, женился, оставил после себя 4-х ребят. Детей более менее обеспечили, Николай служил в Морском министерстве, инженер-подполковником. Валерий Яковл<евич> очень в свое время был привязан к нашему Коле. Хотел Брюсов сделать из него ученого, но я воспитывала его уже одна, ни отца, ни «дяди Ва» не осталось у него. Это был рослый, статный человек, характером добрый, умный. Все его жалеют Сослуживцы его офицеры устроили ему проводы, как адмиралу. Конечно, в смерти Коли надо винить только войну. Человек был ранен несколько раз, хотя, как он говорил,—легко, но<...> был он сильно контужен. Простите меня, я увлеклась про сво-

его воспитанника говорить, до сих пор не могу без слез о нем вспоминать.

После несчастья я расхворалась, около двух месяцев меня в постели держали, а теперь я на даче у родственников сына моей сестры, что по-русски называется—у сватьев. Обедаю на соседней даче у невестки-армянки, Эгинэ Христофоровны, урожд<енной> Газирбековой; фамилия не звучит по-армянски, но сама Эля армянского языка не знает, читаю я лучше, чем она, зато ее мама и бабка настоящие армянки, всегда мне переводят, если я что попрошу разобрать по-армянски.

Я очень сдала после того, как не стало Коли. Голова стала кружиться, не работает, как бы ей следовало. Временами думаю, что уже конец. Пожила я довольно. Об одном еще мечтаю: написать свои воспоминания. Всех прошу — и Вас. Нварт. тоже — прислать несколько слов, несколько запомнившихся черт, особенностей Брюсова. Мне хотелось бы, если бы я справилась с задачей, чтобы мои воспоминания были исключительно правдивыми. Покойная Ек<атерина> Алекс<еевна> Бальмонт перед своей смертью читала мне свои воспоминания о Бальмонте. Я как-то была озадачена. Столько похвалы, столько восторгов о правдивости, опрятности, порядочности было произнесено... Я видаю Бальмонта дочь. Время идет для меня, старухи, незаметно. Вот был Бальмонт с женой и Ниникой дочкой, а теперь этой Нинике много лет, у нее уже 40-летний сын, а у дочери ее внуки, уже школьники взрослые.

Эта Нина Константиновна очень и очень воспитанный человек. С большим уважением говорит о воспоминаниях матери...

Сейчас приехали из Москвы и сказали мне, что оба тома В. Брюсова отпечатаны. Я уже подала заявление о том, чтобы мне отпустили 40 экземпляров этого издания. Издательство взяло моду не давать бесплатных экземпляров.

Хочу поговорить о совсем, совсем другом. Мне попался адрес Аликаняна Санвела[1], которого в большой мере можно винить, что я не послала Вам московских конфет. Товар<ищ> Аликанян был у меня и хотел заехать через две недели, когда будет отправляться к себе домой в Ереван. Как только я услыхала, что это недалеко от Вас, я просила заехать непременно, чтобы передать Вам письмо и маленькую посылку.

[1] Личность не установлена.

Если вы его встретите, напомните ему о его забывчивости.

Долго не писала, зато уж и расписалась, можно всего не читать. Если некогда, сообщите мне о Вашем здоровье. Непременно. Привет супругу и всем, кто меня помнит.

<1955 г.> **И. Брюсова.**

11

Москва, 1 ноября 1955 г.

Дорогая Нварт!

Больше всего пугает меня, что думаете Вы обо мне, старухе, почему не отвечаю я Вам на все Ваше доброе, ласковое, доброжелательное отношение ко мне и на Ваше письмо. Жизнь так складывается! Я всех уверяю, что старость работает вполнакала. Это частью верно, но верно и то, что дом наш полон людей, что кроме обычного комплекта невесток, шести внуков, племянницы и племянника и двух домработниц, у меня гостил около месяца еще один племянник с женой из северных стран, занесло его к нам желание повидать родных <...>.

У меня весь этот литературный месяц прошел вне литературных дел, и не оставалось времени для писем.

Я все тешилась надеждой, что мне предстоит повидаться с Вами и побывать в Ереване. Но после всяких размышлений, а главное — после заключения врача, уверившего меня, что юг мне противопоказан в эти годы и т. д. Да я и сама смущалась приехать к Вам старухой, не умеющей связать двух слов. После моего Коли я стала косноязычной.

Я сообщила Союзу армянских писателей, что не приеду. Аветику Исааковичу дала телеграмму, хотела послать фототелеграмму, но к Вам не принимают. Хочу, если смогу, написать ласковое послание поэту, но сегодня нездоровится мне. Боюсь, как бы не отложила я в долгий ящик, как со мной бывает.

