Грюсовские чтения

1980 года

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

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ

1980 года

Издательство «Советакан грох», Ереван—1983

ББК 83. 3Р1
Б 898

Редакционная коллегия: **Я. И. Хачикян** (редактор-составитель), **С. К. Даронян** (составитель), **С. Т. Ахумян, С. А. Гуллакян, В. С. Дронов, Л. М. Мкртчян, Э. Л. Нуралов, Г. А. Татосян, Е. П. Тиханчёва.**

Б 898 **Брюсовские чтения** 1980 года: [Сб. статей] /Редколлег.: Я. И. Хачикян, С. К. Даронян (составители) и др. Ер.: Совет. грох, 1983. — 368 с.

Шестые всесоюзные Брюсовские чтения, организованные Ереванским государственным педагогическим институтом русского и иностранных языков им. В. Я. Брюсова, состоялись в Ереване в 1980 году. Было заслушано около тридцати докладов и сообщений, значительная часть которых публикуется в данном сборнике. Тематически статьи охватывают все стороны творчества Брюсова — поэзию, прозу, драматургию, критику, литературоведение.

4603000000 (1187) ББК 83.3Р1
Б——————————без объявления 8Р1
705 (01) 83

© Издательство «Советакан грох», оформление, 1983.

ОТ РЕДАКТОРА

22—24 мая 1980 г. в Ереване состоялись очередные, VI всесоюзные Брюсовские чтения. Они были организованы Ереванским государственным педагогическим институтом русского и иностранных языков им. В. Я. Брюсова. Помимо ученых Армении, в них приняли участие видные брюсоведы и исследователи русской литературы из Москвы, Ленинграда, Тбилиси, Кишинева, Ставрополя, Горького, Владимира и других городов страны. Чтения открыл вступительным словом министр просвещения Армянской ССР С. Т. Ахумян, который представил проведение традиционных Брюсовских чтений в столице Советской Армении как еще одно яркое свидетельство крепнущих армяно-русских культурных и научных связей.

Между V Чтениями, которые были приурочены к 100-летию со дня рождения В. Я. Брюсова в 1973 г., и VI Чтениями произошли важные события в деле пропаганды и популяризации творчества выдающегося русского поэта и ученого: в 1973—1975 гг. в Москве было осуществлено издание Собрания сочинений В. Я. Брюсова в 7-ми томах, а в 1976 г. вышел 85-й том «Литературного наследства», целиком посвященный Брюсову. В эти же годы, по примеру ереванского издания «Брюсовские чтения», Ставропольский педагогический институт выпустил четыре «Брюсовских сборника», в которых освещаются различные стороны жизни и творчества поэта. Итогом многолетней работы Кабинета по изучению творческого наследия В. Я. Брюсова при Ереванском пединституте им. В. Я. Брюсова явился выпуск в 1976 г. «Библиографии В. Я. Брюсова», охватывающей 1884—1973 гг. В настоящее время Кабинет работает над составлением «Летописи жизни и творчества В. Я. Брюсова», в котором принимают участие и брюсоведы других городов.

На VI Брюсовских чтениях было заслушано около тридцати докладов и сообщений, значительная часть которых публикуется в данном сборнике. Чтения еще раз подтвердили, что интерес к жизни и творчеству поэта, писателя, ученого, общественного деятеля велик, что рамки и масштабы исследований, посвященных ему, значительно расширились и продолжают расширяться. Прежде всего привлекает внимание большая тематическая разносторонность статей, охватывающих практически все сто-

роны творчества Брюсова — поэзию, прозу, драматургию, критику, литературоведение. Ученые уделяют все большее внимание проблеме выявления типологических и контактных связей между Брюсовым и его современниками, между Брюсовым и видными представителями национальных литератур. Характерной чертой VI Брюсовских чтений явился особый интерес ученых именно к этому аспекту изучения жизни и творчества Брюсова, как очень перспективному и плодотворному для научного анализа. Разумеется, была продолжена разработка и других важных вопросов, касающихся мировоззрения писателя, формирования эстетических взглядов и мастерства поэта, брюсовской теории и практики художественного перевода и др.

Глубоки и многогранны связи Валерия Брюсова с литературой, культурой и историей армянского народа, представляющие огромный научно-познавательный интерес. Поэтому «армянская» тематика (в различных ее аспектах) была представлена на всех Брюсовских чтениях, в том числе и на VI Чтениях. Здесь предстоит большая работа по переходу от частных проблем к более общим, затрагивающим широкие пласты литературы и культуры армянского народа.

В соответствии с характером материала сборник состоит из следующих разделов: I. Общие проблемы творчества В. Я. Брюсова. II. В. Я. Брюсов и русские писатели XIX — начала XX века. III. В. Я. Брюсов и Армения. IV. В. Я. Брюсов и зарубежная литература. V. Сообщения. VI. Публикации.

Участники VI всесоюзных Брюсовских чтений, признавая научную и культурную значимость Чтений в деле изучения и пропаганды творческого наследия выдающегося русского поэта, ученого и общественного деятеля В. Я. Брюсова, приняли ряд рекомендаций, способствующих дальнейшему совершенствованию организации и проведения Чтений, а также изданию произведений и материалов, связанных с жизнью и творчеством писателя.

* * *

Ссылки в тексте сборника на источник — Валерий Брюсов. Собр. соч. в 7-ми томах. М., «Худож. лит-ра», 1973—75 гг. — даются в скобках с обозначением тома римской цифрой, а страницы — арабской цифрой.

I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В. Я. БРЮСОВА

О. И. Федотов

В. Я. БРЮСОВ О РИФМЕ

В. Я. Брюсов бесспорно один из самых культурных поэтов своей эпохи, вообще отличавшейся необыкновенной тягой мастеров художественного слова к теоретическому осмыслению закономерностей поэтического творчества. Достаточно рядом с именем В. Брюсова назвать такие имена, как Вяч. Иванов, А. Белый, Ю. Тынянов, Г. Шенгели, С. Бобров и многие другие, чтобы стало ясно, что давняя традиция плодотворного сочетания теории и практики, заложенная еще на заре отечественной стиховой культуры В. Тредиаковским, М. Ломоносовым, А. Кантемиром, А. Востоковым, получила в начале XX века достойное продолжение.

О Брюсове-стиховеде сказано и написано уже немало[1]. Наша задача — осветить частный аспект брюсовской стихологии, а именно учение о рифме, определить его узловые моменты и проанализировать их в контексте актуальных проблем современного стиховедения.

О рифме Брюсов думал и писал постоянно. Почти в каждой своей статье, в многочисленных рецензиях, устных выступлениях, а также в обзорах современной ему поэзии он отводил вопросам рифмы особое место. Сам поэт не без основания считал себя специалистом в этой отрасли стиховедения. Поэтому, рецензируя книгу В. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» /Пт., 1923/, он не исключал субъективности в ее оценке, так как смотрел на нее «с своей личной точки зрения, под углом своих собственных теорий» /VI, 544/.

---

[1] См.: **М. Л. Гаспаров.** Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910—1920 гг.). — В кн.: Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976; **Д. Е. Максимов** и **Р. Е. Помирчий.** Примечания. — В кн.: **В. Я. Брюсов.** Собр. соч. в 7-ми томах. Т. 6. М., 1975, с. 643; **Э. А. Полоцкая.** Примечания. — Там же. Т. 7, с. 442—465. См. также персоналию Брюсова в библиографическом указателе **С. И. Гиндина** «Общее и русское стиховедение». — В кн.: Исследования по теории стиха. Л., 1978, с. 200.

Рифмовка по сути своей представляет звукосмысловое взаимодействие двух или нескольких слов, в процессе которого осуществляется построение, с одной стороны, смыслового, с другой — звукового ряда художественной структуры. Процесс рифмовки — процесс, регламентирующий самое движение творческой мысли и определяющий в той или иной мере «направление познания от прежде познанного к неизвестному»[1], в творчестве разных поэтов протекает неодинаково. Для одних, мыслящих рационально, ведущим и первичным в этом двуединстве является смысл. Для других, уповающих на антиципирующие возможности звукосмысловой словесной игры, большее значение имеют звуковые комбинации: «не идея рождает слово, а слово рождает идею»[2], отчего рифма, понятая чрезвычайно широко («совпадение звуков» — «рифма в скрытом виде»[3]), становится у них активнейшим эвристическим рычагом. Такая рифмовка зиждется на принципе «префактум», суть которого заключается в том, что звук как бы опережает смысл, вернее, подсказывает, провоцирует его. Ю. Н. Тынянов в своей книге «Проблема стихотворного языка» превосходно вскрыл механизм такого рода рифменного мышления. «Прогрессивное действие 1-го члена (рифмы)» он усматривал «в выделении и иногда частичной его антиципации». «В последнем случае, — подчеркивал ученый,— открывается область игры на привычных ассоциациях; в этом отношении 1-й член может «подсказать», вызвать 2-й; при этом роль рифмы не должна быть понята как деформирующая готовые речевые комплексы, но как деформирующая направление речи.

Здесь особое значение получают привычные ассоциации. Они в известные эпохи точных рифм становились не только фактом поэзии, но и поэтической фабулой»[4].

Рифменное сознание Брюсова предельно рационально. Рассчитанность, намеренность, «ожесточенная осмысленность» характеризуют его отношение к поэтическому слову, в том числе рифмующемуся. В рифмовании — и теоретически, и практически — поэт всегда руководствовался принципом «постфактум», т. е. ведущим оказывался не

[1] **А. Потебня.** Из записок по теории словесности. Харьков, 1905, с. 261.

[2] **Владимир Маяковский.** Полн. собр. соч. в 13-ти томах. Т. I, М., 1955, с. 300.

[3] **Н. Асеев.** Наша рифма. — В его кн.: Дневник поэта. Л., 1929, с. 76. Ср. аналогичное высказывание В. Маяковского в ст. «Как делать стихи?» (Полн. собр. соч. Т. 12. М., 1959, с. 105—106).

[4] **Ю. Тынянов.** Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965, с. 157.

звук, а смысл. Так, в статье 1905 года «Фиалки в тигеле», вскрывая «секреты» стихотворной поэтики Метерлинка, Брюсов подчеркивал: «Размер у него основан не на числе слогов, а на равновесии образов в стихах и на параллелизме слов; рифма не на звуковом сходстве двух слов, а на их логическом отношении» /VI, 107/. Здесь же формулируется чрезвычайно показательное понятие «смысловой рифмы» /VI, 108/, которое будет фигурировать в его работах и впоследствии (см., например, «О рифме», VI, 555). В связи с логической, а не звуковой доминантой в осмыслении процесса рифмовки Брюсов требует от рифмы естественности: «Без сомнения, истинно хороша вовсе не какая-нибудь непременно редкая, хитрая или новая рифма, а хороши те рифмы, которые естественно стоят на конце стиха и своим созвучием подчеркивают слова, имеющие особое значение в стихе»[1].

Образцы такого рода «естественной рифмы» демонстрирует зрелый Пушкин. «Сила рифмы Пушкина — в ее естественности. Пушкин не щеголяет редкостью и изысканностью рифмы; «новых» рифм у него немного. Словарь рифм Пушкина показал бы, как часто у него повторяются одни и те же пары созвучий, особенно мужских. Но Пушкин внимательно заботился о двух вещах: 1) чтобы рифмующееся слово естественно приходилось на конец стиха и 2) чтобы под рифму попадали те слова, на которые почему-либо надо обратить особое внимание читателя, на которых лежит смысловое ударение. Благодаря этому рифма Пушкина не случайное украшение, но необходимый элемент стиха, нечто связанное с ним органически, его существенная часть. Рифма Пушкина не только отмечает концы стихов (ее первое назначение в тоническом стихе), но могущественно способствует общему художественному впечатлению, выдвигает образы, подчеркивает мысли, оттеняет музыку ритма» /VII, 92/. Таким образом, главное назначение рифмы, по Брюсову, актуализировать в первую очередь смысловые компоненты стиха и уже во вторую — ритмические, а рифмоваться — это значит прежде всего соответствовать по смыслу. Поэтому рифма по отношению к семантике принципиально вторична: «Задача поэта — разгадать внутренний смысл, который связывает рифмующиеся слова... Как бы ни казались эти два слова чуждыми одно другому, между ними должны существовать смысло-

[1] **В. Я. Брюсов.** Ремесло поэта. — В его кн.: Избр. соч. в 2-х томах. Т. 2. М., 1955, с. 310—311.

вые связи, ибо они рифмуются»[1]. В рифмовке Брюсов видит не вольную игру слов, как привычно думать, а эксперимент с заранее установленной программой, не случайное открытие новой, дотоле неведомой, «подсказанной» звуковым соответствием истины, а строгую проверку добытой логическим путем гипотезы.

«Преступлением против вдохновения», т. е., в конечном счете, против логики, оказывается, например, обыкновение Сергея Соловьева ради сочной рифмы вставлять в строфу ненужный стих, нарушать естественное расположение слов, прибавлять лишний эпитет. «...В этой погоне за красивыми рифмами и хитро построенными строфами,— пишет Брюсов, — С. Соловьев успевает следить только за концами стихов да за чередованием ударений, а что за слова стоят в начале строк, ему, порой, бывает все равно» /VI, 313/. «Владеющий стихом никогда не подчиняется рифме» — таково творческое credo Брюсова как критика, теоретика и поэта, свидетельствующее о сугубо рациональном осмыслении им творческого процесса в целом и рифмовки в частности.

Рационализм брюсовской концепции рифмы проявляется также и в классификации рифмующих созвучий. Брюсов с присущей ему исследовательской страстью стремился выявить все виды русской рифмы, систематизировать их, группировать по грамматическим классам: «Простейшее существительное «дом» рифмуется в именительном падеже: 1) со сходными существительными, как «гром», 2) с род. пад. мн. числа слов женского рода, например «истом», 3) с творит. пад. ед. числа муж. рода, например «моряком», 4) с формой прилагательного, например «знаком», 5) с местоимениями, например «о ком», «твоем»...» и т. д.[2] В начале 20-х годов Брюсов даже делает черновые наброски к «таблицам типов рифм», преследуя цель «все кажущееся многообразие созвучий свести к немногим типам» /VI, 555/. Но осуществить этот замысел оказалось не просто, и работа над таблицами осталась незавершенной. Брюсов, однако, придавал им большое практическое значение, убежденный, что наука о стихе избавит поэтов от тяжкой необходимости «заново открывать» законы и правила своего ремесла путем внимательного изучения

[1] ГБЛ, ф. 386, 29.23. Цит. по ст. **М. Л. Гаспарова** «Брюсов-стиховед и Брюсов-стихотворец (1910—1920-е годы)». — В кн.: Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 30—31.

[2] **В. Я. Брюсов.** Избр. соч. в 2-х томах. Т. 2, с. 310.

классических образцов литературы, путем поисков почти ощупью, путем тысячи проб и ошибок, ибо «в чем же и состоит задача науки, которая «сокращает нам опыты быстротекущей жизни»?»[1]. Пафос рассуждений поэта-исследователя сводится к тому, что «мастер стиха» загодя имеет на вооружении «формы и выражения для всего, что он хочет сказать, воплощает каждую свою мысль, все свои чувства в такие сочетания слов, которые скорее всего находят отклик в читателе, острее всех других поражают внимание, запоминаются невольно и навсегда. Мастер стиха владеет магией слов, умеет их заклинать, и они ему служат, как покорные духи волшебнику»[2]. Мысль-содержание и форму-«сочетания слов», в том числе и рифму, Брюсов, воспитанный на традициях стихотворной культуры второй половины XIX века, представлял себе как нечто отдельное одно от другого. Вот почему поэту, по его мнению, необходимо иметь под рукой хорошо и аккуратно систематизированный арсенал готовых форм и выражений для совершенного художественного воплощения готового же, добытого логическим путем содержания.

Правда, разделяемая Брюсовым потебнианская идея, согласно которой основным побуждением поэтического творчества является «стремление выразить некоторую мысль, передать некоторое чувство или, точнее, **уяснить** себе, а следовательно, и читателям еще неясную идею или настроение» /VII, 163/, несколько смягчала столь жестко рационалистическое представление о творческом акте. Еще категоричнее это положение было выражено десятью годами ранее, в 1914 году: «Творчество истинного поэта идет от слов к образам и мыслям... Ложное творчество пытается облечь в словесную форму уже данное содержание. Поэт, знающий заранее, что он напишет, никогда не может создать истинно поэтического произведения. В истинном творчестве «содержание» ...всегда — искомое, выясняющееся всегда в самом процессе творчества» /VI, с. 380—381/. Но здесь Брюсов, почти дословно повторяя декларации футуристов, больше принимает справедливость чужого мнения[3], чем

[1] Там же, с. 297.

[2] Там же, с. 295—296.

[3] В «Диалоге о футуризме» — «Здравого смысла Тартарары», написанном, кстати, в том же 1914 году, Брюсов вкладывает его в уста футуриста, полемизирующего с символистом: «Поэт — художник слов: они для него то же, что краски для живописца или мрамор для ваших скульпторов. Мы и пожелали быть художниками слов и только слов, т. е. выполнить истинное назначение поэта. Вы, что вы сделали из слова? Вы превратили его в раба, в поденщика, служащего вашим

высказывает свое собственное. Сам же поэт — и в своем творчестве, и в своих теоретических построениях — мысль, которую требуется лишь уяснить, предпочитал иметь «префактум», т. е. до воплощения, до облечения в единственно возможную форму.

В брюсовской рифмологии бросается в глаза одна странность. В своих многочисленных работах, прямо или косвенно освещающих проблему рифмы, поэт не дает ей однозначного определения. Он предпочитает классифицировать, каталогизировать ее отдельные модификации, а что такое рифма вообще — вопрос для него, по-видимому, несущественный. Лишь в «Miscellanea» содержится несколько отрывочных суждений, позволяющих в самом общем, приблизительном виде реконструировать брюсовское представление о рифме как типологическом явлении. Попутно решается актуальный вопрос о генезисе рифмы. Отослав читателя к учебникам стихосложения, призванным описать «внешность» рифмы, поэт задается другой, более важной целью — «вскрыть ее душу». «Сущность дела» видится ему в «отношении к рифме», которое, по его мнению, лучше всего определил Пушкин:

Ведь рифмы запросто со мной живут:
Две придут сами, третью приведут...