Еще перед Вами надо извиниться о моем Вам неответчании на Ваше письмо. Частью все из-за тех же причин, а частью — из-за медленного разбора той, Вами отысканной, статьи об армянской поэзии. Это начало статьи, это вступление к статье об армянской поэзии, про которую речь еще впереди. Это вступление заканчивается словами с новой строчки: «Пойдем дальше». Слова эти мы не приводим в посылаемой Вам копии. Мы ищем продолжение в бесчисленных обрывках Брюсовских статей...

Хочу Вам сообщить, что была у меня Арпик[1], принесла нам Ваши вкусные, превкусные послания. Приношу Вам искреннюю мою благодарность. Очень все вкусно, сладко, чувствуется солнце, юг! Маленькая Наташа, угощаясь виноградом, восклицала: «Какая вкуснота!» За всех Вас благодарю.

Мое письмо надо было начать с приветствования Вас, с Вашим поэтом Аветиком Исааковичем, великим поэтом Армении, которого Брюсов любил и ценил. Я, как во всем верная поэту, разделяла с ним это чувство. Мне неловко, что все мое поздравление свелось к простой депеше. Постараюсь ему написать, когда уляжется весь шум, все восхваление в газетах, в журналах и по радио.<...> Брюсов любил поэму «Абул Ала Маари» и перевел ее по достоинству. Об этом ваши, вероятно, не упоминали...

Я жду к себе еще Арпик, нам не пришлось толком поговорить. Она, думаю, сама Вам напишет обо мне.

Статья лежит переписанная заново, но надо ее еще раз пересмотреть, исправить и поэтому постараюсь Вам выслать ее завтра, если успею прочесть и если не расхвораюсь. Пишу со страшной головной болью.

Сестра, Мария Матвеевна, узнав, что я пишу Вам, просит передать Вам ее привет.

Всего, всего наилучшего, пишите, расскажите, как прошли дни чествования поэта.

С глубоким чувством уважения и любви

Иоанна Брюсова.

P. S. Надо было бы переписать, но в данный момент чувствую себя так плохо, что ложусь в постель. Рада, что хоть так с Вами поговорила. Знаю, что Вы не взыщете по доброте Вашей души.

И. Б.

12

Москва, 4 апреля 1956 г.

Дорогая Нварт!

Фото готовы. Посылаю Вам их. Но боюсь, что Арпик дала неверный размер, 6х9. Придется заново делать, если нужно, сделаем. Мы подружились с одной сотрудницей

[1] Арпик — сестра Нвард Туманян.

Института мировой литературы, она для нас, верю, сделает еще раз.

Шлю Вам привет. Спешу, чтобы лишний час не задерживать фото.

Сегодня утром позвонили к нам и передали для меня Вашу фотографию. Думаю, что это была Арпик.

Я все валяюсь в постели. Взволновали мою жизнь все чествования, совпавшие с годовщиной моей великой скорби о гибели моего воспитанника Коли.

Все это создало из меня какое-то хрупкое существо, то и дело падающее в обморок.

Целую. Всего доброго.

Всем Вашим приветы!

Иоанна Брюсова.

13

<Начало апреля 1956 г.>

Дорогая Нварт!

Вдогонку моему письму шлю Вам эту открытку. Я забыла Вам написать, что переводы с армянского, подписанные в «Поэзии Армении» и в некоторых армянских журналах — В. Спасский и В. Бакулин, — это переводы Брюсова. Если бы я не валялась в качестве больной, то я в свое время известила бы Вас. Мне в свое время хотелось вас известить, что есть у меня переводы, не вошедшие в сборник и, кажется, никуда не вошедшие[1]. Кроме того, в том же 1916 г. вышел в Ленинграде сборник изд <ания> Горького, где статья П. Н. Макинциана, там есть тоже переводы Брюсова, коль скоро мне позволят встать, я сообщу, какие это стихотворения.

Полагаю все же, что у Вас этот Петербургский сборник имеется. Всего, всего доброго

И. Брюсова.

14

Москва, 22 июня 1956 г.

Ах, дорогая, дорогая Нварт!

То, что я Вас не нашла на вокзале, Вам, вероятно, уже известно. Очень большая неприятность! Очень! Je n'en

[1] Переводы эти не обнаружены.

reviens pas![1] Старая стала! Елена Владимировна на словах передала мне Ваш адрес. Казалось, я запомнила. Но я искала № 3 вагона, хотя вышла я прямо к шестому вагону. На перрон я уже пришла перед отъездом минут за 8. Такая была мука найти перронный билет, который достал мне один странный пассажир — дал билет и вернул рубль... Третий вагон я добросовестно обыскала, заходила еще в какие-то вагоны, но перед шестым я увидела кучку провожающих армян, я к ним: «не видали ли Туманян Нварт, дочь поэта?..» — Тут из толпы выделилась молодая дама и представилась невесткой Сарьяна. Она стала меня уверять, что Вы сегодня не поедете, она была у Вас и Вы ей сообщили, что поездку свою откладываете до завтрашнего или какого-то еще дня.

А если что нужно передать, то у меня тут много знакомых, ей, т. е. Вам, непременно передадут. В это время слышен был голос прелестной брюнеточки с площадки вагона: «Дайте мне, все что нужно передать Нварт, я передам, не беспокойтесь», — здесь она произнесла свою фамилию, но ухо мое от армянских звуков отвыкло, фамилии сливаются все в одно. Я стояла в колебании. Мне на выручку — какой-то молодой, но очень серьезный молодой человек сказал: «Документы, конечно, передавать так нельзя...». Пока мы рассуждали, поезд тронулся. Я добросовестно пошла, проводила этот поезд. На этом не кончились мои поиски Вас. После отъезда 33-го поезда, я стала узнавать, нет ли 36-го поезда; мне сообщила какая-то кондукторша, что 36-ой поезд пойдет на Ереван в 9 час. веч<ера>. Тогда я в изнеможении, погода была африканская, после всех входов и переходов, после исканья справочного бюро, убедившись, что у радио, которое должно заменять справочное, ничего не спросишь и не переспросишь, взяла машину — и домой.

Телефон Вашей племянницы мне был оставлен. Позвонила я и узнала, увы! что Вы уехали. Тут же я написала письмо Вам, но все письмо из одних охов, ахов и восклицаний. Не решилась я Вам его послать. Теперь уже прошло время, я более менее пережила мою неудачу, хотя и в послании слишком много места тоже занимает моя неудача. Простите меня, старуху. Mea culpa! mea culpa![2] — каются католики, ударяя в грудь кулаком...

[1] Я не могу ничего запомнить! (фр.)

[2] Моя вина — моя вина! (лат.)—в принятом с XI века религиозном обряде католиков — формула покаяния и исповеди.

Несколько слов об нас с Вами. Жаль, сто раз жаль, что нам не пришлось как следует повидаться, поговорить. Было много вопросов к Вам. Мне очень жаль, что никто из армян не зашел ко мне. Пережила я своих современников, а для нового поколения я — ничто. Это вполне естественно. Я не обижаюсь, но констатирую факт. А переводы, читаемые на вечере, во многом уступают переводам в «Поэзии Арм<ении>». Те, что печатались других авторов-переводчиков, были все переправлены, иногда до неузнаваемости. Нет на переводчиков такого редактора, каким был Брюсов! Прощаюсь с Вами, дорогая мне Нварт. Если доживу до следующего приезда Вашего, то постараемся повидать Вас по-настоящему.

Иоанна.

Мой привет Вашей маме и Вашему спутнику жизни.

Иоанна Брюсова.

Забыла сообщить, что Ваша знакомая, имя запамятовала, занесла после службы мне Ваш подарок — голубого с зеленым корешком Ованеса Туманяна. Спасибо.

15

Москва, 8 июля 1956 г.

Дорогая, дорогая Нварт!

Ваше милое сообщение возымело на меня должное действие и вот уже отправлены Ашику Месроповичу — официальное послание и полуделовое письмо.

Теперь, милая, любимая Нварт, за Вами дело — понаблюдать и мне сообщить, что будет твориться в вашем Ереване на улице Теряна. А я буду ждать Ваших указаний.

Я задержалась в нашей Москве, ставила Коле моему бедному, ушедшему от нас в 39 лет, памятник.

Жалко мне его, одна я смогла поставить какой-то обычный обелиск. Понятно и естественно, теперь буду приставать к издателям, торопить их с гонораром.

10<-го> уезжаю на дачу, в Хотьково, верст за 55 от Москвы. Дом наш остается населенным. Пишите сюда, мне перешлют. Меня торопят ехать на открытие памятника.

Пишите мне, пишите о себе. Спасибо за фото. Вы все

вышли хорошо. Мне кажется, что Мушега Лазаревича я вижу впервые? Внук Аветика Исаакяна — красавчик! Привет поэту.

Спешу, половины не сказала того, что хотела, а перед окном едут на выставку принцы и принцессы, мотоциклисты с как бы железными людьми, диво Зисы, милиционеры им честь отдают. Одним словом, всеобщая дружба!

Целую крепко. Всем Вашим, кто меня знает, привет. Мария Матвеевна кланяется, а все остальные наши разъехались по дачам. Шлю Вам армянские համբուրելի.