Смысл этих стихов можно понимать двояко: или третью рифму приведут сами рифмы, или ее приведет «насильно» поэт: Брюсов предпочитает второе истолкование: «...Не всегда рифмы «приходят» к поэту, иногда надобно их «приводить»...» /VI, 395/. Так подтверждается рационализм рифменного сознания поэта и вместе с тем подготавливается оппозиция «are — become», призванная объяснить сущность рифмы и ее генетическое отношение к стиху. Предлагается диалектическое решение этой сложной проблемы: с одной стороны, рифма всегда существовала, существует и будет существовать как некоторая возможность в стихе: короче — рифма «есть (are)» /VI, 396/, с другой стороны — она «явилась в мир (become)» вследствие утраты квантитативности гласных в новых европейских языках и возникшей в связи с этим потребностью «отметить конец стиха» /VI, 394/. Но то, что послужило поводом к возникновению рифмы, не стало ее сутью. «Сутью рифмы, тем, что она есть (are), оказалось нечто иное, и только попутно, кстати, стала она исполнять и обязанности «отметки в конце стиха». На передний план выступили **три** главных назначения рифмы: смысловое, звуковое и символическое; «значение отметки» осталось лишь четвертым... «Become» изчезло, поглощенное «are»» /VI, 395—396/. Далее Брюсов расшифровывает каждое из трех главных назначений: смысловое — «выдвигать слова и образы, ставить на них ударение»; звуковое — «дать особую красоту звукам стиха»; символическое (в современной терминологии — мнемоническое) — «напомнить ряд других стихов» /VI, 396/.

Особого внимания заслуживает актуальная и в наши дни мысль Брюсова о диалектическом взаимодействии сущностных функций рифмы, составляющих некое системное единство: «Иногда рифма выполняет все четыре свои назначения, но это редко; чаще — четвертое и лишь одно из первых трех или два из них» /VI, 396/. Дальнейшее теоретическое осмысление рифмы как многоуровневого явления пойдет по пути, намеченному автором «Miscellanea».

Определяя типологическую сущность рифмы, Брюсов вычленяет ее функции, т. е. поступает так же, как В. Жирмунский, который дал ей первое научное определение: «Всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения»[1].

Вслед за Брюсовым же (книга Жирмунского появилась спустя пять лет после публикации брюсовских заметок в журнале «Москва», 1918, № 1—2) Жирмунский уточняет не только определение рифмы, но и ее место в системе: «Как прием метрической организации стихотворения, рифма является предметом изучения метрики в узком

так называемым идеям! Вы унизили слово до подчиненной роли. Вы все, и реалисты, и символисты, одинаково пользовались словом, как передвижники красками. Те не понимали, что сущность живописи — сочетание красок и линий, и все старались красками и линиями высказать какие-то скудные мысли, решительно никому не нужные, потому что всем давно известные. Вы тоже — не понимали, что сущность поэзии — сочетания слов, и уродовали их, заставляя выражать ваши, заимствованные напрокат у философов, мысли. Футуризм впервые провозглашает истинную поэзию, свободную, искусство свободных слов!» /VI, 423—424/. Впрочем, если не стремиться к сглаживанию противоречий, свойственных Брюсову-поэту и Брюсову-теоретику, надо признать, что эта мысль была не чужда ему и до знакомства с эстетическими декларациями футуристов, хотя сам факт такого «привязывания» достаточно красноречив.

[1] **В. Жирмунский.** Теория стиха. Л., 1975, с. 246. Это определение стало общепринятым. См., напр., **Б. В. Томашевский.** Стилистика и стихосложение. Л., 1959, с. 406; **Г. Шенгели.** Техника стиха. М., 1960, с. 241—242; **В. Е. Холшевников.** Основы стиховедения. Л., 1972, с. 76. 80.

смысле слова: сюда относится учение об окончании стиха (рифмовая клаузула) и о приемах строфической композиции с помощью рифмы. Как звуковой повтор, рифма принадлежит к явлениям инструментовки: сюда относится вопрос о выборе звуков в рифме, а также о их большей или меньшей созвучности. Наконец, объединяя два слова и два словесных ряда в некотором звуковом параллелизме, рифма сближает одинаковым звучанием две различные смысловые единицы. Отсюда возможность изучения рифмы со смысловой (семантической) точки зрения: вопрос о словарных (лексических) качествах рифмы и о тех морфологических категориях (корень, суффикс, флексия), которые участвуют в образовании созвучия»[1].

Выдвинутое Брюсовым положение о трех основных функциях рифмы в их взаимодействии и взаимообусловленности до сих пор не утратило своего значения. Выдающийся чешский стиховед Иржи Левый, например, рассматривал рифму не как изолированный элемент стихотворения, но как составную часть сложной системы звуковых и семантических средств. Она выполняет в стихе несколько функций: смысловую, ритмическую и эвфоническую. «Эти три функции наличествуют в рифменной системе каждого поэта, проникая друг в друга и борясь за первенство»[2].

Если состав сущностных функций рифмы, по Брюсову, не расходится с современными представлениями о ней как типологическом явлении, то их трактовка претерпела некоторые изменения. Так, «звуковое выделение из потока речи слов, имеющих в строфе или интонационном периоде важное смысловое значение», Б. П. Гончаров называет лексической функцией[3] и, само собой, в определении рифмы не учитывает. Первую попытку уяснить суть семантической функции, определить ее роль и разобраться в ее механизме предпринял в 1924 году Ю. Н. Тынянов: «Важность момента сопоставления, приравнивания заставляет смотреть на рифму как на своеобразное ритмическое сравнение с частным изменением основного признака рифмующего члена или с выступлением в нем признаков колеблющихся. Важность ее как семантического рычага большой силы — вне

[1] **В. Жирмунский.** Указ. соч., с. 254.

[2] Jiří Levý. Umění překladu. Praha. 1965. s. 193. 196. См. также: Josef Hrabák. Vvod do teorie verse. Praha, 1970, s. 162.

[3] См.: **Б. П. Гончаров.** Звуковая организация стиха и проблемы рифмы. М., 1973, с. 173.

сомнений»[1]. Еще последовательнее в утверждении этой мысли Ю. М. Лотман, настаивающий на необходимости учитывать семантическое несовпадение составляющих рифму слов в ее определении: «Рифма есть звуковое совпадение слов или их частей в отмеченной относительно ритмической единицы позиции при смысловом несовпадении»[2]. В этом же духе дает «более полное определение рифмы» Д. Самойлов: «Рифма есть созвучные слова, расположенные в заданной последовательности в конце ритмических периодов и выполняющие одновременно функции смысловой и звуковой организации стиха»[3].

Рассматривая рифму в качестве важного семантического рычага, современное стиховедение вкладывает в смысловую функцию несколько иное значение, нежели Брюсов. Это объясняется прежде всего тем, что существенно изменился сам взгляд на процесс художественного мышления: «Мысль не выражается, а «совершается» в слове. Обобщение конкретизируется, приобретает свою индивидуальность в «сопоставлении» с другими значениями. Рифма — одна из основных форм «сопоставления», конкретизация значений в поэтическом речении»[4]. По Брюсову же, «мастер стиха» «воплощает свою мысль», располагая необходимым набором «форм» и «выражений»[5]. «Подсказывающее» значение рифмы, когда мысль «приискивается» к созвучию, в этой сугубо рационалистической художественной системе практически не ощутимо. С другой стороны, то, что Брюсов выделил смысловую функцию в ряду основных свойств рифмы, делает честь его теоретической интуиции.

Историю рифмы Брюсов не мыслил без начала, без

[1] **Ю. Н. Тынянов.** Указ. соч., с. 167.

[2] **Ю. М. Лотман.** Структура художественного текста. М., 1970, с. 153.

[3] **Д. Самойлов.** Книга о русской рифме. М., 1973, с. 21. См. также: **Лев Озеров.** Воспоминание о рифме. — «Вопросы литературы», 1975, № 6, с. 228. Большое значение семантике рифмы как фактору, определяющему ее типологическую сущность, придавали и придают чехословацкие ученые, пожалуй, дальше других продвинувшиеся в этом отношении. См., напр., «Тезисы Пражского лингвистического кружка. Проблемы метода, вытекающие из представления о языке как о системе, и значение этого представления для славянских языков». — В кн.: **В. А. Звегинцев.** История языкознания XIX и XX вв. в очерках и извлечениях. Ч.II. М., 1960, с. 80, а также упомянутые работы И. Левого и И. Грабака.

[4] **Д. Самойлов.** Указ. соч., с. 14—15.

[5] Об этом, в частности, можно судить по обыкновению Брюсова выносить на поля загодя припасенные рифменные заготовки.

выяснения ее происхождения. Историческая часть исследования Жирмунского не удовлетворила его прежде всего потому, что корни рифмы так и остались не вскрытыми. Начиная историю европейской рифмы с «новоевропейских литературных фактов», Жирмунский оставляет почти без внимания «созвучия-рифмы» более древних литератур. Между тем сравнение рифмы в античной поэзии и в позднелатинских стихах, по мнению Брюсова, привело бы к важному выводу об утрате квантитативности гласных звуков, следствием которой было «искание новой меры стиха», что в свою очередь «было одной из основных причин возникновения конечного созвучия», т. е. собственно рифмы. Причем указанную зависимость исследователь считает «общим принципом» /VI, 545/.

Замечательную прозорливость обнаруживает поэт, когда расширяет круг генетических связей средневековой европейской поэзии. Рифма появилась в ней не только, памятуя известное высказывание Пушкина, под влиянием арабской поэзии, но и персидской, и армянской, и др.

Современная литературоведческая наука в известной мере восполняет пробел в историческом экскурсе Жирмунского, на который обратил внимание Брюсов. Так, С. С. Аверинцев связывает возникновение рифмы с традициями греческой «диалектики», имея в виду «искусство мыслить в подвижных формах живой беседы», т. е., в конечном счете, древнегреческую риторическую прозу, в которой она развивалась в виде «гомеотелевта», пока не приобрела определяющей ее сущность регулярности в ранневизантийской гимнографии (первым прецедентом такого рода исследователь считает знаменитый «Акафист Богородице»)[1]. Новейшие исследования армянских стиховедов[2] подтверждают брюсовскую гипотезу о давней традиции рифменной

[1] См.: **С. С. Аверинцев.** Традиция греческой «диалектики» и возникновение рифмы. — В кн.: Контекст, 1976. Литературно-теоретические исследования. М., 1977. Следует также отметить, что впервые риторические рифмы в античной прозе доскональнейшим образом исследовал немецкий филолог Эд. Норден. Увлекательное изложение этого «неудобочитаемого» двухтомного труда содержится в кн. Ф. Ф. Зелинского «Из жизни идей» (Т. II. Древний мир и мы. Изд. 3-е. СПб., 1911, с. 231 и сл.).

[2] См., напр., **П. Е. Шарабханян.** Влияние рифмы на язык армянской поэзии.. — В кн.: Проблемы стиховедения. Ереван, 1976, с. 216; **Левон Мкртчян.** Глагол времен. Армянская классическая поэзия V—XVIII веков. М., 1977, с. 58—59; **К. Серебряков.** В Матенадаране. — «Лит. газета», 1965, 12 августа.

культуры в средневековой армянской поэзии (в письменной традиции едва ли не с V века)[1].

Генетические корни русской рифмы также, справедливо считает Брюсов, должны рассматриваться на более широком материале. Мало указать на поздние европейские влияния, начиная с польского, как это делает Жирмунский, куда важнее подвергнуть анализу памятники русского фольклора, и не только былины, которые дают «только зачаточные формы рифмы (правда, очень любопытные)» /VI, 546/, но и песенную лирику, заговоры, заклинания, пословицы, поговорки, загадки и т. п. Такой анализ[2] подтвердил, что рифма не заимствованное, а «исконное явление в русском словесном творчестве», хотя определяющие ее сущность функции и находились в зачаточном, эмбриональном виде. Ярким, бросающимся в глаза созвучиям, обильно представленным в перечисленных жанрах отечественного фольклора, недоставало регулярности, вследствие чего их метрообразующие возможности были ограничены. Рифма в памятниках устной народной поэзии и древнерусской довиршевой литературы, если воспользоваться брюсовской терминологией, существовала (are) как возможность, ее появление (become) в собственном смысле, очевидно, следует связывать с усвоением рифменной культуры польской силлабики.

С другой стороны, Брюсов одним из первых попытался обосновать явление «новой рифмы» (термин, получивший право гражданства с его легкой руки). Это, по справедливости следует признать, наиболее интересный и ценный в свете сегодняшних стиховедческих построений аспект брюсовской рифмологии. Начиная со статьи о Тютчеве 1910 года, где особо отмечаются «полные» рифмы, в которых «согласованы не только буквы после ударяемой гласной, но и предыдущая согласная» /VI, 207/, а также «внутренние рифмы и ассонансы» /VI, 208/, Брюсов постепенно создает теоретическую модель «новой рифмы», которая окончательно оформилась к 1924 году[3] в рецензии

[1] См. также: Историко-литературный очерк Брюсова «Поэзия Армении и ее единство на протяжении веков» /VII, 219—220, 223/.

[2] См.: **О. И. Федотов.** Рифма и фольклор. — В кн.: Вопросы теории и истории литературы. Казань, 1971; **его же.** Рифма в русской народной песне. — В кн.: Вопросы русской литературы. М., 1971; его же. Фольклорные и литературные корни русской рифмы. АКД. М., 1971; **Д. С. Самойлов.** Книга о русской рифме. М., 1973.

[3] В 1907 году, например, его не устраивают вольности в рифмовке С. Соловьева. «Мы должны, однако, осудить, — пишет он, — те его рифмы, где одному «н» соответствуют два, как «органа — осиянна»,

на книгу В. Жирмунского «Рифма, ее история и теория» и в статье «Лексика Пушкина в рифмах». История русской рифмы у Жирмунского, по его мнению, не только не начинается с начала, но и не доходит до конца: «новая рифма— рифма, выработанная футуристами», В. Хлебниковым, Б. Пастернаком, Н. Асеевым (и самим Брюсовым) охарактеризована не полно, а потому выводы, к которым склоняется в результате исследователь, вряд ли можно признать убедительными. Брюсов соглашается с общим взглядом на эволюцию русской рифмы как на процесс деканонизации точных созвучий, но подчеркивает, что «Жирмунский недостаточно обратил внимание на то.., что параллельно этому процессу в эволюции русской рифмы шел другой. В то время как отмирали одни требования, вырастали другие. Новая рифма, теряя сходство заударных звуков, приобретала нечто иное» /VI, 547/. Брюсов усиливает тезис Жирмунского о разрушении созвучности в заударной части рифмующихся слов с компенсацией в предударной части. Определяющее значение, по Брюсову, имеют — последовательно — опорный согласный звук, слоги, предшествующие ударному, и, наконец, общее строение слов, «даже независимо от их окончаний» /VI, 548/. Принцип «новой рифмы», таким образом, базируется на том, что «созвучны (рифмуются) те слова, в которых достаточное число сходнозвучащих элементов», и если «новая рифма» чем-то отличается от классической, то лишь композицией созвучных элементов, оставаясь при этом «не «менее точной» и «не «менее строгой» /VI, 549/. В этой части своих рассуждений Брюсов как бы включается в разработку теории «новой рифмы», которую ведут современные стиховеды.

Так, Ю. И. Минералов, выдвинувший оригинальную концепцию «новой рифмы»[1], которая «отлична от класси-

«невинной — сердцевиной», те, где конечное «а» рифмуется с конечным «я», как «поднялся — роса», — «лилося — колёса», «сопрягся — Аякса», и те, где мягкое окончание рифмуется с твердым, как «примирись — Парис», «зажглись — Симоис», «глаз — зажглась» и т. под.» /VI, 315/. И только в 1924 году, рецензируя книгу Жирмунского, где, между прочим, подробно излагается концепция «новой рифмы», допускающей несходство окончаний, он говорит о необходимости учитывать как общие изменения в русском произношении, так и индивидуальный выговор самих поэтов /VI, 551/.

[1] См. его работы: «К проблеме типологии русской рифмы». — В сб.: Материалы Всесоюзного симпозиума по вторичным моделирующим системам, 1 (5), Тарту, 1974; «О русской рифме». — «Москва», 1975, № 2; «Современная предударная рифма и проблема рифменной эволюции в русском стихе», АКД, Тарту, 1975; «Фонологическое тождество в русском языке и типология русской рифмы». — В сб.: Studai metrica et poetica. I, Уч. зап. ТГУ, вып. 396, Тарту, 1976.

ческой, но не столько ориентацией на заударную неточность, сколько ориентацией на предударность созвучия»[1], подобно Брюсову распространяет понятие точности на обе типологические модификации рифмы, ведется ли отсчет от левого или от правого края ее компонентов.

Казалось бы, здесь Ю. Минералов находит в лице Брюсова сильного и авторитетного союзника. Но это лишь кажущееся сходство. За сходством терминологии скрываются разные концептуальные основания. Брюсов пользуется понятием «точность» скорее в метафорическом, чем строго терминологическом смысле, имея в виду «достаточное число сходнозвучащих элементов», обеспечивающее необходимый минимум «звучности». Иначе говоря, точность «новой рифмы» исчерпывается фонологической параллельностью ее членов; грамматический же и синтаксический уровень в расчет не принимаются. Напротив, Ю. Минералов полагает, что оба типа равноправны, зеркально симметричны («осью симметрии» служит ударный гласный)[2], и потому теоретические дефиниции классической заударной рифмы оказываются универсальными. В этом случае понятие точности ограничено уровнем фонологического или фонетического тождества, отвлеченного от исторически сопутствующих ему тождеств: грамматического, синтаксического и семантического.

Рифма — перекресток едва ли не всех уровней стиховой организации: звукового, смыслового (рифма есть прежде всего сопоставление подобных по звучанию, но разных по значению слов), метрического, строфического, синтаксического, грамматического и других в их взаимосвязи и взаимодействии. Изменение одного уровня, по закону компенсации, деформирует остальные. Так, «требование разнородности грамматико-синтаксических форм при рифмовке, по наблюдениям Н. Асеева, привело само по себе к расшатыванию застарелого поэтического синтаксиса, его трафаретов, выродившихся в своеобразное повторение небольшого количества фразеологических схем... Следствием этого было изменение и остальных частей стихотворной строки, покачнувшейся и выведенной из ритмического, монотонного равновесия»[3].

Открытый В. Жирмунским процесс деканонизации точной рифмы Р. Якобсон связывает с общей для русской поэзии тенденцией к преодолению семантической, синтак-

[1] **Ю. Минералов.** Фонологическое тождество.., с. 70.
[2] Там же, с. 76.
[3] **Н. Асеев.** Дневник поэта, с. 89.

сической и морфологической симметрии[1]. Таким образом, понятие точности не может удовлетворяться определенным количеством тождественно или сходнозвучащих элементов в рифмующихся словах, если они морфологически, грамматически и синтаксически не однородны.