Ваша **Иоанна Брюсова.**

16

Москва, 2 сентября 1956 г.

Дорогая, дорогая Нварт!

Пользуюсь представившейся мне оказией и шлю Вам свой нежнейший привет!

Наша любезная невестушка Эгинэ Христофоровна Газирбэкова провожает нынче в Ереван свою родственницу Асю Никитичну Ханзадян. (Тоже мне армянки—**Газирбэкова, Ханзадян,** не мирится мое армянское понимание с этими звуками). Некогда мне. Эля уже уходит на вокзал, а я любительница похвастаться.

Как Вы живете? Что поделываете, что готовите из книг о Вашем поэте? Я живу по-старому. Я еще не ответила Вам, не благодарила Вас за Вашу заботу обо мне. Верю, что Арменгиз пришлет что мне полагается, но до сих пор еще ничего не получила.

Очень меня торопят. Не успею с Вами поговорить. Целую Вас, всего, всего хорошего

Ваша **Иоанна Брюсова.**

17

Москва, 14 октября 1956 г.

Приветствую Вас, дорогая Нварт!

Вспомнила я, что пора Вам уже ответить. А тут как раз нашлось дело, Вы, конечно, догадываетсь, что дело касается бухгалтерии Армянского издательства. Но об этом напишу в конце письма.

Я Вас ждала, думала, что Вы все же выберетесь, но

теперь я думаю, что лучше на нашу осень не надеяться. Коварная она в этом году, дождливая и холодная, должно быть, Марс нам холода наслал.

Раз уж про Марс заговорила, то вспомнилось мне письмо, на этих днях полученное от одного ученого, когда-то ученика В. Я. в ХЛХИ (Высший художественный институт). Вот что этот В. И. Шевченко пишет:

«В дни сентябрьского Великого Противостояния Марса группа молодежи Планетария, собравшаяся, чтобы отметить это астрономическое событие, с вниманием и каким-то озарением прослушала цитаты, мною прочитанные из В. Я.

«Снова ночь и небо, и, надменный,
Красный Марс блистает надо мной...»

и еще:

«Верю, дерзкий! ты поставишь
По Земле ряды ветрил.
Ты своей рукой направишь
Бег планеты меж светил,—
И насельники вселенной,
Те, чей путь ты пересек,
Повторят привет священный:
Будь прославлен, Человек!»[1]

И. Брюсова.

18

<Осень 1955 г.>

Дорогая Нварт!

Простите мое писание, лежу в постели. Столько было тормошения в связи с моим 80-летием, что я слегла и пишу в постели. Лопнул сосудок у меня в глазу, и началось головокружение. Доктора уложили на целую неделю. Но так как ответ Вам требуется спешный, то я все же пишу. Меня удивляет, дорогая Нварт, что Вы не получили моего ответа. Ясно помню, что благодарила Вас за телеграмму и что каялась в неумении вовремя отвечать.

На самые последние телеграммы Вам и Ашхен я еще

---

[1] Из стихотворения 1906 года «Хвала человеку» (I, 519).

не ответила, но я расхворалась. Так многим пришлось спешно отвечать и многих надо было благодарить. Чего я не ожидала, что мне устроили такое пышное чествование. Союз писателей, Литфонд устроили в Институте мировой литературы, тут же и музей Горького. Говорили обо мне столько хорошего, что впору возгордиться. Конечно, в такой день так и полагается хвалить, как же по другому. Но мне-то каково. Живу себе скромно, тихо, мало кто обо мне думает, мало кто знает. И вдруг все узнали, все мои труды, о которых я забыла, все разыскали и т. д.

Ваше сообщение меня бесконечно обрадовало. Какой это Институт литературы — ваш или наш, Московский?

Я уже поручила Александру Адольфовичу узнать относительно снимков — фото с указанных стихотворений. В Инст<итуте> мировой литературы дали согласие сделать небольшое количество—8—10 снимков. Как только я встану, и даже раньше, я отберу более подходящие вещи, по Вашему указанию, и коль скоро их сделаю, пошлю Вам. И если что еще понадобится, пришлю тоже. Относительно Вашего фото я ничего не знаю, не получила я его.

Пишите мне, я всегда рада Вашему письму, а также сообщения, как издание сборника, меня несказанно радуют. Я сейчас думаю, что можно было бы послать кое-что из ненапечатанного. Помнится, что есть несколько и таких стихотворений.

Примите мой наилучший привет, передайте Ашхен, что коль скоро я выздоровею, пришлю ей официальное благодарение. Маме Вашей и братьям привет и поклоны.

Всегда с Вами

Иоанна Брюсова.

19

Москва, 27 апреля 1956 г.

Дорогая Нварт!

Высылаю Вам переводы, не печатавшиеся нигде и не печатавшиеся в «Поэзии Арм<ении>»[1]. Это почти все не законченные. Как я уже писала Вам, Вы можете взять из сборника переводы, подписанные Бакулин, это фамилия матери Вал<ерия> Яковлевича, и подписанные Спасский. Стихотворение Ав. Исаакяна «Внемлите все...» переведено Брюсовым уже после того, как Вяч. Иванов

[1] См. письмо № 4 и примеч. к нему — 3 и 5.

сделал свой перевод «Пиацинту ли нагорий...», которым Брюсов восхищался как стихотворением, но находил его слишком русифицированным.

Относительно снимков стихотворения, я попытаюсь сделать, но есть маленькое затруднение: наш фотограф из Инст<итута> мировой литер<атуры> уехал, кажется, в отпуск или еще куда-то. Придется обратиться куда-нибудь еще. Буду стараться, чтобы было сделано как можно скорее. Только я сама-то стала плоха, уже нет прежней сноровки: встала и побежала. Есть у меня помощница, ей поручу это дело.

С сестрицей Вашей Арпик беседовала по телефону, но видать так и не видала.

Мой наилучший Вам привет, не забывайте меня уномянуть, с приветом перед всеми Вашими родными, нежный поклон Мушегу Лазаревичу.

Дружески

Иоанна Брюсова.

20

Москва, 24 февраля 1957 г.

Привет, привет Вам, дорогая Нварт! Привет от огорченной до крайности Иоанны Матвеевны Брюсовой. Огорчена я, что мои письма не доходят к Вам. Сегодня звонила мне Ваша сестрица, Арпик, на днях позвонила Ваша знакомая, Шушаник. Обе передавали Вашу обиду на меня. Трудно мне оправдываться. Но, видит бог (прежний, старинный, существующий еще в прежней старинной поговорке), я Вам писала!!! Сейчас ушли от меня все оправдания, ничего не могу вспомнить. Трудно мне сейчас вспомнить, что я Вам писала. Поверьте мне! Я сейчас нездорова, доктор велел лежать. А я их не слушаюсь. Работаю тоже плохо. Жизнь вообще сложная, а для стариков тем более. С тех пор как Вы уехали, у меня гостила разбившаяся от случайного падения невестка Марии Матвеевны. Затем захворала Мария Матвеевна, пролежала у меня около пяти недель, а я с молодой девушкой-работницей управляла всем домом.

Сейчас получила из Эривана телеграмму. Был в Москве нашей армянской невестки молодой инженер Бен Вартазаров, кажется, родственник из вашего города, нужно было ему прописаться в Москве.<...> Так вот этот Беник прислал мне телеграмму приветственную. Такие вести

всегда приятны, а на этот раз, когда я всецело устремлена на **Ереван, мне особенно приятно.**

Сейчас опускаю Ваше письмо. Опять в тот же роковой ящик, в который опускала предыдущие письма. Если уже это не дойдет, перейду на телеграммы. Будьте здоровы, у меня все более или менее сносно.

Правда, меня уложили в постель, поднялось давление, но я не очень пугаюсь. Не верю, что уже может наступить конец. Прежде мы о давлении ничего не знали и чувствовали себя большей частью хорошо.

Передайте от меня Вашим всем мой самый лучший привет. Мне Шушаник говорила по телеф<ону> про младшую Вашу сестру. Я ее не знала, но жалею очень.

<...>Смотрю, мое письмо совсем не деловое. Когда кто-нибудь посторонний в комнате, то пишется плохо.

Из дел наших я сообщила Вам в каждом не дошедшем до Вас письме, что деньги от издательства я получила на следующий день после Вашего отъезда. Принимая во внимание, что я Вам об деньгах сообщила и что я просила Вас зайти или позвонить в издательство и поблагодарить редактора, имя которого я запамятовала, но помнила, что я Вас просила оповестить об этом редакцию.

Прощаюсь с Вами. Простите меня, старую старуху. Годы уносят не только молодость, но и все способности прежние. Мне стыдно было бы в другое время посылать это мое неинтересное письмо, но я боюсь и этого не написать.

Жизнь суетная. Хорошо, что я прихворнула сегодня, никто по этому поводу не пришел.

Целую Вас крепко. В дни моего 80-летия меня много фотографировали. Позвольте поднести Вам одно из моих фото.

С большим почтением

Иоанна Брюсова.

21

Москва, 18 апреля 1957 г.

С наступающими праздниками, 1-го мая.

Дорогая Нварт!