Совпадение рифмующихся слов слева от ударного гласного традиционно измерялось понятием глубины. Брюсову это казалось терминологически неправильным или, вернее, неудобным /VII, 149/. Однако, в соответствии с традицией, анализируя «левизну» пушкинских рифм, он подчеркивал, что согласованность опорного звука, а также ряда других доударных звуков «правильно должно называть «глубокой» рифмой» /VII, 156, 157; см. также: VI, 549/. Как справедливо замечает М. Гаспаров, сознательное избегание всякого грамматического сходства в рифмующихся словах, доведенное Брюсовым до предела, было для него столь важным, что «наперекор общепринятой во всех языках терминологии» он именовал «богатыми рифмами» не рифмы с опорными согласными, как это делалось всегда («ограда — награда» и т. п. — их он называл «сочными» и «глубокими»), а именно рифмы разных грамматических категорий («слушаю — сушею», «лед — встает» и т. п.)[2].

Различение грамматически однородных и разнородных рифм у Брюсова и неразличение их у Минералова определяет, в конечном итоге, решающую разницу во взглядах на эволюцию русской рифмы. Настаивая на том, что «новая рифма... есть новая система или новый принцип рифмовки» /VI, 548/, Брюсов все же не выводил ее за пределы эволюционной схемы Жирмунского. В торжестве «левой» предударной рифмы он видел качественно новый этап общего процесса деканонизации точной рифмы, но не более того. Жирмунскому, по его мнению, недостает последовательности: «...Он недооценивает значения новой рифмы и поэтому не проводит нужной грани между ней и рифмой классической, не видит здесь двух раздельных периодов, не прослеживает зарождение новой рифмы в прошлом» («стремление еще Хераскова соблюдать опорную согласную»,

1 См.: **Roman Jakobson.** The Studies in Russian philology. Toward a linguistic analysis of Russian rhyme. Michigan Slavic Materials № 1, Ann Arbor. April, 1962, pp. 5—6, 12; рец. А. А. Леонтьева в кн.: Вопросы общего языкознания, М., 1964, с. 99, 101; см. также: **Роман Якобсон.** Новейшая русская поэзия... Прага, 1921, с. 48, 62; **Р. Якобсон.** О чешском стихе преимущественно в сопоставлении с русским. Берлин—Москва, 1923, с.107.

2 **М. Л. Гаспаров.** Указ. соч., с. 32.

«аберрации Державина и Некрасова», влияние парнасских рифм на русскую поэзию, примеры «новой» рифмы у прежних поэтов, например у Пушкина), в конце концов он «говорит только о разрушении старого канона рифмы и ничего не говорит о создании нового канона» /VI, 550/.

Ю. Минералов, в противовес утвержденной Жирмунским и Томашевским концепции исторического развития русской рифмы как процесса деканонизации точной рифмы, предлагает трактовку эволюции «в форме пульсации, развития по контрасту: на фоне рифм определенного нормативного типа всегда может развиваться рифма диалектически противоположного типа»[1]. Иначе говоря, точная и неточная, заударная и предударная классическая и новая рифмы уравниваются в правах как норма/ненорма в тот или иной исторический момент. Эта по-своему изящная схема, однако, не подтверждается реальным ходом развития русской рифмы. Нельзя не разделить сомнения М. Гаспарова по поводу того, что в какой-то период неточная рифмовка Державина могла ощущаться как норма, а точная рифмовка—как аномалия. Никаких свидетельств современников на этот счет не известно, не приводит их и Ю. Минералов[2]. «Практика же поэтов, — как показывает статистика, — дает картину чрезвычайного разнообразия, в котором рифмовка Державина была лишь одним из многих испробованных и оставленных путей...» /там же, 69/. Более того, «нормой» не ощущала себя и новая рифма XX века. Разве не характерно в этом смысле признание Маяковского: «Моя рифмовка почти всегда необычайна и, уж во всяком случае, до меня не употреблялась, и в словаре рифм ее нет»[3].

Брюсов, характеризуя стихотворную поэтику символизма в статье «Смысл современной поэзии» /1921 г./, с осуждением говорит, что символизм «замкнулся в области строгих форм, строгих метров, строгих рифм. Всякое нарушение этого канона рассматривалось символистами как преступление против непреложных законов, что обрекало поэзию на утомительное однообразие ритмов и созвучий, закры-

1 **Ю. И. Минералов.** Современная предударная рифма и проблема рифменной эволюции в русском стихе. АКД, Тарту, 1975, с. 14 и сл.

2 См.: **Ю. Минералов.** О путях эволюции русской рифмы. — Studia metrica et poetica, II, Уч. зап. ТГУ. вып. 420, Тарту, 1977, с. 40—58 и **М. Л. Гаспаров.** Первый кризис русской рифмы (К статье Минералова). — Там же, с. 69—70.

3 **В. Маяковский.** Полн. собр. соч. в 13-ти томах. Т. 12. М., 1959, с. 106.

вало ей пути к техническому развитию» /VI, 471/. И совершенно в ином свете поэт оценивал новаторскую деятельность футуристов: «Разбивая установившийся канон форм, футуризм искал новых ритмов, высмеивая академические рифмы символистов, давая широкое место ассонансам и всякого рода иным, еще не испробованным созвучиям» /VI, 472/. Вместе с тем, будучи сам как поэт воспитан на классических образцах, Брюсов не может сочувствовать известной чрезмерности технических экспериментов футуристов, которые «в поисках новых ритмов и рифм разрушали самое существо стиха, писали стихи а-метрические и а-ритмичные с концевыми ассонансами настолько приблизительными, что они уже не производили впечатления созвучий» /VI, 473/. Интересны и показательны в этом смысле его наблюдения над рифмой Блока /ст. «Александр Блок», 1915/: «Столь же свободно относится Блок к рифме. Часто он сознательно заменяет ее аллитерацией (гибели — вывели, прорубью — поступью) или созвучием неравносложных окончаний (изламывающий — падающий, оснеженный — безнадежный). Нередко Блок рифмует слова, которые, строго говоря, не могут считаться рифмами (смерть — смерч, свергни — черни, веер — север, пепел — светел, кроясь — прорезь). Большое чутье к музыке слов и тонкий вкус поэта позволяют Блоку выходить победителем из этих опасных опытов» /VI, 443/.

Конечно же, рифма «смерть — смерч» не соответствует именно классическому стандарту, являя собой полярно противоположный ему тип, т. е. как раз самую характерную, с точки зрения Ю. Минералова, модификацию «новой рифмы». Таким образом, замечание Брюсова о том, что новая рифма может быть не менее, а даже и более точной по сравнению с классической, следует понимать не в том смысле, что фонологическое или фонетическое тождество надо искать по другую сторону от ударения, а в том, что, помимо тождества за ударением, которое может быть ослабленным, новая рифма образуется тождеством звуков, предшествующих ударению, и требует «тем большего совпадения звуков **влево** от ударного, чем больше различие в окончании рифмующихся слов» /VII, 149/.

Становление новой рифмы Брюсов представлял себе как последовательное движение от менее точной рифмы с тождественной левой частью и нетождественной правой к более точной, где совпадение окончаний, как в классической рифме, дополняется совпадением опорных звуков слева от ударной гласной. Образцы этой второй разновидности Брюсов видит в рифмах Б. Пастернака: истолку — потолку, кружевных — ужи в них, твой — плотвой, стрелки — горелке, керосине — серо-синей, марина — комариной и т. п. /VII, 149—150/. То есть новая рифма, в трактовке Брюсова, это 1) прежде всего глубокая рифма, 2) затем рифма аграмматическая (он называет ее «богатой») и 3) уже в последнюю очередь, рифма с ослабленным тождеством в заударной части созвучия. Поэтому истоки новой рифмы Брюсов ищет в недрах рифмы классической («Левизна Пушкина в рифмах») и недостаток теории Жирмунского видит в том, что в ней «не прослежено зарождение новой рифмы в прошлом» /VI, 550/. Новая рифма для него «новая система или новый принцип рифмовки», но вместе с тем и продолжение старой классической рифмы, определенный этап ее эволюции. Напротив, Ю. Минералов резко обрывает преемственные связи между исходным и конечным типами русской рифмы, рассматривая их как суверенные и противоположные способы фонического взаимодействия слов, каждый из которых уравнивается в правах в качестве нормы /аномалии, забывая о том, что во все времена существует «память приема», которая проявляется и в так называемых «нормативных» определениях рифмы[1], и в представлениях поэтов, и в восприятии публики.

Левая рифма не может быть паритетно противопоставлена правой еще по одной веской причине: предударная часть созвучия, в отличие от заударной, клаузульной, ограниченной абсолютной межстиховой паузой, фиксированной четкой границы, по существу, не имеет. Рифменное созвучие, будучи элементом рассредоточенной звуковой системы произведения в целом, может распространяться влево не только в пределах слова (паузы в словоразделах практически не реализуются и рифмокомплекс их легко преодолевает), но и в пределах стиха:

Хризантему заткнув за талию,
мчит торпедою горизонтальною...

(А. Вознесенский)

Можно ли правую и левую часть рифмы уравновесить

[1] Напр.: «Совпадение концевых звуков, начиная с ударной гласной». — **Б. В. Томашевский.** К истории русской рифмы. — В его кн.: Стих и язык. Филологические очерки. М.—Л., 1959, с. 10. Ср.: **В. Брюсов.** Miscellanea /VI, 395/.

хотя бы «зеркально», как предлагает Ю. Минералов? Конечно, нет. Иначе нам пришлось бы иметь дело со стихами исключительно типа панторима — палиндрома[1].

В. Брюсов создал оригинальную концепцию рифмы, многие положения которой до сих пор не утратили своего значения. Систематизация и тщательное изучение теоретического наследия поэта во всех его разнообразных разделах, в том числе и рифмологическом, — одна из первоочередных задач современного стиховедения.

---

[1] См. примечания Брюсова к ст. «Левизна Пушкина в рифмах» /VII, 148/.Ср. также исследованное М. П. Штокмаром явление, которое он определил как «распыление» рифмы Маяковского: ««Распыление» рифмы, — пишет он, — нередко захватывает слова не только соседние с рифмующим, но и более отдаленные. Таким образом, в творчестве Маяковского элементы рифменного звукового повтора могут быть весьма раздробленными и распределяться на протяжении целого стиха...» /**М. П. Штокмар.** Рифма Маяковского. М., 1968, с. 48/.

С. Д. Абрамович

ИДЕЙНО-ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ФУНКЦИЯ СИМВОЛА У РАННЕГО БРЮСОВА

Символика неизменно выступает у Брюсова как ведущее средство художественного обобщения. Но важно определить характер этого приема на разных этапах творчества писателя, памятуя, что ценнейшее создано здесь не на модернистской основе. К тому же последовательным символистом Брюсов стал лишь в первой половине 900-х годов. Поэтому особенно интересна эстетическая позиция раннего Брюсова, пытающегося свободно избрать собственный путь. Между тем оценки творческого метода и эстетической позиции Брюсова этих лет несколько приблизительны; ходовые выражения вроде «старший символист», «декадент», «импрессионист» и т. п. мало помогают делу. Очевидно, для более точного определения метода раннего Брюсова следует углубиться в гносеологию брюсовской символики, чему внимания уделялось до сих пор явно недостаточно.

Систематический интерес к философии появляется у Брюсова в университетские годы. Спиноза, Лейбниц, Кант, Шопенгауэр, Конт, наиболее часто им упоминаемые, составляли тогда его философский горизонт, что не могло не сказаться на понимании художественного познания.

Особо повлияли на молодого писателя, как известно, Спиноза[1] и Лейбниц[2]. Первый поднял юношу над буржуазной обыденностью до «точки зрения вечности». Повлиял на Брюсова, очевидно, и «геометрический» метод «Этики» Спинозы: дедуктивное доказательство «теорем» на осно-

---

[1] См.: **В. Я. Брюсов.** Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М., 1927, с. 72.

[2] См.: **Р. Е. Помирчий.** Из идейных исканий В. Я. Брюсова. (Брюсов и Лейбниц). — Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973.

вании интуитивно постигаемых «аксиом»[1]. Лейбниц же, для которого математика и логика были ключами к трансцендентному, также оставлял простор для интуитивизма. Очевидно, что все это должно было заставить Брюсова задуматься над достоверностью познания, соотношением искусства и науки, способом означения опыта. И вообще, ему более по душе были мыслители, стремившиеся соотнести логико-детерминистическое и интуитивно-эмоциональное начала, а учение Канта о феномене и ноумене, мысли Шопенгауэра об интуиции как единственно достоверном познании оказались подчас близкими. Противоречия старой философской мысли, ее фидеизм и недоверие к разуму обусловили «интуитивистскую» окраску брюсовской концепции символа.

Символика в XIX в. воспринималась как архаика. В эпоху реализма, столь закономерно отождествляемого с научным познанием, казался справедливым известный тезис Гегеля о том, что символика свойственна лишь ранним стадиям искусства (в свою очередь искусство, по Гегелю, вытесняется наукой). Однако искусство не умирает, а символика и сегодня составляет его арсенал; входит она и в круг приемов реалистов. Справедливо и то, что всякий художественный образ содержит в себе символическое начало, обобщает широкие пласты опыта[2]. Символизм не столько «открыл» символ, сколько злоупотребил им, формализировал его. Символ здесь перестал соотноситься с реальностью, превратился в «мир» субъективного сознания. Поэтому-то В. Г. Короленко, например, осуждал символизм за подгонку явлений под «сухую схему», хотя сами символы считал «вещью вполне законной»[3]. Но все же активизация внимания к символике в известной степени явилась заслугой Брюсова и других крупных деятелей символизма, развивших и обогативших арсенал способов художественной символизации (приема, который сам по себе нейтрален). К мистическому же наполнению символа Брюсов, не без колебаний и оговорок, придет лишь к началу 900-х годов. В 90-е гг. символизм рассматривается им как новый художественный метод, сущность которого — «гипнотизирование» читателя потоком образов[4]. «Декаданс»

[1] К «Этике» Брюсовым был написан обширный комментарий (см: **В. Я. Брюсов.** Автобиография. — В кн: Советские писатели. Автобиографии. Т. I. М., 1959, с. 187).

[2] **Л. Я. Гинзбург.** О психологической прозе. Л., 1971. с. 11.

[3] **В. Г. Короленко.** Письмо О. Э. Котылевой от 6 мая 1900 г. — В кн.: **В .Г. Короленко.** Собр. соч. в 10-ти томах. Т. 10. М., 1956, с. 293.

[4] **В. Я. Брюсов.** Русские символисты /VI, 27/.

и «символизм» — понятия равнозначные[1]; «мистика и спиритизм» — «случайные примеси» в символизме[2]; более того, они ведут к перерождению символа в простую аллегорию с уплощенным, заранее заданным содержанием[3]. Брюсов же видит в символе разомкнутый ряд ассоциаций, свободное исследование явлений. Само название «символизм» кажется ему неточным, ибо не символизация трансцендентного — сущность нового метода[4].

А ведь русский символизм консолидировался именно на мистико-идеалистической базе. Здесь различали «декаданс» и «символизм» именно по принципу, который В. Иванов определял как «соборность» искусства. Ранний же Брюсов как будто вполне подпадал под ярлык «декадента»: ведь содержание искусства «надо черпать из души своей»[5], а не из области «запредельного». Однако всмотримся пристальнее в его позицию.

Символ Брюсов, несомненно, противопоставляет понятию типа, которое неразрывно связано с представлением о реалистическом обобщении со времен «натуральной школы». Типизация для него — тот же аллегоризм, т. е. заранее известный смысл. Образ Фавна из «Весенней песни Фавна» Малларме можно трактовать как тип тонко чувствующего человека, но все же это — «только тип», а в образе «есть и иные планы»[6]. Эта разомкнутость, неисчерпанность художественного содержания составляет в глазах Брюсова главное достоинство символа. Он охотно развертывает все новые грани символистического образа, он упоен бесконечностью форм и красок мира, их соотношений, многообразием психологических переживаний. Объективно это вело к расширению границ художественного, к эстетическому освоению все новых пластов действительности. Но исследовательско-реалистическое начало здесь все же отсутствовало, ибо в художественном мире молодого Брюсова все сводится к авторскому восприятию; символическое соотнесение «контуров и запахов» приобретает характер умственной игры. Более того, по-

[1] **В. Я. Брюсов.** О искусстве /VI, 51/.

[2] **В. Я. Брюсов.** К истории символизма. — Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 272.

[3] **В. Я. Брюсов.** Апология символизма. — Уч. зап. Ленинградского гос. пед. института им. М. Покровского. Т. IV. Вып. 2. Л., 1940, с. 265—271.

[4] К истории символизма, с. 271.

[5] О искусстве /VI, 49/.

[6] Апология символизма, с. 265.

сколько «примеси» вроде мистики и спиритизма, как мы видели, начисто Брюсовым не отрицаются, в образе потенциально оставляется и возможность для намека на непостижимое, на «темную глубину» /В. Иванов/: реальный мир — материал для творящего сознания. Поэтому символика раннего Брюсова противоречива.

Символ как таковой призван приоткрыть сущность явлений, обнажить их связи. Между тем уже ранний символизм культивировал миф о художнике-сверхчеловеке, интуитивно проникающем в сущность. Зримый образ мира превращался в конкретно-чувственный план символа, в иероглиф, скрывающий истину, прочесть который дано лишь поэту. Поэтому символизм на этой «декадентской» стадии представлял собой взаимопроникновение натурализма и символики, понимаемой как «творимая легенда» /Сологуб/. Сущность оборачивается самовыражением, и не случайно Брюсов связывает прогресс искусства с раскрепощением «лирики», чистым выражением которой, по его мнению, является символизм[1]. Мир вне «я» — хаос, в малом же мире личности «все дышит взаимным согласием»[2]. Действительность низводится до «роли простой модели художника»[3]. Отсюда поразительная суженность художественного объекта при необычайно широком и калейдоскопически-прихотливом многообразии пейзажно-вещных деталей.

Природа — «прах» перед «миром идеальной природы», созданным в «тайных мечтах». Поэт заявляет: «Люблю дома, не скалы. Ах, книги краше роз!» /1, 171/. Нередко природа предстает литературной реминисценцией; таковы звезды, по которым «читает» поэт в «Воспоминании о малюточке Коре». Природа как бы расплывается в психологическом переживании: «странно-неясное, серое, синее» небо /1, 61/. Очевидно, как отметил С. Шервинский, лирика природы была чужда Брюсову[4].

Ослабленность обобщения, «зернистость» образной фактуры наблюдается и в «вещных» деталях.

В зеркале смутно удвоены
/Словно мило-неверные рифмы/,
Свечи уже догорают,

[1] См.: **С. Гиндин.** Неосуществленный замысел Брюсова. — «Вопросы литературы», 1970, № 9, с. 193.
[2] О искусстве /VI, 46/.
[3] Цит. по кн.: **Д. Максимов.** Брюсов. Л., 1969, с. 33—34.
[4] **С. В. Шервинский.** Ранние встречи с Валерием Брюсовым. — В кн.: Брюсовские чтения 1963 года, Ереван, 1964, с. 493—509.