Не думайте, что я опять Вас забыла, что долго не отвечаю по небрежности. Нет, нет, я помню о Вас, помню о Вашей сестренке, но дело в том, что мой племянник Юрий Александрович Рихтер уехал отдыхать к Вам на

Ваш любимый им Кавказ. Письмо Ваше лежит на столе перед глазами, на следующий день по получении от Вас послания хотела Вам ответить, но несколько дней пришлось звонить Юре, на самом деле ли он уехал. Затем, увы—старость. Такая я стала неуправляемая, просто беда. Сама над собой смеюсь, часто очень я уподобляюсь ребенку. Начну одно дело, не кончу, хватаюсь за другое, за третье. Правда, и работа у меня довольно сумбурная. Всегда какая-нибудь очередная работа, но и постоянная канительная очень. А говорю о затеянных картотеках. Алфавитный указатель всех стихотворений Брюсова сделан давно, мне помогали после смерти Валерия Яковлевича студенты его института и племянники. Я постоянно пополняла. Года два мы, я и моя помощница, Елена Владимировна, начали картотеку прозы. Мы разработали план, а Елена Владимировна, не очень привыкшая к такому тщательному делу, все напутала, а мне теперь приходится разбираться и переделывать. Работы хватит до моей смерти. Сегодня попалась мне карточка, где я записала: Гракан тетр (думаю, что вернее, чем терт?[1] — как у меня написано). Затем 20 декабря 1948—№ 41486. Аветик Исаакян *Վալերի Բրյուսովի*, а дальше сама не разберу свое армянское писание. Вот посему хочу Вас просить на досуге написать мне подряд армянскую азбуку, если не очень затрудню, то и печатную, и письменную. Простите мою назойливость. Была у меня азбука, я дала одной из Газирбековых, которые, без недавно умершей их бабушки, совсем остались без родной азбуки. Газирбековы — это наша Эля, невестка Марии Николаевны, и ее сестры. Я в свое время больше знала, чем они.

Что же это Вы хвораете? По-моему, Вы хвораете по своей вине, надо быть очень и очень осторожной при еде. У Вас на Кавказе это довольно легко. И вместе с тем национальные ваши блюда, при всей своей вкусноте, вам вредят. Вы все это знаете лучше меня, конечно, но я разболталась...

<...>Прощаюсь с Вами, боюсь, наскучила я Вам болтовней неуместной. Пишите мне. Я тоже немного хвораю—отложение солей в коленке. Не ожидала я, так всегда боялась подагры и вот прихрамываю, хожу плохо.

Все старики болтливы. Простите. Шлю Вам одну из моих карточек, красивее, увы, сделать меня не смогли. 80 лет мне здесь, не забывайте этого. Передайте мой привет

---

[1] «Гракан терт» — «Лит. газета»; тетр — тетрадь (арм.).

Аветику Исаакяну, мы, кажется, чуть ли не ровесники. Что он делает, работает ли еще?

Над чем Вы работаете, я помню, что у Вас всегда готовится какая-нибудь работа о Ованесе Туманяне. О Брюсове что-то все замолкли. Обещали издать «Алтарь Победы» и «Огненный ангел»[1], но пошли на попятную. Выходит, что Брюсов отжил для масс.

Всего, всего Вам доброго желаю. Верю, что Вы еще к нам, в нашу прежнюю столицу пожалуете. Ждем Вас.

Привет Вашей маме, сестрам. Не забудьте супругу Вашему, Мушегу, сказать, что помню я его и приветствую.

Будьте здоровы, не хворайте. Мой и Марии Матвеевны и Елены Владимировны Вам привет.

Иоанна Брюсова.

Чтобы вас позабавить, списываю Вам стихотворение, посвященное мне.

И. Б.

«Это имя так знакомо»,
Им полна еще Москва;
Имя Брюсовского дома
На Мещанской, 32

В годы чеховских безверий,
Рима строгий старожил,
Здесь великий наш Валерий
С нереидами дружил.

В годы затхлого застоя,
Чуя в далях грозный шквал,
Мыслью мир грядущий строя,
Он в простор межзвездный звал.

Из глубин алмазы вырыв
Для тернового венца,
Правдой вечною кумиров
Обжигал он нам сердца.

[1] Романы В. Брюсова «Огненный ангел» и «Алтарь Победы» включены соответственно в тома 4 и 5 семитомного Собр. соч. М., 1974; 1975.

Созидатель и учитель,
Кифаред и дровосек,
Точно храм, свою обитель
Завещал он нам навек.

И когда туда приходим,
Грустной нежностью дыша,
Там не тлен, не прах находим, —
Там ветречает нас душа,

Та душа, что неустанно
Дом живила, с ним жива,
Наша Жанна, «тетя Жанна»,
И-о-ан-на Брю-со-ва.