Все неподвижно застыло:
Рюмки, бутылки, тарелки, —
Кресла, картины и шубы,
Шубы, там вот, у входа...
/1, 92/

Беспорядок этого «натюрморта» намекает на смятение чувств; он призван открыть широкую перспективу психологического движения. Но стержень последнего неощутим, он тонет в расслабленно-импрессионистической фиксации деталей.

Другими словами, у раннего Брюсова все нити стягиваются к образу автора, наделенного огромным интересом к окружающему, но в то же время фатально замкнутого в своем «я». Он противостоит обывательщине, он подчас выглядит «человеком из подполья» — имморалистом, живущим по собственным законам, — в своем стремлении проникнуть под покров обыденности, сорвать маску с пошлого и привычного. Отсюда эпатирующая дерзость ряда любовных мотивов, неожиданное и дерзкое самоуравнивание с великими умами, провозглашение своих произведений «шедеврами» и т. п. Несомненно, что при всем «декадентском» антураже Брюсов в чем-то продолжает здесь исповедально-психологическую традицию русской прозы XIX в. и углубляет представление о внутреннем мире личности. Но герой его лирики, пусть даже объективированный до ранга персонажа,[1] всегда одинок, вырван из социальных связей. Сама любовь — элементарный выход личности за пределы «я» — предстает как хрупкое, подчас меченое знаком пошлости бытие («Туманные ночи», 1895; «Измена», 1895, и др.). Настроение добровольного отшельничества неотделимо от раннего Брюсова («...и, покинув людей...», 1896; «Я действительности нашей не вижу...», 1896 и др.). Для того чтобы такого рода позиция была художественно значительна, а «откровения» вызывали интерес, молодой автор охотно вовлекает в образную ткань реминисценции и образные аналогии, устойчивые образы поэзии, философские аллегории, культурно-исторические ассоциации и т. п. Недостаточная жизненная емкость образа как бы компенсируется искусственным расширением его символическо-ассоциативного содержания. Нередко такое расширение осуществляется за счет старых, окостеневших символов, превратившихся в эмблемы-аллегории, которым поэт стремится возвратить жизнь. Он охотно пи-

[1] **Ю. Тынянов.** Валерий Брюсов. — «Атеней». Кн. 3. Л., 1926, с. 63.

шет с большой буквы **Рок, Случай, Судьба**, поминает **Феба, Психею, Эрота**; из древних метафор извлекается угасшая символика («Восток и Запад, хитрый Змей и Лев...» — 1, 227). Тем самым субъективно-психологическое движение как бы объективируется, и часто — за счет культурно-исторического материала, что придает ему характер мерности и неслучайности.

Эта принципиальная историчность — черта, отличающая раннего Брюсова от последовательных модернистов, для которых прошлое — мертвый балласт. Правда, молодой поэт все же растворяет историю в «миге» интенсивного переживания[1] и пытается восстановить в поэзии права индивидуальности, будто бы не играющей никакой роли в реальной истории[2], что свидетельствует об отсутствии эпического подхода к прошлому и экспансии лиризма в историческую тему. Фигуры из цикла «Любимцы веков» — суть, конечно, психологические автопортреты. Однако отметим, что, воспринимая мир вне «я» как непостижимый, Брюсов активно использует коллективно-исторический опыт и опирается на прошлое, как на руку Вергилия. Поэтому не вполне можно согласиться с тем, что у раннего Брюсова «нет времени»[3]. Уже само стремление **объективировать символ** за счет исторических параллелей типологически родственно историзму романтиков, а его лиризированная история внутренне сближена с лиро-эпической структурой исторического романа и баллады начала XIX в. Такого рода явления мы найдем, скажем, у В. Гюго, который, хотя и предпочитал психологическую правду исторической[4], все же заставлял читателя **пережить** минувшее. Разомкнутость и натурная емкость брюсовского символа противоречат определению, согласно которому писатель как бы подменял символику аллегоризмом, т. е. превращал символ в простое иносказание[5]. «Незакрытость» такого символа, как упомянутые выше Змей и Лев, обусловлена развертыванием цепи ассоциаций в русле реализации метафоры: и «папской власти... мечта», и «ликующие орды» турок и Батыя, и франк на берегах Москвы-реки, и русский царь в Париже, все это составляет

---

[1] Концепция «мига» подробно рассмотрена в кн.: **И. Машбиц-Веров.** Русский символизм и путь Александра Блока. Куйбышев, 1969.

[2] **В. Я. Брюсов.** Дневники. М., 1927, с. 61.

[3] **М. Л. Мирза-Авакян.** Брюсов-художник. — В кн.: Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963, с. 63.

[4] **В. Гюго.** Собр. соч. в 15-ти томах. Т. 14. М., 1956, с. 53.

[5] **Б. В. Михайловский.** Избр. статьи. М., 1969, с. 489.

...роковой узор,
Причудливый, живой, необычайный...
/1, 228/

При этом данная «незакрытость» создается за счет вовлечения в натурный план символа широкого круга деталей, что иногда принимается за «реалистические тенденции». Однако натуралистический элемент присутствует в самых различных художественных системах начиная с глубокой древности. Функция же такого рода элемента различна в модернизме и реализме, романтизме и натурализме и т. д. У молодого Брюсова детали поражают какой-то густой дробностью, нарочитой незначительностью. Поэт с упоением следит, как обелился в сиянии свечи темный мотылек, и это становится отправной точкой для философской медитации («О да! Я — темный мотылек...», 1900). Символ творится, что называется, из праха, как «демоны пыли» — стихия всеразрушающей обыденности — из одноименного стихотворения. За этим стоит стремление увидеть великое в малом, содержательное и закономерное — в случайном и внешнем. Знаменитое «Творчество» /1895/ эпатировало именно потому, что на читателя был обрушен поток «непричесанных» впечатлений от натуры:

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.
/1, 35—36/

Разумеется, попытка связать эти впечатления в единую картину на почве субъективного видения привела к распаду конкретно-чувственного образа. При точном описании здесь господствует впечатление разорванности объектов, точно так же как научный анализ спектральных соотношений дробит пуантилистскую картину. Знаменитый «месяц обнаженный при лазоревой луне» запечатлел, возможно, видимый облик одной из фаз светила[1], но все же основной задачей Брюсова явилось создание причудливого и дерзкого сочетания. От банальной красивости интерьера «с пальмами» автор движется к сущности, как он

---

[1] Наблюдение, которым с нами любезно поделился К. С. Герасимов.

ее понимает. Но все же обобщающей связи между этими моментальными снимками с натуры нет, да и находки вроде «фиолетовых рук» открывают в реальности не столь уж значительные глубины.

Хотя Брюсов пытается углубить и детализировать свои «прозрения» за счет натурного плана, его символ страдает достаточной «темнотой», что обусловлено сознательной позицией. Брюсов пишет, что существенным признаком символизм считает тот художественный прием творчества, путем которого «...поэт передает ряд образов, еще не сложившихся в полную картину, то соединяя их как бы в одно целое, то располагая в сценах и диалогах, то просто перечисляя лишь один за другим. Связь, даваемая этим образам, всегда более или менее случайна, так что на них надо смотреть как на вехи невидимого пути, открытого для воображения читателя»[1]. Другими словами, перед нами прямой отказ от мыслительной энергии слова, перевод его в эмоционально-интуитивную систему. Как тут не вспомнить, что молодой Брюсов сожалел о древности, когда «слова означали мечту», **в то время как сегодня** они «намекают на понятия и представления»[2]. Брюсов стремится, очевидно под влиянием Потебни, возродить образотворчество за счет упомянутого «гипнотизирования» читателя, но оборачивается это скорее эстетическим самогипнозом. Отсюда рукой подать до медиумизма, спиритизма и т. п., чему Брюсов действительно отдаст в ближайшие годы щедрую дань.

Как мы видим, ранний Брюсов, реализующий завет «озарять» все с новых и новых точек зрения свою душу, «воссоздать мир в своем истолковании»[3], весьма далек от реализма. У него утрачено чувство закономерности связи явлений, соотношения единичного и общего, внешнего и существенного. Познание сужено до границ авторского «я», на читателя обрушивается поток образов, в которых он сам должен усмотреть какую-то связь. Однако свежесть и раскованность письма, острота художественного видения, смелое сочетание объективного, историко-культурного, бытового материала с поэтической непосредственностью его интерпретации позволяют говорить и о подлинных находках поэта. Ему удалось расширить границы старых представлений о возможностях символа. На смену архаическому, связанному с архетипами мифологических систем,

---

[1] Русские символисты /VI, 30/.
[2] **Валерий Брюсов**. Дневники, с. 13.
[3] О искусстве /VI, 46/.

окостеневшему и превратившемуся в аллегорию символу он приносит **субъективную** символику, открыто и раскрепощенно интерпретирующую явления жизни.

На какой же основе стали возможны эти открытия, или, другими словами, все ли здесь носит модернистский характер?

Очевидно, Брюсов ближе к романтической традиции XIX в., чем к модернизму. Принципиальное одиночество поэта не исключает здесь ни живого интереса к окружающему, ни внимания к прошлому, которое, как и у романтиков, поворачивается у молодого Брюсова экзотической стороной. Нельзя сказать, что в художественном мире молодого поэта господствует произвол автора, нарушение логики реальности в ее основных связях. Само воскрешение символики было вызвано у Брюсова стремлением полнее охватить и уравновесить многообразие впечатлений от объективной реальности. Сущность романтического отрицания действительности принципиально отлична от модернистского художественного волюнтаризма. Недаром романтизм столь неуловимо переходит в реализм XIX в. со свойственным ему критическим пафосом, а субъективность, открытую романтиками, Белинский провозгласит важнейшим свойством художественности. У раннего Брюсова есть субъективность, не переходящая еще в субъективистское разрушение логики реальности, в мифотворчество, и вылилась эта субъективность в значительную художественную реформу, в эстетическую реабилитацию символа, осуществленную на основе романтической программы.

Н. Г. Андреасян

ПОСЛЕОКТЯБРЬСКАЯ ДРАМАТУРГИЯ В. Я БРЮСОВА

Исследуя творческое наследие В. Я. Брюсова, историки литературы неизменно отмечают тот огромный вклад, который он внес как поэт, прозаик, критик, ученый, переводчик. Но, как правило, остается в тени одна из важных сфер его многогранной деятельности—драматургия. Следует отметить, что собственная драматургия для Брюсова имела большой смысл, и она прочно вошла в его творчество начиная с первых лет литературной деятельности. Пьесы Брюсова тесно переплетаются с его поэтическими и прозаическими произведениями параллельной разработкой одних и тех же тем и мотивов, близостью художественных образов и стилистических средств, наконец, глобальностью выдвинутых социальных проблем.

Брюсов — драматург с новым и оригинальным типом театрального мышления, создавший пьесы, весьма разнородные по темам и жанрам (опубликовано — семь, хотя создано значительно больше). Однако пьесы эти, давая интересный материал для театра, тем не менее не выходили за рамки «драмы для чтения», и тот факт, что они не получили своего воплощения на сцене, — прямое следствие этого (об этом, помимо самих текстов Брюсова, свидетельствуют и высказывания некоторых театральных деятелей, в том числе такого крупного, как В. Мейерхольд)[1].

Брюсова-драматурга в различной степени интересуют современность, прошлое и будущее, и обращение к этим трем временным координатам служит формированию трех групп жанровых образований: современность дает материал преимущественно для бытовых пьес, прошлое — для исторических драм и трагедий, будущее — научной фантастики. Доминирующими, естественно, являются последние два временных пласта; именно прошлое и будущее дают Брюсову-драматургу (как и Брюсову-поэту, Брюсову-прозаику) материал для создания героических, сильных характеров.

Для послеоктябрьской драматургии Брюсова характерна устремленность в будущее, и поэтому в ней преобладает научная фантастика («Пироэнт», «Диктатор», «Мир семи поколений»)[1]. С другой стороны, существенно изменяется отношение писателя к настоящему, где он теперь имеет возможность отыскать и положительный идеал, и героические страсти. Тенденция эта наблюдается уже в 1916 году, когда Брюсов начал работать над пьесой «Пироэнт»[2]. Чрезвычайно характерно и важно то, что, продолжая линию «фантастика», тем не менее Брюсов предпочитает назвать драму не «сценами будущих времен», как это было относительно пьесы «Земля», а «драмой из современной жизни». И сам тот факт, что элементы фантастики и реальной современности перемежаются в этой пьесе, — сам этот факт уже имеет огромное значение для раскрытия путей послеоктябрьской драматургии Брюсова. Хотя в идейном отношении «Пироэнт» продолжает изложенные им в стихотворных произведениях мысли, относящиеся еще к 1890-м годам, однако во второй половине 1910-х годов и затем уже в советскую эпоху мысли эти становятся более четкими и конкретными. Так, еще в 1899 году в стихотворении «Братьям соблазненным» Брюсов писал:

Жизнь не в счастьи, жизнь в искании,
Цель не здесь — вдали всегда.
Славьте, славьте неустаннее
Подвиг мысли и труда!
(I, 225)

Однако, если под целью, которая «вдали», Брюсов в начальный период творчества имел в виду запредельные миры, то к 1917 году и далее цель эта конкретизируется:

[1] **В. Э. Мейерхольд.** Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, с 186.

[1] При анализе драматических произведений мы вынуждены приводить их сюжеты, так как пьесы эти не опубликованы и исследователями не прокомментированы.

[2] Архив В. Я. Брюсова Отдел рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, фонд 386, картон 29, единица хранения 1—9. В дальнейшем — ГБЛ, с указанием фонда, картона и единицы хранения.

доминантой становятся факторы, названные в последней из приведенных строк: «Подвиг мысли и труда». Воплощением этого подвига, в частности, и является герой пьесы «Пироэнт» (первоначальное заглавие «Арго») Сергей Владимирович Стожаров, строитель космического снаряда, предназначенного для полета в межпланетное пространство.

Первое сообщение об этой пьесе мы находим в газете «Биржевые ведомости», где в информационной заметке говорится о том, что «Брюсов закончил драму из современной жизни «Пироэнт». «Пироэнт» (Purois — античное наименование планеты Марс) есть название фантастического корабля, точнее, снаряда, при помощи которого герой драмы, молодой русский инженер, надеется установить сношения с другими планетами... Контуры этого гигантского корабля, окруженного лесами, блоками, подъемными кранами, служат фоном для декорации первых вступительных сцен. Замысел драмы, однако, чисто психологический, напоминающий идею «Преступления и наказания». Для достижения своих грандиозных задач герой драмы должен пройти через преступление. Из этого возникает трагический конфликт»[1].

Строительство Пироэнта — первого космического снаряда — идет к концу. Талантливый изобретатель Стожаров в течение ряда лет переживал нужду, голодал, но упорно продолжал поиск, так как был уверен, что работает над одним из самых великих научных опытов, какие только были предприняты за время существования человечества. Рабочие, участвующие в строительстве снаряда, понимают огромную важность этой работы и гордятся тем, что в «дьявольскую машину» вложена частица их труда: «Славное это дело — на Луну полететь». Осуществление этого «славного дела» в условиях частнособственнического мира требует денег, а Академия отказала в поддержке, и все смотрят на изобретателя как на алхимика.

Фабрикант Главин, мечтая прослыть меценатом из меценатов, вначале отпускает средства изобретателю, но приглашенный им для консультации профессор назвал проект Пироэнта фантастическим, и Главин отказывается от дальнейшего финансирования. Отсюда возникает основной конфликт драмы — человек и общество, который Брюсов в целях занимательности осложняет любовной интригой. Лидия Николаевна, супруга Главина, горячо и страстно любит Стожарова, а в нее, в свою очередь, влюблен его помощник Дешин. Лидия, готовая любой ценой купить любовь Стожарова, идет на преступление — убивает мужа. Она отвергает притязания Дешина даже тогда, когда узнает, что он не остановится перед раскрытием ее преступления. Лидия верит в Стожарова как в бога; она демонстративно говорит о своем неприятии этой действительности, требует, чтобы Стожаров взял ее с собой в первый полет, а на Землю она больше не вернется: «Для Земли я убила себя...»

Однако выясняется, что в научные расчеты Стожарова закрались грубые ошибки, в результате которых полет не может быть осуществлен немедленно.

Мечты Лидии о «голубом пространстве» оказались разбитыми, весь смысл ее жизни потерян: она решается на самоубийство.

Традиционная для Брюсова-драматурга ситуация, при которой чувства активного героя направлены к персонажу, не разделяющему эту активность, остается и в этой пьесе— и даже несколько усложнена. Это не только треугольник Дешин — Лидия — Стожаров, но и, с одной стороны, муж Лидии, с другой — инопланетянка Ада.

Не ограничиваясь двумя традиционными «земными» треугольниками, Брюсов создает сложный клубок взаимоотношений, а введение в сюжет Ады преследует и иную цель, становясь синонимом стремления героя в запредельные, космические дали. Поэтому именно инопланетянка Ада вдохновляет героя, а не Лидия, вполне земная женщина со своей земной любовью. И не случайно в слова Ады, обращенные к Стожарову, человеку Земли, вложена особая страсть: «Твоя невеста, я жду тебя!.. Первый из смелых, кто прорежет пустоту между звезд! Первый, кто прибудет к нам из другого мира! Властный, победивший пространство, я люблю тебя!» Мечты Стожарова о большом научном подвиге и о замечательной девушке, которая ждет его там, в неведомом, сливаются воедино. Теперь он нарушает клятву, которую дал Лидии (взять ее с собой в полет), потому что любит только одну Аду; но когда Аде становится известным обещание Стожарова, данное Лидии, она отказывается от него.

Такую своеобразную и неожиданную развязку дает Брюсов этим сложным переплетениям человеческих чувств и страстей.

[1] «Биржевые ведомости», 1915, 24 сентября.

Пьеса полна непоколебимой веры во всемогущество человеческого разума, во все то, что было создано гением человека, и утверждает пафос труда как орудия творческого преобразования жизни. Исполненный величайшего творческого горения, беспредельного желания осуществить свою мечту, Стожаров страстно восклицает: «Первый на Земле дерзаю покинуть нашу планету и взнестись в междузвездное пространство... Ради чести Земли в звездном мире, ради торжества и первенства нашей планеты перед всеми другими разве не вправе я подвергнуть опасности, рядом со своей жизнью, и жизнь других? Да! Я перешагну через эти жизни, как через искупительные жертвы, во имя науки, и совесть не упрекнет меня!» Он знает, что впереди много лишений и горя, но он верит в свое великое дело и в великую победу, в то, что готовит Земле царский венец во вселенной, что делает «нашу планету первой во всем солнечном мире». В этом вдохновенном гимне гению человека, его творческому созидательному труду — пафос пьесы.

Финал «Пироэнта» трагичен, тем не менее драму никак нельзя назвать «неблагополучной». Борьба еще не завершена — она только начинается. Мы верим, что Стожаров будет бороться, искать, опять строить: «Если мне не суждено будет первому направить с Земли полет в свободное пространство.., то я, все же я укажу, как это сделать!»

Легко заметить, что драма в чем-то перекликается и со сценами «будущих времен» — с пьесой «Земля». Это особенно проявляется в показе стремления человека перешагнуть отведенные ему пространственные рубежи — выйти за пределы огромных лабиринтов, в которые превратилась Земля («Земля»), в космическое пространство («Пироэнт»). Наряду с этим при сравнении ясно усматривается и другое — в «Земле» исходом является смерть, в «Пироэнте» — вечный поиск.

Чрезвычайно важным является то обстоятельство, что в первых вариантах пьесы обитатели иных миров выступают против того, чтобы человек с Земли посетил их, и это нежелание становится как бы фатальным, словно предрекая и поражение Стожарова и его гибель. В окончательных редакциях этот мотив звучит с меньшей силой, а на первый план выступает вера в победу разума, в оправданность вечных поисков.

Таким образом, в ранних редакциях «Пироэнт» был близок трагедии «Земля» именно тем, что стремление человека за пределы Земли неминуемо вело его к смерти. Сам процесс работы над пьесой красноречиво свидетельствует, как Брюсов от такой интерпретации приходил к оптимистическому жизнеутверждению.

В дооктябрьских пьесах Брюсова героические характеры, как правило, были представлены в далеком прошлом или будущем, в пьесах же послеоктябрьского периода — в настоящем. Однако линия «прошлых времен», естественно, не была оставлена Брюсовым-драматургом. Прошлое и настоящее переплетено в сценарии «Карма, или Перемена судьбы» (1918)[1], являющемся, по сути, оккультной драмой о силе и непобедимости рока.

Однако увлечение Брюсова оккультизмом имеет свое объяснение и связывается с проблемами науки, — проблемами, занимающими поэта и драматурга в течение всей его творческой деятельности. «При громадной подвижности темперамента, — писал П. Пильский еще в 1910 году, — при исключительной внутренней страстности Брюсов исключительно постоянен в своей приверженности к таинственности и загадке»[2]. Это действительно так, и в этом ключе следует воспринимать и сценарий «Карма, или Перемена судьбы», и роман «Огненный ангел», и небольшую пьесу «Пифагорейцы»[3], где выведены наиболее яркие представители священной общины Пифагора — Филон (нетрудно угадать сходство с фамилией Филолай), Синарет, Горгий и Прогност.

Синарет, будучи когда-то в Египте, привез «письмена атлантов», и с тех пор он занят только этим свитком, в котором, как ему кажется, «есть тайна тайн, решенье всех загадок». Но «великий Ареомах», которого прозвали «второй учитель», решил сам заняться изучением этого свитка. Синарет поражен и не собирается уступить свиток, но под воздействием мистического знака Прогноста отдает его и — совершенно неожиданно для читателя — падает замертво.

События в пьесе сосредоточены вокруг одного факта и развиваются быстро и стремительно.

Синарет — даровитая натура: его тянет к науке, он умен, развит, начитан и наблюдателен. Труд, непрестанная деятельность — вот его стихия. Синарет настойчив и последователен в выполнении задуманного, но

---

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 30, ед. хр. 23.
[2] **П. Пильский.** Критические статьи. СПб., 1910, с. 44.
[3] ГБЛ, ф. 386, к. 29, ед. хр. 12.

в то же время способен подавить свои порывы, смириться и даже капитулировать. Если вначале перед нами ученый с большой волей и страстным желанием служить науке, то в конце — это растерявшийся человек, лишившийся цели в жизни и поэтому обрекший себя на гибель.

Основные персонажи «Пироэнта» и «Пифагорейцев» связаны друг с другом своей приверженностью к раскрытию «загадок», к научному открытию, которое является делом и смыслом всей их жизни. Чем-то связаны и Ареомах («Пифагорейцы») и профессор Трифонов («Пироэнт») — лица, препятствующие научным открытиям героев. Чем-то схожа в двух пьесах атмосфера недоверия — к Стожарову в «Пироэнте» и к Синарету в «Пифагорейцах». Однако важно подчеркнуть, что временные планы меняются в своих характеристиках: Стожаров, действующий в настоящем, не сдается — он будет до конца продолжать свой поиск. Синарет же, действующий в далеком прошлом, погибает. Современный человек уже оказывается сильнее, героичнее далеких предков — черта, чуждая героям пьес Брюсова вплоть до 1917 года.

Мотивы творческого созидания, научного поиска, высокого самопожертвования неразрывны в послеоктябрьской драматургии Брюсова. И даже трагедия «Диктатор»[1] (1921) в этом плане не является исключением, хотя и возвращает нас к излюбленной брюсовской теме — человечество накануне катаклизма, теме, прозвучавшей в трагедии «Земля». Однако насколько реальнее персонажи в «Диктаторе», настолько абстрактнее они в «Земле». Да и сама опасность, грозящая человечеству, совершенно абстрактна в «Земле» и реальна в «Диктаторе». И выход, предлагаемый здесь и там, совершенно различен: в «Земле» единственным выходом оказывается смерть, в «Диктаторе» же найден иной путь к спасению — упование на открытия науки и добрую волю людей.

И опять силой, спасающей Землю, оказывается творческий поиск, направленный на благо человечества.

Именно этим оптимизмом характеризуются пьесы Брюсова первых послеоктябрьских лет. Жанр фантастики резко меняет свои очертания. Изображение «будущих времен» все явственней эксплицируется на злободневность. Это относится как к проанализированным пьесам, так и к

[1] Архив В. Я. Брюсова. Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский дом) АН СССР, фонд 444, № 16—17.

последнему драматическому произведению Брюсова — драме «Мир семи поколений»[1] (1923).

Пьеса эта многими нитями связана с предыдущими: во-первых, это неизменные взаимосвязанные мотивы послеоктябрьских пьес Брюсова — творческое созидание, научный подвиг, высокое самопожертвование; во-вторых, это отношения между мирами, между разными цивилизациями; в-третьих, грядущий катаклизм и моральные факторы, выступающие при этом на первый план; в-четвертых, жизнеутверждающее начало.

Действие драмы «Мир семи поколений» происходит на комете, где издавна существует цивилизация. Суровы условия жизни обитателей этой кометы, на которой в течение долгого года, равного 100000 дням, сменяется семь поколений. «Когда наш мир наиболее удален от солнца,— говорит член правления Мира семи поколений, Риараур, — он весь обращается в лед. Вся жизнь на нем замирает... Сон, неодолимый сон для многих, очень многих, переходящий в смерть, овладевает в тот период всем живым. Больше 100000 дней в нашем мире нет жизни. Потом медленно начинает ощущаться спасительное действие солнца. Иные из спавших пробуждаются...»

Второе поколение — «поколение здоровенов», но по мере приближения к солнцу «зной его спаляет... растительность. Животный мир на три четверти вымирает... Тысячи людей кончают жизнь самоубийством».

Потом все повторяется в обратном порядке, «но если для первых поколений — впереди надежда, то для последних — впереди смерть».

И вот комете предстоит пересечь орбиту Земли, и хвост ее должен спалить эту обитель другой цивилизации, более счастливой, обитателям которой «суждено властвовать над всеми планетами и кометами солнца» — высотой своих идей, силой своей науки, умением подчинить себе стихию природы.

Итак, должна быть уничтожена либо комета Мира семи поколений, либо Земля.

Риараур выбирает первое, готовый пожертвовать своей кометой: «...мы, чтобы спасти Землю, должны уничтожить себя».

Однако фактически побежденными оказываются обе стороны — и Риараур, и его антагонист Леотоет. Торжествует разум, наука: мудрец Меор находит, как отклонить

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 29, ед. хр. 13—15.

орбиту кометы от Земли. Терпят крах обе стороны, предлагающие смерть — все равно себе ли, чужой ли планете. Недаром главные герои — и только они — приходят к смерти: оба кончают жизнь самоубийством.

Проблема отношений между цивилизациями в «Мире семи поколений» и «Диктаторе», несмотря на определенную схожесть, решается неодинаково: в «Диктаторе» жители Земли готовы подчинить себе другие цивилизации, а в «Мире семи поколений» жители кометы не имеют подобных притязаний. В обеих пьесах проводится мысль о том, что призвание Земли — нести свет остальным мирам. Однако это утверждение по-разному толкуется самими жителями Земли, которые, исходя из него, претендуют на господство над другими планетами («Диктатор»); в устах же обитателей мирной кометы эта мысль звучит как готовность на самопожертвование ради процветания Земли («Мир семи поколений»). Тем самым жители Земли все-таки противопоставляются обитателям иных миров, и в этом противопоставлении в моральном отношении в выигрыше оказываются иные миры. Это не только противопоставление, возникающее при сравнении двух пьес; оно действует и внутри «Диктатора», где марсиане берут на себя функцию защиты инопланетян, в частности обитателей Венеры, от посягательств Земли; оно действует и внутри «Мира семи поколений», где в уста мудреца Меора вложены слова о Земле: «Научились ли жители Земли понимать свое место среди других миров солнечной системы?» Противопоставление это было еще в «Пироэнте», где Лидия не хотела вернуться на Землю после полета в космическое пространство, ибо ее угнетала жизнь на Земле и она не могла выдержать мрака и безысходности, царящих на ней. Однако если в «Пироэнте» это положение просто фиксируется, то в «Диктаторе» и «Мире семи поколений» предлагаются пути преодоления этой безысходности. Важно, что при этом в двух последних пьесах смерть побеждена — герои пытаются найти выход, и этот выход — в научных дерзаниях, в неустанных творческих поисках, способных предотвратить любой катаклизм, любую мировую катастрофу.

В пьесах, написанных в советский период, драматург отображает нарастающую активность народных масс как деятельных участников происходящих событий и восславляет человеческий разум как огромную преображающую силу. Изменяется и сам герой — центральный персонаж. Если в ранних пьесах он, являясь творческой личностью,

тем не менее легко отказывается от своего кредо (пьесы «Декаденты», «Дачные страсти»), то теперь герой становится намного последовательней и никакие поражения не могут его заставить отказаться от высоких целей и идеалов, к которым он стремится. Такой отказ приводит к смерти («Пифагорейцы») и невозможен, невзирая на смерть («Мир семи поколений»).

Хотя тематически эти пьесы близки дореволюционным, в частности трагедии «Земля», где все выходы вели к торжеству смерти, в «Диктаторе» и «Мире семи поколений» ситуация оказывается не столь безысходной и путь к спасению найден. Так в послеоктябрьский период в творчестве Брюсова-драматурга побеждают жизнеутверждающее начало, гуманистический пафос, явившиеся логическим завершением эволюции писателя, который всем сердцем принял революцию и активно включился в строительство новой, социалистической культуры.

Э. С. Даниелян

В. Я. БРЮСОВ И ДЕТСКАЯ ЛИТЕРАТУРА

Ни дооктябрьское, ни советское литературоведение не касалось проблемы «Брюсов и детская литература». На первый взгляд постановка этой темы кажется несколько неожиданной: ведь известно, что сам поэт не причислял себя к числу людей, пишущих для подрастающего поколения. Так, в одном из писем к К. Чуковскому (от 21 февраля 1907 г.) в ответ на предложение последнего дать стихи для детских сборников Брюсов пишет: «Свое имя для «детских» сборников даю охотно (но, конечно, не потому, что там и Сергеев-Ценский), но что можно найти у Валерия Брюсова для детей?»[1]. Произведения поэта очень медленно завоевывают себе место в кругу детского чтения. Такое положение вызывало недоумение и у современников поэта (например, К. Бальмонт, рецензируя один из детских сборников, выражает удивление, почему имя «Брюсова не пускают в детскую литературу»[2]), вызывает оно недоумение и у сегодняшнего читателя.

В связи с творчеством Брюсова для детей возникает ряд вопросов, требующих освещения: в чем своеобразие его стихов для детей, смысл его замечаний по вопросам детского чтения, которые имеются в его дневниках, автобиографическом материале, значение его рецензий на издания книг для детей, переводов, предназначенных для юного читателя (Р. Стивенсон).

В автобиографических записях, вспоминая о детстве, Брюсов всегда акцентирует влияние книги на формирование ребенка как личности. Он замечает, что роль гувернанток и учителей была ограниченной, они «обучали

[1] **К. Чуковский.** Из воспоминаний. М., 1958, с. 346.
[2] «Весы», 1908, № 3, с. 84.

меня предметам, воспитываться я продолжал по книгам». Родители воспитывали его «на самых рациональных основах — игрушки у меня были только разумные — фребелевские»[1]. С детства будущего писателя «приохотили к естественной истории», к книгам по естествознанию, к чтению биографий великих людей. Родители Валерия не считали, что для детей должен быть определенный отбор книг, они придерживались модных в то время взглядов, что «в сущности, дети и взрослые должны читать одно и то же». И Валерий очень скоро открыл для себя таких писателей, как Эдгар По и Жюль Верн, которые произвели на него «неотразимейшее действие»[2].

Под влиянием прочитанных несколько позднее книг Эмара, Купера и Майн Рида Брюсов затеял со своими младшими братьями игру в «индейцев». Игра эта не прекращалась несколько лет.

Брюсов неоднократно подчеркивал большое влияние на него приключенской и фантастической литературы. Характерно, что даже в самых кратких автобиографических записях поэт всегда считал необходимым указать на прочитанные им в детстве книги, тем самым подчеркивая их роль в деле воспитания ребенка.

«Увлечение приключенческой литературой наложило сильнейший отпечаток на прозаические опыты Брюсова»,— пишет в статье «Ранняя проза Брюсова» исследователь С. Гречишкин. Он выявляет влияние Жюль Верна в ранней повести «На Венеру», в романе «Куберто, король бандитов», отмечает продолжение романа Дюма «Граф Монте-Кристо», написанное Брюсовым, рассматривает роман «Тайна черного кольца» как продолжение «индейской» темы и т. д.[3]

Предреволюционный период в истории русской детской литературы был очень сложным и противоречивым. В детской литературе начала XX века отчетливо обозначались несколько направлений. Одно из них исследователи начала века назвали модернистским, подчеркивая его новаторский характер. Это направление, в русле которого работали С. Городецкий, С. Черный, А. Блок, художник А. Бенуа и другие, может быть названо также художественным. Писатели эти, объединившиеся вокруг детского журнала «Тропинка», считали, что художественная сторо-

[1] **В. Брюсов.** Из моей жизни. Моя юность. Памяти. М., 1927, с. 13.
[2] Там же, с. 18—19.
[3] «Русская литература», 1980, № 2, с. 202—203.

на в детской литературе не должна отходить на второй план. Журнал «Тропинка» в целом отрицательно оценивается в современном литературоведении из-за своих монархических и религиозных проповедей, но он внес и немало положительного в литературу для детей — стремление уйти от нравоучений, поиски новых форм, развитие эстетического чувства у ребенка.

Брюсов не был сотрудником этого журнала, но произведения для детей, написанные поэтом, можно отнести к художественному направлению в детской литературе. Стихи поэта для детей обычно замалчивались критиками, хотя он адресовал детскому читателю довольно много произведений.

Первая же книга Брюсова, получившая «положительные» отзывы публики и критики, «Tertia Vigilia» — включает цикл «детских» стихов — «Книжка для детей». Не все стихи этого цикла равноценны, стандарты сентиментально-святочной литературы оказали на них некоторое влияние. Здесь мы встречаем ангелов и Христа, персонажей, характерных для дореволюционной детской литературы. Но сюда вошли и стихи, ставшие впоследствии хрестоматийными,— «Мыши», «Зеленый червячок» и др. В этом цикле привлекают внимание и пейзажные зарисовки — «Утро», «Перед грозой». Брюсов уже здесь ввел в детское чтение фольклорные мотивы и образы: в стихотворении «Коляда» это Баба-Яга, Кощей, Солнце, Звезды, Месяц и др.

Поэт продолжал работать над циклом и при переизданиях сборника — включал в него новые стихи. В последующих изданиях поэт не печатал стихотворений «Предание о луне», «Звезда морей», «К Большой Медведице», «Лампада», «Подражание Тристану Клингсору». В первое издание «Tertia Vigilia» включены не все стихи, написанные в этот период и предназначенные для цикла, первоначально названного «Из детской книжки». Некоторые из них («Матери на именины», «Из детской книжки») впервые опубликованы в третьем томе Собрания сочинений поэта (1974 г.).

В последующих сборниках поэта можно выделить отдельные стихотворения с «детской» тематикой. В «Urbi et Orbi» — это «Колыбельная песня», «На песке», «Детская», написанная в стиле традиционных детских считалок. И в эти стихи, особенно в известную «Детскую» («Палочка-выручалочка»), поэт стремится ввести фольклорные элементы.

В сборнике «Семь цветов радуги» внимание привлекает цикл «Детский блеск очей». Даже простое перечисление стихов, вошедших в него («Девочка с куклой», «Девочка и ангел», «Девочка с цветами», «Вербная суббота», «Квартет», «Две головки»), свидетельствует, что это не разнородные произведения, а именно подбор стихов с единой тематикой. Цикл предваряет эпиграф из Фета: «Я вижу детский блеск очей». В этом цикле мы видим игры и забавы ребенка («Квартет»), очень непосредственно переданы переживания детей («Девочка с куклой»).

Представители декадентской литературы проповедовали религию и мистику даже в произведениях для детей. Но в стихах Брюсова нет религиозных мотивов. Для детей из стихотворения «Вербная суббота» свечки и вербочки — это скорее новая игра, вера в чудесное.

С вербочками девочки
Девочки со свечечками,
Вышедши из церковки,
Кроют куцавеечками
(Ветер, ты не тронь!)
Слабенький огонь.
(II, 170)

Надо отметить, что тематически этот цикл близок декадентской литературе для детей — мир детских представлений ограничен здесь описанием сказочной фантастики, забавами и развлечениями ребенка.

Цикл «Маленькие дети» из сборника «Последние мечты» невелик, он включает всего четыре стихотворения, но они заслуживают особого внимания. Стихи эти сюжетны, поэт передает в них быструю смену действий («Говорят, смеются, Плачут невпопад, — В хоровод сплетутся, Выстроятся в ряд...»; III, 36), вводит интересные детские образы («Детская спевка»).

В этом цикле впервые опубликована «Колыбельная», написанная в 1919 году. В разные периоды творчества Брюсовым написано четыре колыбельные песни, что тоже подтверждает интерес поэта к детской тематике. На примере колыбельных песен можно проследить те изменения, которые произошли в творчестве поэта. Если в первой «Колыбельной» (1898) мы видим фею-кудесницу, ангелов, качающих колыбель, то впоследствии Брюсов отказался от этих образов сентиментальной литературы. «Колыбельная» (1919) близка к народным песням, в ней отчетливо прослеживается близость к «Колыбельной» Майкова. Как

и в последней, восходящей к мотивам славянского фольклора, в «Колыбельной» Брюсова сон ребенка оберегает сама природа.