Та десятая камена,
Что с творцом, в руке рука,
Безоглядно, неизменно
Шла, безропотно легка!

Секретарь, подруга, няня,
Исповедница, жена,
Шла по скалам, ноги раня,
Отреченно шла она.

И в кристаллах самоцветных,
Что Валерий огранил,
Сколько ею незаметных
И великих влито сил!

Нет такого междометья,
Что венцом бы стать могло,
В день 80-летья
Увенчав ее чело!..

Имя Жанны, будь знакомо!
Слава Жанны, будь жива;
«Муза Брюсовского дома»
На Мещанской, 32.

Нина Манухина <Нина Леонтьевна Шенгели>,
Георгий Шенгели.

15/II 1956 г.

22

Москва, 3 февраля 1956 г.

Дорогие Ольга Васильевна и Ашхен Ованесовна!

Сурен Акимович Кочарян[1] обратился ко мне с просьбой разрешить ему записать на магнитофоне мои воспоминания о встречах Валерия Яковлевича с Ованесом Фадеевичем. Ввиду моего недомогания (мне трудно много говорить), мы решили, что лучше я поделюсь своими воспоминаниями письменно.

Что остается нам, старикам, привязанным болезнью и немощами к неподвижной жизни, как не «Воспоминанья! воспоминанья! воспоминанья!» Мне же, спутнице жизни Брюсова, неугомонного в своих исканиях, вечно жаждущего новых знаний, свежих впечатлений, можно сказать, повезло: есть что вспомнить!

Любил Брюсов странствия... Италия, Франция, Париж с целой плеядой его поэтов, Швеция, гостеприимно принявшая нас, встречи с Эмилем Верхарном в Руазане, в его скромном, уютном и уединенном<...>[2]

Незабываемы впечатления от поездки на Кавказ! Баку, Тифлис, Эривань, Эчмиадзин... Пожалуй, самые волнующие, самые яркие...

Если Баку связано с поэтом Иоаннесом Иоаннисианом, Эривань и Эчмиадзин—с поэтом Ваганом Терианом, Макинцианом, то Тифлис — с поэтом Ованесом Туманяном, — «блистательнейшей звездой светлого трехзвездия армянской поэзии».

С Тифлисом нас познакомил Ованес Фадеевич, с его старинным храмом V века — Сионским собором, с могилой Саят-Новы, с храмом св. Давида на высокой горе, где—гробница Грибоедова, Майданом с серными банями, откуда виднелись грозные очертания замка Метехи, тогда темницей, где томились еще узники царского режима, с Ботаническим садом... Все это было показано нам Ованесом Фадеевичем, неутомимым нашим гидом!

Валерий Яковлевич и я были очарованы приветливостью, радушием хлебосольных Ольги Васильевны, Ованеса Фадеевича и всей семьи поэта. На вечере с джейраном, устроенным семьей Туманяна в честь Брюсова, было прочитано поэтами много и с большим увлечением стихотворений. Брюсов с удовольствием и, как всегда, очень внимательно слушал поэта Ованеса Фадеевича и был счастлив встречей с истинным поэтом. Запомнилась очень, тогда еще совсем юная, Нварт, с ее пылкой любовью к стихам...

При нашем возвращении из Эривани, проездом в Москву, произошла вторичная, короткая, но очень сердечная встреча поэтов. Кто мог думать тогда, что это была их последняя встреча!..

Иоанна Брюсова.

---

[1] Кочарян Сурен Акимович (1904—1979) — известный армянский советский мастер выразительного чтения, народный артист РСФСР и Армянской ССР, лауреат Государственной премии Арм. ССР.

[2] В тексте неразборчивое слово.

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3

I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В. Я. БРЮСОВА

В. С. Ивашкин (Москва) — Октябрь и поэтическая судьба В. Брюсова 7
М. П. Цебоева (Кишинев) — В. Я. Брюсов о пролетарской поэзии . 19
А. Э. Зелинский (Алма-Ата) — Концепция искусства и проблемы лирической циклизации в творчестве В. Я. Брюсова . . 29
Т. П. Захарова (Самарканд) — Семантика и символика «дня» в ранней лирике В. Брюсова 41
И. Т. Крук (Киев) — Мотив света в поэзии В. Брюсова как выражение идеи пути 56
С. И. Кормилов (Москва) — Опыты свободного стиха в лирике В. Я. Брюсова 67
К. С. Герасимов (Тбилиси) — «Сонет о поэте» Валерия Брюсова 80
К. Г. Петросов (Коломна) — Эволюция мифологических мотивов и образов в поэзии В. Я. Брюсова 93
М. Л. Гаспаров (Москва) — Идея и образ в поэтике «Далей» . 106
С. Д. Абрамович (Каменец-Подольский) — Женские образы в исторических романах В. Я. Брюсова 114
Н. Г. Андреасян (Ереван — Драматургия В. Я. Брюсова . . . 126