Спи, мой мальчик! Птицы спят;
Накормили львицы львят;
Прислонясь к дубам, заснули
В роще робкие косули;
Дремлят рыбы под водой;
Почивает сом седой.
(III, 40)

Последняя по времени «Колыбельная» (1919) может быть названа одной из лучших, созданных в этом жанре русскими поэтами. К сожалению, это стихотворение не вошло ни в один из сборников поэта, предназначенных для детей, и только недавно впервые издано для детского чтения[1].

Помимо названных детских циклов, в детское чтение могут войти циклы о русской природе («Родные цветы»), а также отдельные стихотворения поэта. Особо хочется выделить стихотворение «Кучи свезенного снега...», рисующее динамичную детскую игру.

Психология ребенка в «детских» стихах Брюсова только намечена, но образы детей даны мягко, любовно, тепло. Поэт подчеркивает чуткость, беззащитность ребенка, чистоту его веры в чудесное. Часто в стихах, предназначенных для детей, мы видим близкие ребенку образы животных («Мыши», «Зеленый червячок», «Крот», «Воробышек» и др.).

Можно выделить ряд стихов Брюсова о природе, в которых поэту удалось передать свежесть детского восприятия. Наглядны и точны образы первого снега, леса перед грозой, весеннего дождя, радуги и др. Пейзаж этих стихов Брюсова лишен символистского второго плана, имеет жизнерадостную окраску.

Поэт, учитывая особенности детского восприятия, возрождал веселую игру словом, вводил звукоподражания, пользовался образами и ритмами русского фольклора.

Радуясь беспечно полному успеху,
Девочка смеялась нежно «динь-динь-динь».
Вторило как-будто молодому смеху
Все кругом крокета: сад, и день, и синь[2].

---

[1] **В. Брюсов.** Колыбельная. М., 1976.
[2] **В. Брюсов.** Неизданные стихотворения. М., 1935, с. 155.

По старым канонам произведения для детей писались одним размером. Брюсов первый ввел в стихи для детей смену эмоций и смену ритма, то есть сделал то, что впоследствии К. Чуковский сформулирует как основное требование к детской литературе.

По мнению К. Чуковского, в стихотворения для маленьких не надо включать много прилагательных, стихи должны быть построены на глаголах, рифмы в стихах — поставлены на близком расстоянии друг от друга и т. д. Стихи Брюсова отвечают всем этим требованиям.

Темы «детских» стихов у Брюсова не новы — это детство, детский быт, взаимоотношения детей, их игры. Но показано это все по-своему, ребенок дан в движении, в игре; есть движение и в сюжете. Характерно, что отсутствует сюсюканье, так распространенное в детской литературе, в стихах очень редки уменьшительные и ласкательные суффиксы.

Стихи Брюсова довольно поздно стали включаться в детские и юношеские сборники. До революции часть из названных стихов поэта включалась в хрестоматии, предназначенные для детей младшего и старшего возраста, чаще всего печатались «Палочка-выручалочка», «Колыбельная», «Мыши», «Мальчик». В сборниках для подростков печатались стихи с социальной тематикой — «Труд», «Каменщик».

В советское время стихи Брюсова, изданные Детгизом, вышли в свет в 1935 году. Это была первая попытка представить творчество поэта для детей. Издание нельзя признать удачным. Составитель и автор предисловия не попытался разобраться в проблеме «Брюсов и детская литература». Надо заметить, что в детской литературе принято различать произведения, которые писатель сам предназначает для детей, и те, что написаны им для взрослого читателя, но впоследствии входят в круг детского чтения. Можно и нужно включать в детские сборники произведения, написанные для взрослого читателя, но полностью игнорировать мнение писателя — невозможно. К сожалению, так поступили и составители избранных произведений поэта, вышедших в издательстве «Детская литература» в 1971 и 1973 годах. В этих сборниках нет, по существу, ни одного из тех стихотворений, которые сам Брюсов предназначал детям. Вступительные статьи к сборникам, написанные доступно для детей старшего возраста, обрисовывают творческий путь поэта, но не затрагивают проблему «Брюсов и детское чтение».

Стихи Брюсова для детей не рецензировались не только по мере издания, но и сейчас, когда освещена детская литература начала века. В монографиях и учебниках о поэзии Брюсова можно встретить едва две-три строчки. В большой монографической работе Л. Кон отмечается: «Явлениями, достойными внимания, были издаваемые для детей стихи А. Блока («Зайчик», «Ворона») и несколько написанных для детей подлинно поэтических, но совершенно недоступных по форме стихотворений В. Брюсова, как «Городок из деревяшек», «Палочка-выручалочка», «Кощей», «Баба-Яга»[1].

Из четырех названных стихотворений только одно принадлежит перу поэта — «Палочка-выручалочка»; «Городок из деревяшек» — это стихотворение Р. Стивенсона, переведенное поэтом, а «Кощей» и «Баба-Яга» — персонажи из известного стихотворения Брюсова «Коляда».

Брюсов принимал участие в различных детских сборниках. Особо надо отметить, что стихотворение поэта «Венок из васильков» вошло в детский сборник, который редактировал М. Горький. Сборник этот, известный под названием «Елка» (Горький предполагал назвать его «Радуга»), хронологически стал первой советской детской книгой (1917).

Брюсов с удовольствием откликался на предложения К. Чуковского сотрудничать в детских сборниках. Характерно, что такой большой знаток детской литературы, как К. Чуковский, считал возможным вводить имя поэта в детские сборники; в антологии детской литературы он включает стихи Брюсова и в советское время.

Малоизвестны и переводы Брюсова для детей. В 1919 году он перевел четыре стихотворения Р. Стивенсона для сборника «Детский цветник стихов». Переводы эти вошли в академическое собрание сочинений Р. Стивенсона, изданное в 1967 году. Видимо, мир детских стихов этого поэта был близок Брюсову, который любил вспоминать свое детство, игры, возникшие под влиянием приключенческой литературы. В этих переводах он использует простые рифмы, часто глагольные, здесь простые и ясные фразы[2].

Из воспоминаний И. М. Брюсовой стало известно, что

---

[1] **Л. Кон.** Советская детская литература. М., 1960, с. 22.

[2] Подробнее о переводах В. Брюсова см. в ст. **Г. И. Дербенева** «К вопросу о связях Брюсова с мировой литературой». — В кн.: Вопросы изучения и преподавания литературы. Сб. Вып. 1. Тюмень, 1966, с. 31—33.

поэт по-настоящему был привязан к своему приемному сыну Коле, он много времени уделял играм с ребенком, занимался его образованием, читал ему романы Купера, Марриэта, Дюма, «многие из них были прочитаны мальчику с заранее отмеченными купюрами»[1]. Брюсов написал для Коли несколько детских стихотворений. К сожалению, произведения эти тоже недоступны современному читателю: они остались неопубликованными.

Перу Брюсова-критика принадлежит ряд рецензий на детские сборники. В них он подчеркивал, что книги для маленьких должны быть «написаны в высшей степени просто, они должны быть доступны для самого неподготовленного читателя» (рецензия на детские рассказы Сен-Поль-Ру)[2]. Особо надо отметить рецензии на сборники К. Бальмонта, предназначенные для юного читателя. Оценивая «Фейные сказки. Детские песенки» К. Бальмонта, Брюсов отмечает, как положительное явление, стройность книги, желание поэта быть «кратким и нежным», отсутствие в книге для детей «ведийских, теософских и иных заповедей», «стихийных гимнов». Песни К. Бальмонта он называет нежными, воздушными, радостными. Заслугой поэта он считает и то, что в сказках ему удалось создать «знакомый нам мир детства», «мир сказочной феи, где живут ее спутники, друзья и враги»[3].

К. Бальмонту принадлежат стихотворные переложения русских былин, легенд. Они составили сборник «Жар-птица» (1907), предназначенный детям старшего возраста. В рецензии на этот сборник Брюсов резко возражает против желания К. Бальмонта «прихорашивать», «приспосабливать» русские былины к требованиям современного вкуса. Брюсов остроумно замечает, что «как Ахилл и Гектор были бы смешны в кафтане XVIII в., так смешны и жалки Илья Муромец и Садко Новгородский в сюртуке декадента» (VI, 270). Критик отмечает, что переложения К. Бальмонта чужды духу народной поэзии, язык и стиль их слишком сложны.

Брюсов неоднократно высказывал свое мнение о преподавании произведений литературы в школе. Интересна его дискуссия с Л. Поливановым относительно принципов анализа элегий Пушкина в гимназиях («Ежемесячные сочинения», 1901, № 10).

---

[1] Валерий Брюсов в автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М., 1929, с. 376.

[2] «Весы», 1905, № 7, с. 71.

[3] «Весы», 1906, № 1, с. 77.

В советское время Брюсова живо интересовали вопросы эстетического воспитания в общеобразовательной школе. В «Методическом письме» (1924), как его озаглавил публикатор Д. И. Вдовиченко[1], раскрываются взгляды поэта на вопросы преподавания литературы в школе. Это письмо было одобрено Художественно-методической комиссией и направлено в школьные объединения. Многие положения этого письма не утратили своего значения и в настоящее время, к примеру мысль Брюсова о том, что художественная литература в школе должна служить не только иллюстрацией к обществоведению, но и стать средством художественного воспитания. Поэт подчеркивал необходимость усвоения учащимися разнообразных типов художественных произведений, уясняя их основные отличия. «В связи с этим, — писал Брюсов, — необходимо выбирать для прохождения в школе литературные произведения не только по их содержанию, но также с точки зрения их художественной сложности, методически переходя от произведений, легче воспринимаемых, строение которых легче поддается уяснению, — к более сложным, трудным». Эти методические указания поэта актуальны и сегодня.

Наиболее полно взгляды поэта на теорию детской литературы отразились в незавершенной статье «Книги для детей в библиотеке Кружка»[2], написанной в сентябре — октябре 1917 года. Работа эта — отклик на предложение детского писателя И. А. Белоусова создать при Московском литературно-художественном кружке библиотеку для детей. Соглашаясь с его замыслом, поэт указывает на трудности этого начинания, связанные с особенностями военного времени. Брюсов предлагает «удовольствоваться покупкой отдельных сочинений, книг, выходящих вновь или оказывающихся в продаже у букинистов (в последнем случае важно, чтобы приобретенные книги были в хорошей сохранности: мне представляется антипедагогичным и антигигиеничным давать в руки детей изорванную и испачканную книгу)», а также выделением из библиотеки Кружка тех книг, которые могут войти в круг детского чтения. Поэт берет на себя трудоемкую работу по составлению рекомендательного библиографического списка таких книг. В этой работе Брюсов высказывает важные

[1] «Учительская газета», 1973, 13 декабря.

[2] **В. Брюсов.** Книги для детей в библиотеке Кружка. Публикация и предисловие В. Муравьева. — В кн.: Детская литература — 1975. Сб. статей. М., 1975, с. 180—191.

взгляды на то, что и когда читать детям, он возражает против деления детской литературы по возрастному принципу, указывая, что есть «лишь та или другая степень развития, и нет книг для маленьких детей или для подростков — вообще особенной «детской литературы» (кроме книг для детей, учащихся грамоте), а есть книги, которые могут быть для детей интересны или неинтересны». Это высказывание Брюсова может показаться чересчур резким, но поэт мотивирует необходимость подобного деления: «По всем этим соображениям я разделил свой список только на два больших раздела — для младшего и для среднего и старшего возраста».

В своей работе Брюсов затрагивает и дискуссионный вопрос о роли фантастики в произведениях для детей: «По моему мнению, — говорит он, — для юной души лучше преувеличения фантастики, чем конденсованный реализм. Я стою за то, чтобы фантазии детей было предоставлено свободное развитие: в чтении малышей — сказками, в чтении детей — романами приключений». Составленный Брюсовым список литературы включает почти все произведения русских классиков, он считает их книги «прекрасным чтением для детей всех возрастов за исключением самого младшего».

В детское чтение может войти и автобиографическая повесть Брюсова «Из моей жизни», продолжающая серию биографических книг, которыми так богата русская литература. Сличение текста повести и дневников Брюсова дает возможность автору предисловия и примечаний Н. Ашукину утверждать, что «все наиболее крупные события в повести переданы именно так, как они происходили в действительности»[1]. В предисловии к повести Брюсов пишет: «Хочу, чтобы это была исповедь в лучшем и святом значении этого слова». И он бесстрашно рассказывает о себе все то, что обычно хотят утаить и от окружающих, и от самого себя. Повесть, кроме задачи психологического порядка — «дать изображение, может быть, подобно очень многим, может быть, подобно очень немногим, но современной души», — имеет и другую цель — «рассказ о жизни точнее и искренней разъясняет лирические стихи, как план помогает нам не сбиваться в новой местности»[2]. Повесть эта вышла в свет после смерти поэта. Все рецензенты акцентировали внимание на интимных

[1] **В. Брюсов.** Из моей жизни. Моя юность. Памяти, с. VII.

[2] Там же, с. 7.

признаниях автора, забывая, что эта «искренняя и правдивая книга может много рассказать о формировании человеческой личности». Книга эта, с определенными купюрами, может войти в детское чтение и продолжить серию повестей о детстве.

В настоящее время с творчеством Брюсова, в очень ограниченном объеме, дети знакомятся в старших классах школы, между тем как целый ряд его стихотворений может и должен войти в фонд литературы для младшего и среднего возраста. Современная детская литература может быть также пополнена переводами поэта, переизданием для детей его автобиографических произведений.

В. С. Григорян

О КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ В. Я. БРЮСОВА

Творчество В. Брюсова занимает исключительное место в истории русской литературы. Будучи вождем и теоретиком целого литературного направления, В. Брюсов перешагнул рамки эстетики символизма, занявшись вплотную проблемами истории мировой культуры.

Анализ и оценка культурно-исторических воззрений В. Брюсова представляет сложную задачу в том плане, что для ее решения необходимо исследовать все стороны его творчества, поскольку взгляды эти изложены как в поэтических произведениях, так и в научных трудах (речь идет прежде всего о работах «Учители учителей», «Летопись исторических судеб армянского народа», «Сфинксы и вишапы»), органично переплетены и дополняют друг друга. Сам В. Брюсов как-то заметил: «Может быть, кое-что из моих исторических догадок мне удалось даже полнее выразить стихами, нежели я сумел это сделать подбором фактов, доказательств и выводов»[1]. Из стихотворений можно отметить «К счастливым» (1904), «Хвала человеку» (1926), «Три яблока» (1916), «Библиотеки» (1917), «Мировой кинематограф» (1918), «Светоч мысли» (1918).

При таком подходе к культурно-историческим взглядам Брюсова, т. е. опираясь на все его творчество, можно заметить, что, несмотря на некоторую «разбросанность» по научным и художественным произведениям, взгляды эти выстраиваются в конечном счете в достаточно цельную систему. Именно это обстоятельство имел в виду П. Н. Берков, когда в своей статье «Проблемы истории мировой культуры в литературно-художественном и научном

[1] Записки Отдела рукописей Госбиблиотеки СССР им. В. И. Ленина, вып. 25. М., 1962, с. 135.

творчестве В. Брюсова»[1] выдвинул идею о наличии в творчестве Брюсова определенной культурно-исторической концепции, без выявления которой оно (творчество) не может быть понято до конца. Многие исследователи исходят из факта существования подобной концепции, зачастую подразумевая под ней простую совокупность взглядов Брюсова на историю, воплощенное стремление художника и мыслителя к обобщению исторических фактов. Вместе с тем очевидно, что до сих пор не определена **системность** культурно-исторических взглядов Брюсова, позволяющая говорить о существовании именно концепции, а также не выявлены их мировоззренческие, философско-исторические и научные аспекты.

Данная статья представляет собой попытку наметить философско-исторические основы взглядов Брюсова как с генетической точки зрения, так и в сопоставлении с некоторыми культурно-историческими концепциями нового и новейшего времени.

Общим мировоззренческим подходом Брюсова к общественной жизни, как и у всех домарксистских и немарксистских мыслителей, было идеалистическое понимание истории, в которой в качестве ее движущей силы принималось разумное начало (у Брюсова — «мысль»). Правда, при этом он выдвигал часто наряду с «мыслью» в качестве движущей силы истории понятие «труд» как известно присущее человеческой природе и воплощающее разумное начало в конкретные завоевания цивилизации, передаваемые последующим поколениям, но опять-таки вкладывая в него идеальный смысл, абстрагируя, отрывая от конкретных условий и времени. Отсюда и брюсовское рассмотрение истории преимущественно как развития культурных достижений эпох и народов, которые являются воплощением этих двух начал человеческой природы.

Сведение содержания исторического процесса к развитию человеческого разума восходит к французским просветителям XVIII века. Еще Вольтер под философией истории подразумевал универсальное историко-философское обозрение человеческой культуры, противополагаемое политической истории. Ф. Энгельс, характеризуя подобные вольтеровским философско-исторические учения, отмечал, что в них «производство» и все экономические отношения упоминались лишь между прочим, как второстепенные

[1] Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963.

элементы «истории культуры».[1] И хотя в понятие культуры Брюсов вкладывал очень широкое содержание, понимая под ним совокупность проявлений материальной и духовной жизни человечества в определенные большие периоды, он полностью исключал из истории производственно-экономические отношения в качестве ее движущей силы.

Позже Брюсов стремился оценить свои взгляды на историю человечества с материалистических позиций. В последний период жизни он настойчиво ориентировался на марксистское мировоззрение: «Он относился с огромным уважением к марксистской мысли и несколько раз говорил мне, что не видит другого законного подхода к вопросам общественности», — вспоминал А. В. Луначарский[2]. Очевидно, именно знакомством с марксистским определением «культуры» вызвано появление статьи «Смена культур» (1920), в которой Брюсов, опираясь на марксистское положение о преемственности в развитии явлений надстройки, в подтверждение некоторых своих взглядов писал: «Если брать понятие культуры в его наиболее широком смысле, то такое явление, как порождение новой культуры, окажется одним из редчайших во всемирной истории»[3]. И далее: «Борьба классов, выступление новых— влияли на видоизменения культуры, но до сих пор, в истории, еще не получали такой силы, чтобы сломить одну культуру и заменить ее другой»[4].

Важное значение в выявлении философско-исторических основ взглядов Брюсова на историю человечества приобретает его определение направленности исторического процесса. Идея прогресса также была выдвинута и развита философией эпохи Просвещения, но просветители отрицали перед судом разума самостоятельное значение прошлого, а само понятие прогресса рассматривали очень абстрактно, в плане саморазвертывания разумного начала в человеке, ведущего к идеалу общечеловеческого единства. Как известно, эта ограниченность подхода к истории была преодолена на идеалистической основе немецкой философско-исторической мыслью, признавшей ценность типов и форм культурного развития, располагающихся в определенной исторической последовательности и образую-

[1] **К. Маркс и Ф. Энгельс.** Соч., изд. 2, т. 20, с. 25.
[2] **А. Луначарский.** Литературные силуэты. М.—Л., 1925, с. 173.
[3] **В. Брюсов.** Смена культур. — В кн.: Брюсовский сборник. Ставрополь, 1977, с. 173.
[4] Там же, с. 176.

щих единую линию духовной эволюции человечества. К гармоническому синтезу учения об историческом прогрессе и концепции самостоятельных в своем развитии локальных культурных центров пришел впервые Иоганн Готфрид Гердер, выдвинувший положение об огромной ценности своеобразия национальных культур и исторических эпох как качественно самостоятельных в мировой истории.

Именно в таком виде вошла идея исторического прогресса в концепцию Брюсова. В целом между философско-историческими взглядами Гердера, оказавшими большое влияние на развитие европейской исторической мысли вплоть до философии истории Гегеля, и культурно-исторической концепцией Брюсова довольно много общих черт, и едва ли можно и нужно считать эти совпадения случайными, тем более что и многие эстетические взгляды Брюсова восходят к эстетике Гердера.

Несомненно, что Брюсов, как историк по образованию, не мог быть не знаком с философией истории Гердера: в частности, при работе над «Снами человечества» он отталкивается от такого произведения Гердера, как «Голоса народов», и в этой связи мог вполне заинтересоваться философско-историческими основами эстетических и литературных взглядов Гердера.

Итак, Брюсов в своей концепции рассматривает мировое историческое развитие как непрерывный процесс, единое поступательное движение, проходящее ряд ступеней, как цепь, в которой каждое отдельное звено — одновременно цель и средство, служащее не только переходом к последующему, но и имеющее самостоятельное значение. Каждая историческая эпоха связана с предыдущей и последующей; она использует достижения своих предшественников и подготавливает почву для преемников. Этот момент смены культуры, т. е. распада одной и становления другой, когда новой культурой перенимаются достижения старой, и является одним из центральных в концепции Брюсова. Вот, к примеру, описание одного из таких моментов: «Культуры ранней древности гибнут все в промежуток между XII и VIII вв. до Р. Х. Но не гибнет их дух. Эллины впитывают то, что было жизненного в Эгейе; римляне учатся у этрусков; фригийцы подчиняются культуре яфетидов.., по всей земле идет деятельное усвоение молодыми народами начал древнейших цивилизаций.. Завоевания Александра Македонского разносят эллинизм по всему Востоку. В царствах диадохов происходит... смешение культур Запада и Востока. Победоносные римляне

привлекают к этому обмену все страны вокруг Средиземного моря. В культуру Римской империи вливаются как культуры Древнего Востока, так и культуры Северной Африки... и древней Италии... Вырастает единая греко-римская цивилизация, тот античный мир, в котором, как в огромном котле, свариваются в одно целое искания и открытия целых тысячелетий» (VII, 435).

Следует отметить еще одну важную особенность: наряду с изучением механизма культурного наследования Брюсов уделил также большое внимание взаимовлиянию отдельных культур, существовавших параллельно и в ту или иную эпоху благодаря этим взаимосвязям образующих единую мировую культуру. Таким образом, Брюсов не отводил исключительной роли культуре какого бы то ни было отдельного народа в формировании мировой культуры той или иной эпохи, поскольку последняя, по его убеждению, всегда представляет собой сплав нескольких национальных культур.

Вопрос о «конечных целях» исторического процесса, широко освещенный в творчестве Брюсова, опять-таки обусловлен брюсовским идеалистическим представлением о движущих силах истории: разумное начало, заложенное в человеке, обязательно приведет к осуществлению идеи гуманности, к установлению царства свободы, разума, справедливости. Это положение сформулировано Брюсовым в стихотворениях «Хвала человеку», «Библиотеки», «К счастливым».

Исследователи (П. Н. Берков, К. С. Герасимов) обращали внимание на термин «дух народа», широко применяемый Брюсовым в своем творчестве. Анализируя брюсовское понимание этого термина применительно к художественному творчеству, Берков приходит к выводу, что Брюсов формулировал им свое представление о сущности «национального духа» того или иного народа — чаще всего в качестве характеристики и определения его поэзии (в образах людей различных эпох и народностей, в обработках мифов и преданий, основных мотивов лирики), «видя в них фиксацию каких-то особых конкретных национальных черт создавшего их народа»[1].

Применительно же к исторической концепции понятие «дух народа» (которое сам Брюсов считал решающим фактором образования и становления культуры) К. С. Ге-

---

[1] **П. Н. Берков.** Проблема национальной культуры в понимании В. Я. Брюсова. — Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968, с. 23.

расимов раскрывает следующим образом: «Конечно, Брюсов... не вкладывает в крайне неудачно выбранный им термин «дух народа» мистического смысла, разумея под ним всю совокупность национального и «расового» характера, формировавшегося «в конце концов» «под влиянием данных экономических условий» жизни народа»[1].

Почти идентичные термины встречаются в философско-исторических трудах Гердера («дух человеческий») и Гегеля («народных дух»). Однако Гердер вкладывал в него слишком широкий и во многом абстрактный смысл, подразумевая под ним извечное природное начало, почти тождественное высшей «идее» («дух человеческий живет не ведая смерти и трудится не ведая усталости»[2]).

У Гегеля «народный дух» более конкретен и характеризует особенности того или иного народа. Правда, он оперирует им, объясняя стремление, склонность того или иного народа к определенной форме государственного устройства, выводя из него свой «первопринцип» каждого этапа истории. В этом плане понимание и использование Брюсовым термина «дух народа» для характеристики национальных культурных особенностей несравненно «демократичнее» гегелевского, выдвигавшего на его основе идею «избранного» в ту или иную историческую эпоху народа и строившего благодаря ему всемирно-историческую эстафету духа, в которой «самосознание отдельного народа является носителем данной ступени развития всеобщего духа в его наличном бытии и той объективной действительности, в которую он влагает свою волю. По отношению к этой абсолютной воле воля других отдельных народов бесправна, упомянутый же выше народ господствует над всем миром»[3].

В целом можно заключить, что культурно-историческая концепция Брюсова обусловлена теориями исторического развития XVIII — начала XIX в. Несмотря на идеалистический характер подхода к истории, в условиях начавшегося всестороннего кризиса капитализма, который привел к появлению крайне пессимистических реакционных теорий, отрицающих прогрессивный характер исторического процесса, утверждающих неизбежное противобор-

---

[1] **К. Герасимов.** Статья В. Брюсова «Смена культур». — Брюсовский сборник, Ставрополь, 1977, с. 181.

[2] **Иоганн Готфрид Гердер.** Идеи к философии истории человечества. М., 1977, с. 293.

[3] **Гегель.** Соч. М.—Л., 1929—1958, т. III, с. 333.

ство народов и культур и предрекающих печальный конец человечества, концепция Брюсова на их фоне защищала принципы прогресса и гуманизма. Прежде чем провести сопоставление концепции Брюсова с теми воззрениями, которые отражали духовный кризис послевоенной Европы, необходимо подчеркнуть, что именно приверженность гуманистическим принципам позволила Брюсову приветствовать Октябрьскую революцию и воспринять марксистскую идеологию.

Большую популярность в этот период (сразу после первой мировой войны) приобрела концепция Освальда Шпенглера, отражавшая духовный кризис послевоенной Европы. Отметим, что между концепциями Брюсова и Шпенглера имеются некоторые общие черты: отказ от евроцентризма в исследовании истории культуры, признание самостоятельности и равноценности каждой из мировых культур, составляющих этапы в истории человечества. Однако на этом сходство кончается и начинаются принципиальные различия. Во-первых, что необходимо особо подчеркнуть, Шпенглер использовал в своей концепции гегелевское понятие «первофеномена», причем применительно к культуре и точно так же обосновывая им существование в различные эпохи доминирующих народов, создавших мировые культуры.

Далее. Казалось бы, можно называть концепцию Брюсова циклической, поскольку он называет основные этапы развития человечества «кругами», однако такое определение будет неверным. Основанный на аналогии с периодичностью существования живых организмов (а именно — природной предопределенностью, детства, расцвета, старения и гибели), циклический принцип моделирования истории, в противоположность линейному, принижает роль интеллектуально-волевого начала в историческом процессе, являющемся в концепции Брюсова основной движущей силой истории. Кроме того, в циклических системах положение о внутренней предопределенности гибели одной и зарождения другой культуры снимает вопрос о конечных целях и смысле истории, что полностью расходится с эсхатологическими взглядами Брюсова. Наконец, идея прогресса при циклическом видении истории либо закономерно сходит на нет, либо (как, скажем, в теории исторического круговорота Дж. Вико) приобретает очень шаткие позиции и иллюзорные очертания. Теории Данилевского, Шпенглера, выросшие из кризиса сравнительно-исторического метода исследования истории, который не мог от-

ветить на вопрос о причинах смены одной культуры другой, отличали в истории лишь бесконечную смену независимых и обособленных культур, расцветающих с «возвышенной бесцельностью». Каких-либо плодотворных контактов между культурами теория, скажем, того же Шпенглера не предусматривала, и, таким образом, понятие человечества для него было не более чем абстракцией, не предполагающей в действительности сколько-нибудь реального единства. На этом фоне ярче выделяется гуманизм Брюсова, не отказавшегося, даже в условиях мировой войны, от утверждения человечества как единого организма, выросшего из одного корня и развивающегося по общим для всех времен и народов законам.

Самый же исторический процесс воспринимается Брюсовым к концу жизни как «некоторый непрерывный процесс развития — одну постоянно поднимающуюся линию, хотя бы и возвращающуюся к старым точкам, то есть «линию-спираль». И эта точка зрения представлялась ему «единственно исторически возможной и правильной»[1].

Таким образом, в основе культурно-исторической концепции Брюсова лежит идея о том, что разумное начало («мысль») является движущей силой развития человечества; благодаря «труду» «мысль» воплощается в явлениях культуры. Этот синтез разумного начала и труда («дух народа») в своей реальности есть данная национальная культура. Совокупность национальных культур данной эпохи в процессе взаимовлияния образует феномен мировой культуры. При смене культуры новая ассимилирует старую и, отвечая современным ей требованиям, готовит почву для последующей культуры. Эта смена имеет **направленность** — прогрессивное развитие, конечной целью которого является осуществление идей свободы, справедливости, гуманности, полного воплощения разумности.

Таковы основы концепции Брюсова, которые, возможно, позволят глубже и лучше понять некоторые проблемы его обширного творческого наследия и более отчетливо уяснить побуждения, определившие исторически столь правильный выбор своей гражданской позиции Брюсовым.

---

[1] Стенограмма лекций В. Я. Брюсова о русской литературе, прочитанных в студии Литературного отдела Наркомпроса 27 мая — 17 июля 1920 г., лекция 1. ЦГАЛИ, ф. 56, ед. хр. 65, л. д. 7.

В. С. Дронов

БРЮСОВ И ФЕВРАЛЬСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ 1917 ГОДА

Брюсов, как и большинство демократически настроенных представителей дореволюционной русской творческой интеллигенции, горячо приветствовал крушение царского самодержавия и связывал с этим событием возможность реального осуществления вековых свободолюбивых чаяний народа. Поэтому естественно, что в первые после Февральского переворота дни, когда буржуазная «демократия» еще не успела показать свой «вывернутый лик» и, «опьяняясь свободой», лицемерно демонстрировала красные банты, Брюсов не мог до конца правильно оценить свершившееся по существу и воспринимал эту революцию как начало серьезных демократических перемен во всех областях политической, экономической и культурной жизни России. Более того, Февраль 1917 года по своим масштабам и возможным последствиям ассоциировался в его сознании с событиями Великой Французской революции 1789—1794 годов. Не случайно первое свое послефевральское письмо Максиму Горькому Брюсов, по аналогии с французским революционным календарем, датировал: «7 марта, русской свободы год 1». Выражая в нем свое отношение к февральским событиям и, не без учета исторического опыта других революций предвидя «разные опасности», которые могут возникнуть на пути дальнейшего развития, как ему в те дни казалось, действительно «освобожденной России», Брюсов писал: «Все мы ждали и верили, но верили, что жданное сбудется «когда-то», через годы, и вдруг, чуть не в один день, мечта стала простой правдой. Предвижу, конечно, разные опасности, но все же то, что есть, **слишком** хорошо, почти страшно»[1].

---

[1] **М. Горький.** Материалы и исследования. Т. 1. Л., 1934, с. 138.

Это брюсовское **«слишком хорошо»** — первое и, по существу, еще стихийное восприятие Февральской революции, нашло адекватное отражение в стихотворении «Освобожденная Россия», которое он написал «по горячим следам событий» уже 1 марта 1917 года:

Освобожденная Россия, —
Какие дивные слова!
В них пробужденная стихия
Народной гордости — жива!
Как много раз, в былые годы,
Мы различали властный зов:
Зов обновленья и свободы,
Стон-вызов будущих веков!

В этом опубликованном на страницах «Русских ведомостей» дифирамбе Февралю Брюсов прямо связывает Февральскую революцию и с революционным взрывом 1905 года, и со всем предшествующим подвигом многих поколений русских революционеров:

И тем, кто в том работал, — слава!
Недаром жертвы без числа
Россия, в дни борьбы кровавой
И в дни былого, принесла!
Не даром сгибли сотни жизней
На плахе, в тюрьмах и в снегах!
Их смертный стон был гимн отчизне,
Их подвиг оживет в веках!

Верно раскрыв в этих стихах идею преемственности революционной борьбы, Брюсов в то же время несколько смещает исторические планы и явно преувеличивает истинное значение буржуазно-демократического переворота, считая его «воплощением» подлинной свободы:

Как те, и наше поколенье
Свой долг исполнило вполне.
Блажен, въявь видевший мгновенья,
Что прежде грезились во сне!
Воплощены сны вековые
Всех лучших, всех живых сердец:
Преображенная Россия
Свободной стала, — наконец!
(II, 218—219)

Стремление Брюсова как-то осмыслить Февральскую революцию уже в самом начале событий отражается и в написанном им 2 марта стихотворении «На улицах». В нем,

славя «праздник ликующих толп», Брюсов расценивает ее как народную революцию, говорит о «народной победе», о пробуждении «державного народа», о невозможности реставрации «осужденного» старого мира, мечтает о серьезных, «глубинных» демократических преобразованиях, о торжестве «вершительных прав» народа — «недавнее кануло в дали»:

Народ, испытавший однажды
Дыханье священной свободы,
Пойти не захочет назад:
Он полон божественной жажды,
Ее лишь глубокие воды
Вершительных прав утолят.
(II, 219)

Брюсов был одним из тех немногих русских поэтов, которые сразу же откликнулись на события Февральской революции, пытались отразить их, каждый по-своему, как в поэтическом творчестве, так и в публицистике. Характеризуя позицию большинства московской творческой интеллигенции, занятую ею в эти переломные для жизни России дни, один из чиновников Московского градоначальства писал: «Искусство никак не отражало революцию, да и не хотело этого делать. Жрецы искусства не умели и не могли преломить через свое сознание Февральский переворот. Он являлся для них чем-то неясным, неуловимым, а герои его туманными, анонимными (...) Пытавшийся воспевать революцию, Бальмонт быстро изменил своему кумиру, заявив в своих стихах:

Этим летом
Я Россию разлюбил.

Разлюбив революцию, художники и писатели, чиновники и обыватели разлюбили и Россию»[1].

Брюсов не «разлюбил», подобно Бальмонту, революционную Россию, не «разлюбил» революцию в подлинно демократическом значении ее существа. Однако в отличие от «по-детски опьяненных» праздником свободы присяжных из числа либералов он смотрел на события шире — в исторической перспективе. «Разные опасности», которые поэт «предвидел» на пути революции, заставляли его

[1] **А. Вознесенский.** Москва в 1917 году. М.—Л., 1928, с. 71—72.

более пристально всматриваться в ряд «прошедших и грядущих» столетий и соотносить с ними сегодняшний день России. Поэтому, прославляя «зов обновленья и свободы» и оживший «державный народ», Брюсов уже 3 марта в стихотворении «В мартовские дни», опубликованном только после Октября, вполне определенно заявляет о своих сомнениях в истинном характере совершающихся событий, что, несмотря на радость сознания свободы, «в чувстве углубленном нет пьяности вина», что «оно — не шторм весенний, в нем глубина — ясна». Поэт был далек от того, чтобы разделять радость российского буржуазного «стада», нашедшего новый «клочок травы». Он понимал, пусть во многом еще интуитивно, так как «веков упорный спор» на некоторое время несколько приглушили громкие фразы меньшевистско-эсеровских ораторов, что революция еще не доведена до логического конца, ожидавшегося подавляющим большинством трудового народа:

Приветствую Свободу... Чего ж еще хотеть!
Но в золотое слово влита, я знаю, медь:
Оно, звуча, не может, как прежде, мне звенеть!

Приветствую Победу... Свершился приговор...
Но, знаю, не окончен веков упорный спор,
И где-то близко рыщет, прикрыв зрачки, Раздор.

Нет, не могу безвольно смешаться с этим днем!
И смутно, как былые чертоги под холмом,
Сверкают сны, что снились в кипеньи молодом!
(II, 220—221)

Вспоминая в марте 1917 года несбывшиеся «сны» — мечтания времен своей молодости, Брюсов имеет в виду прежде всего дни первой русской революции, ее грандиозный размах и остроту социальных конфликтов. Откровенно выражая свое скептическое отношение к демократическим возможностям послефевральской «свободы», в золото которой, как он уже успел заметить, «влита» медь фальши и политического лицемерия, поэт предвидит новое обострение классовых противоречий. Поэтому, приветствуя победу над самодержавием и прославляя свободу, Брюсов в то же время подчеркивает, что не может «безвольно смешаться с этим днем» и «славить безраздумно, как юноша-поэт», «мельканье красных флагов и красный, красный цвет». Это не случайно. Опыт 1905 года, со всей очевидностью раскрывший политическую беспринципность русской буржуазии, в эти дни присвоившей себе «красный

цвет» революции, огромная историческая эрудиция подсказывали Брюсову трезвую оценку «свершившемуся приговору», удерживали его от поспешных выводов и заставляли сомневаться в реальности некоторых лозунгов, которые выдвигала захватившая власть русская буржуазия.