II. В. Я. БРЮСОВ И РУССКИЕ ПИСАТЕЛИ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКОВ

Л. А. Сугай (Москва) — Брюсов — исследователь и интерпретатор Гоголя 141
К. С. Сапаров (Ереван) — Идеи Писарева в системе воззрений Брюсова в 80-е годы 154

Б. Е. Черемисин (Шадринск) — Валерий Брюсов и Константин Фофанов 168
Л. А. Нинов (Ленинград) — О стихотворном послании В. Я. Брюсова «К. Д. Бальмонту» 1902 181
С. Н. Тяпков (Иваново) — В. Брюсов-породист 194
И. Н. Черников (Каменец-Подольский) — В. Я. Брюсов и творческая история романа А. Белого «Петербург» 206
Е. П. Тиханчева (Ереван) — В. Брюсов — биограф и редактор сочинений Каролины Павловой 214
М. Л. Мирза-Авакян (Иваново) — Образ Нины Петровской в творческой судьбе В. Я. Брюсова 223
О. А. Кинг (Москва) — Художественные открытия Брюсова в творческом осмыслении А. Ахматовой и М. Цветаевой . 235
И. Г. Панченко (Киев) — «Космическая» тема в романах В. Брюсова «Гора Звезды» и А. Толстого «Аэлита» . . . 248

III. В. Я. БРЮСОВ И ЛИТЕРАТУРЫ НАРОДОВ СССР

Л. М. Мкртчян (Ереван) — Валерий Брюсов и вопросы изучения классической армянской поэзии 261
С. К. Даронян (Ереван) — Валерий Брюсов и Ованес Туманян 271
М. Д. Амирханян (Ереван) — В. Я. Брюсов и классики советской армянской литературы 283
Э. А. Акопян (Ереван) — Связи В. Я. Брюсова с русской школой арменоведения 291
М. Е. Джанашвили (Тбилиси) — Брюсов и Грузия . . . 303

IV. В. Я. БРЮСОВ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

Б. А. Гиленсон (Москва) — Брюсов и Шекспир 309
М. Г. Араратян (Ереван) — Перевод В. Я. Брюсовым «Баллады Редингской тюрьмы» Оскара Уайльда. 322
З. Е. Либинзон (Горький) — Фауст в восприятии и изображении В. Брюсова 330
Б. И. Пуришев (Москва) — «Фауст» Гете в переводе В. Брюсова 344
Ю. П. Солодуб, Г. Н. Храповицкая (Москва) — Перевод «Красоты» Бодлера как отражение нового этапа в творческом развитии В. Брюсова 352
М. И. Воропанова (Красноярск) — «Человечество» Верхарна в переводе Брюсова и некоторые вопросы поэтического перевода 364
В. С. Григорян (Ереван) — Древневосточная поэзия в «Снах человечества» В. Брюсова 375

С. А. Хангулян (Тбилиси) — Античность в раннем поэтическом творчестве Брюсова 381
М. И. Никола (Коломна) — Заметка В. Я. Брюсова «Данте — путешественник по загробью» и ее значение в развитии советской дантологии 394

V. СООБЩЕНИЯ. ПУБЛИКАЦИИ

Л. Петина, † С. Кульюс (Таллин) — Неизвестный автограф В. Брюсова 403
Н. Б. Шик (Москва) — В. Я. Брюсов в критических статьях и оценках югославских литературоведов 408
С. Г. Ованесян (Ереван) — Переписка Иоанны Брюсовой с Ованесом Туманян 418

Брюсовские чтения 1983 года

(Сборник статей)
Издательство «Советакан грох»,
Ереван — 1985.

Редакторы **Джагетян Р. О., Кочарян С. М.**
Художник **Арутюнян В. А.**
Худ. редактор **Сафян С. Г.**
Тех. редактор **Шахвердян С. Г.**
Контрольные корректоры **Хачатрян М. Ц. Егизарова И. Г.**

ИБ 5414. ВФ 05657
Сдано в набор 18.03. 85 г. Подписано к печати 7.05. 85 г.
Бумага типграфская № 2 Гарнитура «Литературная». Печать высокая. 23,94 усл. печ. л., 24,65 уч. изд. л. Тираж 2000. Заказ 875. Цена 1р. 80 коп.
Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.
Типография № 1 Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР. Ереван, ул. Алавердяна, 65.