Еще более определенно свое отношение к февральским событиям и лозунгам Брюсов выразил в первых же записях стихотворного «Дневника поэта». В этой исповеди, которую он начал 18 марта 1917 года, весьма откровенно и самокритично оценивая свое желание как-то отгородиться от происходящего вокруг и объявить себя «соглядатаем» революции, стоящим «над схваткой», Брюсов прямо и вполне определенно называет многие «высокие и прекрасные» лозунги тех дней опьяняющим народ «обманом», фальшивкой, подменяющей «мечту» о подлинной свободе «явью» антинародной практики буржуазии:

Сегодня годовую повесть
Я начинаю. Светит мне
Фонарь неугасимый — совесть,
И жутко при его огне!
Он озаряет ряд бесплодных,
Бесцветных дней, уныло сходных,
Твердивших тупо: «все равно»,—
Тех самых дней, когда в окно,
Стучались крики толп свободных,
Когда народный океан
Качал слова плакатов красных...
Я знаю, многое обман
В словах высоких и прекрасных,
Но ими те опьянены,
Они мечту встречают в яви,
А я... за днями день лукавей,
Меня в провалы манят сны,
Я забываю все призывы
Заветных грез, любимых дум...
Живу во снах, суров, угрюм,
Полу-живой, полу-счастливый[1].

«Полу-живой» относится к общему состоянию поэта в эти дни, «полу-счастливый» — выражает его отношение к событиям, его оценку «полу-революции». О своем стремлении быть вне политики, вне партий и общественной деятельности Брюсов в это время заявляет неоднократно, подчеркивая, что к политической деятельности он «не призван». Так, например, в апреле 1917 года, определяя свое отношение к сотрудничеству в газете «Новая жизнь»,

[1] Лит. наследство. Валерий Брюсов. Т. 85. М., 1976. с. 28.

он совершенно откровенно писал А. Н. Тихонову: «Вероятно, Вас не удивит, если я скажу, что с некоторыми из позиций, занятых газетой, я в основе не согласен. Для меня это, может быть, и не так существенно, ибо я давно предупреждал Вас, что ни к какой политической партии не принадлежу, считаю, что к общественно-политической деятельности я «не призван», и стараюсь в этой области активно не выступать. Кроме того, также «не согласен» я и с «политическими» позициями других изданий, в которых участвовал, хотя бы той же «Русской мысли». Но, может быть, мое откровенное признание покажется не безразличным для редакции «Новой жизни». Такие боевые органы должны подбирать сотрудников-единомышленников, а я не вижу, что мог бы я дать газете в ее духе. Кажется, и посланные мною стихи, и те, которые остались у меня в запасе, внесут на столбцы газеты диссонанс. Отдела же литературного в газете пока нет, и чем я могу быть ей полезен, я пока не знаю»[1].

Однако, как ни велико было стремление Брюсова к писательской «независимости», как ни сильны были в его сознании настроения мелкобуржуазного анархизма и связанная с ними жюль-валлесовская тенденция быть «свободным солдатом, без номера полка на фуражке», он, незаметно для самого себя, правда лелея мысль «уклониться совсем», втягивался и в общественную жизнь, и в политику, становился политиком. Ему не удалось, подобно франсовскому Сильвестру Боннару, замкнуться в тиши ученой кабинета, — это оставалось в области мечты, что бы ни говорил он по этому поводу. Брюсов не мог быть безразличным к будущему России, к судьбам родного народа, и он, пытаясь предугадать дальнейший ход событий, представить себе динамику развития освобожденной от царской тирании Родины, невольно выступал в роли политика. К этому обязывал весь строй его мыслей о России, нашедший адекватное выражение в лучших стихах предреволюционных лет, долг поэта и гражданина, для которого формула — «Поэт всегда с людьми, когда шумит гроза» была не просто реминисценцией, а все более и более утверждающейся нормой общественного бытия, и, наконец, кровное родство с народом, которым поэт законно гордился. Следствием этого был ряд политических выступлений Брюсова, заметно выделявшихся на фоне характерных для его окружения умеренно-демократических рассуждений о революции своим бесспорным радикализмом. К их числу прежде всего относятся стихотворения «Свобода и война», «Тридцатый месяц», «Столп огненный», пролегомены «О новом русском гимне», выступления по поводу свободы печати, доклад о войне, прочитанный в марте 1917 года на собрании московских писателей и составивший основу брошюры «Как прекратить войну», и т. д. Кстати, эта брошюра, содержащая весьма наивный в политическом отношении план прекращения войны, по свидетельству В. Д. Бонч-Бруевича, не прошла мимо внимания В. И. Ленина. «Неожиданное выступление Брюсова в роли политика, — писал он, — который со своей стороны давал рецепт, как прекратить войну, заинтересовало Владимира Ильича, и он отметил книжку Брюсова для прочтения»[1].

Примечательно, что все основные политические выступления Брюсова относятся к начальному периоду Февральской революции, т. е. ко времени, когда еще не просматривался «вывернутый лик» «вожделенной свободы». Однако и тогда он выступал не как бард Февраля, а как поэт-гражданин, живо реагирующий на злободневные вопросы, вставшие перед русской общественностью между Февралем и Октябрьской социалистической революцией.

Таким ярким политическим выступлением Брюсова было антивоенное стихотворение «Тридцатый месяц», окончательную редакцию которого он завершил после Февральского переворота. Страстное осуждение мировой бойни, развязанной теми, кто «опьянел бездонной кровью» и «золотом безмерным пьян», кто поработил «свободный Труд», призыв к миру и счастью «родную зыблить колыбель», составляют пафос этих по-настоящему гневных стихов:

Борьба за право стала бойней;
Унижен, Идеал поник...
И все нелепей, все нестройней
Крик о победе, дикий крик!

А Некто темный, Некто властный,
Событий нити ухватив,
С улыбкой дьявольски-бесстрастной
Длит обескрыленный порыв.

---

[1] Цит. по: **И. Брюсова.** Материалы к биографии Валерия Брюсова. — В кн.: **В. Брюсов.** Избр. стихи. М.—Л., 1933, с. 143—144.

[1] **В. Д. Бонч-Бруевич.** Что читал Ленин в 1919 году. — «На литературном посту», 1926, № 2, с. 18.

О горе! Будет! будет! будет!
Мы хаос развязали. Кто ж
Решеньем роковым рассудит
Весь этот ужас, эту ложь?
(II, 233)

Известно, что Брюсов не сразу решился опубликовать эти стихи под своим именем и вообще сомневался в необходимости такой публикации. «Ваше желание не печатать это прекрасное стихотворение глубоко нас огорчило, — писали ему из редакции «Новой жизни», — а Ваши опасения кажутся неубедительными. Очень важно, чтобы именно Вы сказали то, что сказано в «Тридцатом месяце», и сказано так, как еще до сих пор никому не удавалось в поэзии. Поэтому мы очень просим Вас разрешить напечатать стихотворение за Вашей подписью»[1].

Такое согласие Брюсов дал, да и не мог не дать: к июню 1917 года истинная сущность Февраля выявилась достаточно четко. Опубликованное на страницах горьковской газеты, стихотворение вызвало со стороны буржуазной прессы поток клеветы в адрес поэта, обвинения в измене родине, в измене «принципам» и т. п. Первоначально Брюсов намеревался дать публичную отповедь адвокатам отечественных «троглодитов», ратующим за продолжение войны, но, написав «Открытое письмо», от публикации его по каким-то соображениям отказался. Скорее всего это было внутреннее сознание бессмысленности полемики с черносотенцами нового типа. Следует особо подчеркнуть, что «Открытое письмо», написанное незадолго до сонета Максиму Горькому, — одно из документированных отражений глубинного процесса пересмотра «прежних взглядов», связанного с переходом поэта на новые общественно-политические позиции. «Валерий Брюсов, говорят мои критики, — пишет он там, — прежде восхвалял войну, а став сотрудником «Новой жизни», начал писать против войны. Так как критикуется не достоинство моих стихов, а моя позиция человека и гражданина, я считаю себя вправе ответить несколько слов.—Во-первых, почему, «став сотрудником, начал писать такие стихи», а не наоборот: «начав писать такие стихи, сделался сотрудником»? Не естественнее ли предположить, что «Новая жизнь» потому и предложила мне участвовать на ее страницах, что жда-

[1] **Горький и Брюсов.** Из истории личных отношений. — В кн.: Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 656.

ла от меня стихов, не противоречащих ее программе? Во-вторых, я никак не вижу в своих стихах «измены своим прежним убеждениям», но даже отказа от прежних взглядов, всегда возможного у человека, который мыслит, идет вперед, иное из своего прошлого осуждает. В моем стихотворении сказано:

Призывы светлые забыты
Первоначальных дней борьбы...

Если в «первоначальные дни борьбы» слышались «**светлые** призывы», почему же поэту было не приветствовать их? И, наконец, в-третьих, дата, поставленная под стихотворением, и самое его **содержание**, где речь идет о **тридцатом** месяце войны, показывает, что стихи были написаны еще до основания «Новой жизни» (II, 446—447).

Стихотворение «Свобода и война» было написано Брюсовым 22 марта «года русской свободы 1-го», в день завершения пролегоменов «О новом русском гимне» и, что совершенно закономерно, связано с ними идейно. Опираясь на один из тезисов пролегоменов и развивая мысли «Тридцатого месяца», Брюсов выступает в этих стихах со страстным осуждением войны вообще и варварской политики германских и турецких милитаристов, ввергших в рабское состояние народы целого ряда оккупированных территорий, в частности:

В угрюмых ущельях, за зеркалом Вана,
Чу! лязганье цепи, удар топора!
Там тысячи гибнут по слову султана,
Там пытки — забава, убийство — игра.

А дальше, из глуби Ускюба, с Моравы,
Не те же ли звоны, не тот же ли стон?
Там с ветром весенним лепечут дубравы
Не песенки страсти — напев похорон.

В развалинах — башни Лувена и Гента,
Над родиной вольной — неистовый гнет...
Германских окопов железная лента
От мира отрезала целый народ...
(II, 222—223)

В годы первой мировой войны Брюсов в качестве корреспондента «Русских ведомостей» побывал на различных участках русско-германского фронта и видел там то, о чем, разумеется, не имел возможности говорить в

своих сообщениях «с театра военных действий». Из рассказов очевидцев он знал о кровавых оргиях турецких янычаров в Армении. Не прошли мимо его внимания и многочисленные примеры гнусной антинародной практики отечественных «мародеров», нажившихся на войне. Все это привело его «к глубокому разочарованию войной»[1]. И если в начале войны Брюсов, поддавшись настроениям «географического патриотизма», пытался как-то героизировать войну, а в стихотворении «Последняя война» даже выражал надежду на то, что она — естественно, после разгрома «тевтонов» — будет «началом мира и свободы», то теперь для него понятия «война» и «свобода» несовместимы. Примечательно и то, что радость русской свободы в сознании поэта омрачается мыслью о несвободе народов, задавленных войной:

Но разве сознанье не мучит, не давит,
Что, в радости марта, на празднике верб,
Весны и свободы не видит, не славит
Поляк, армянин, и бельгиец, и серб?
(II, 222)

Для Брюсова, мечтавшего о том, что освобожденная Россия выступит с призывом к «миру всего мира», дело свободы «не кончено» до тех пор, «Покуда, в оковах, другие народы, С надеждой на нас, избавления ждут!» Однако пути осуществления этого «подвига и труда» России во имя свободы и счастья других народов для Брюсова, в то время в общем-то весьма поверхностно разбиравшегося в проблемах «большой политики», далеко не ясны: отсюда и идущий вразрез с призывом к миру заключительный тезис этого стихотворения — «не праздник пред нами, а подвиг и труд». Поэтому истолковывать это выступление поэта только как призыв к продолжению войны «до победного конца» в официозном смысле этого лозунга было бы неправомерно, т. к. этот милитаристский клич, рожденный в среде «ничтожной кучки гнусных мародеров», противоречит самому существу представления Брюсова о роли и месте новой России среди других народов мира, которое он только что сформулировал в пролегоменах «О новом русском гимне», а несколько раньше — в докладе на собрании московских писателей «Должно окончить войну!»

В этом докладе, который составил основу брошюры «Как прекратить войну», Брюсов, приветствуя революцию,

[1] **И. Брюсова.** Материалы к биографии Валерия Брюсова, с. 142.

призывает к миру. «Есть одно положение, — писал он, — преобладающее над всеми другими, живущее в каждом сердце, входящее, иногда бессознательно, во все программы и во все планы, — положение, исполнение которого лучше всего может обеспечить бытие нашей молодой свободы. Достаточно его сформулировать, чтобы каждый узнал в этом положении свою открытую или затаенную думу, и оно гласит:

Должно окончить войну!

Солдаты, изнемогающие год за годом в сырых окопах, в тяжелых переходах и переездах и в смертоносных боях; матери и жены, тоже на годы разлученные с мужьями и детьми; городское население, измученное расстройством продовольственного дела, постоянным отсутствием предметов первой необходимости; все крестьянство, выносящее на себе путем косвенных налогов основную тяжесть непомерных военных расходов; короче говоря, каждый живущий в России русский и иностранец, за исключением, может быть, ничтожной кучки гнусных мародеров, наживающихся от войны, — со стоном молит: «Пусть война окончится скорее!» Война всегда — величайшее зло; война — проклятье и ужас истории; война — пережиток варварства, недостойный, позорный для просвещенного человечества. Но в наши дни для России война — зло двойное, тройное. Нам нужен мир, чтобы укрепить не вполне еще прочное основание нашей свободы, чтобы пересоздать весь строй нашей жизни на новых, свободных началах, чтобы наверстать потерянное царским режимом за несколько столетий на всех поприщах. Нам нужен мир, чтобы спокойно предаться созидательной работе, огромной, почти безмерной: коренной перестройке везде подгнившего здания нашей государственности и общественности»[1].

Определяя войну как безусловное проявление варварства, как тяжкое бремя для всего народа, а незамедлительное прекращение ее — как насущную потребность свободной России, Брюсов, по существу, выражает точку зрения народную и стоит на позициях демократических.

Приступ «географического патриотизма», определивший гражданские и поэтические позиции Брюсова в первые месяцы мировой войны, лишь на некоторое время отвлек его внимание от «проклятых вопросов» российской

[1] **В. Брюсов.** Как прекратить войну. М., 1917, с. 7—8.

действительности, — отвлек, но не примирил ни с ней, ни с «орлом двуглавым». «Разочарование войной» вновь обострило ощущение затянувшегося «перепутья», что нашло прямое отражение в стихах 1915—1916 годов, составивших основной костяк книги «Девятая Камена», работу над которой Брюсов вел на протяжении всего 1917 года, дополняя уже сложившиеся разделы новыми стихами и открывая новые циклы за счет непосредственных откликов на злобу дня.

Эмоциональная доминанта книги «Девятая Камена» определяется пушкинским эпиграфом:

«Пора! перо покоя просит...
. . . . . .
...На берег радостно выносит
Мою ладью девятый вал.
Хвала вам, девяти Каменам!»

и строки программного стихотворения «Ожиданья»: «Нет! ожиданья еще не иссякли!», которые довольно полно характеризуют душевное состояние автора в канун великих социальных перемен. И действительно, настроения усталости и жажды «безмятежного» мира, желание «прошлое прошлому» кинуть и сойти с арены перемежаются в этой книге с волевым началом, со взлетами «неукротимого» стремления к борьбе и творчеству, к горению «восторгом и тоской» во имя торжества жизни:

Мое упорство, ты — неукротимо!
Пусть яростно года проходят мимо,
Пусть никнут силы, сломлены борьбой,
Как стебель гордой астры под грозой;
Встаю, иду, борюсь неутомимо!
(II, 301)

В то же время лирическая исповедь, отражающая резкие перепады настроений Брюсова, далеко не исчерпывает содержания «Девятой Камены». «Движенье трудового дня», многоголосость жизни, воля к жизни одерживают верх над «залетейскими» призывами, выводят поэта из состояния душевной депрессии, заставляют его откликаться и на события общественной борьбы, и на явления «повседневности» (циклы «В дни красных знамен», «Пред зрелищем войны», «В Армении» и цикл «В действительности»). К числу таких откликов следует отнести и сонет «Максиму Горькому в июле 1917 года», в котором Брюсов не только выражает глубокое сочувствие пролетарскому писателю по поводу злобной травли,

развязанной буржуазной прессой за близость Горького к большевикам, что само по себе является важным штрихом в характеристике позиций поэта, но и, проводя параллель с начавшейся черносотенной дискриминацией Пушкина, определяет его место и роль в истории нашей культуры:

И тот же шум вокруг твоих созданий, —
В толпе, забывшей гром рукоплесканий,
С каким она лелеяла «На дне».

И так же образы любимой драмы,
Бессмертные, величественно-прямы
Стоят над нами в ясной вышине.
(III, 43)

Процесс гражданской активизации Брюсова, начавшийся задолго до Февраля, «в дни красных знамен», значительно усиливается и приобретает необратимый характер. Несмотря на скептическое отношение к «институтам» буржуазной революции и стремление быть вне политики, круг общественной деятельности поэта заметно расширяется. Работа в Комиссариате по регистрации произведений печати, например, сталкивала его с кругом вопросов, которые раньше были вне сферы его внимания, с учреждениями и лицами, представляющими самые различные политические партии и группировки. «Ежедневно, — писал Брюсов директору Книжной палаты, — к комиссарам поступают «отношения», «заявления», «прошения» и просто «письма» разных учреждений (комиссара г. Москвы, градоначальства, разных о[бщест]в и комиссий, как Театрального о-ва, К[омисс]ии по разбору архивов политических дел, К[омисс]ии по обеспечению свободы печати и т. д.), причем на эти обращения должно составлять ответ, который переписывается в канцелярии. Далее комиссары заняты принятием эвакуированных в Москву цензурных учреждений (свыше 40 ящиков и тюков), приемом посетителей (каждый день бывает несколько посещений, от 2 до 10 и больше), хозяйственными делами (...) и, наконец, общими вопросами о печати и ее регистрации, для чего устраиваются заседания, постоянные по четвергам, — а «экстренные» не менее чем еще раз в неделю, но почти всегда — чаще, как С. Р. и С. Д., И.К.М.О.О., Библиографическое о[бщест]во, Театральное о[бщест]во, Юридическая к[омисс]ия и т. д.»[1].

[1] Отдел рукописей ГБЛ, ф. 386, ед. хр. 115, к. 18, л. 1—1 об.

Служебная деятельность в Комиссариате, безусловно, отвлекала Брюсова от литературных занятий, мешала реализации творческих планов, но в то же время она ввела его в курс сложной и противоречивой жизни газетной Москвы, ближе познакомила с различными и не менее противоречивыми концепциями послереволюционного устройства России, с деятельностью различных партий, что способствовало расширению политического кругозора поэта и выработке более четкого отношения к явлениям общественно-политической жизни предоктябрьской поры. Действенным катализатором, усиливавшим гражданскую активность и демократизацию взглядов Брюсова, был также творческий контакт с «Парусом» и «Летописью», его работа по подготовке и редактированию новых сборников национальных литератур, «июльские дни в Петрограде», «требования украинцев и финнов», контрреволюционный «поход Корнилова» и ряд других «потрясающих явлений»[1], характеризующих этот переломный в жизни России период. Весь этот опыт, органически сочетаясь в сознании Брюсова с раздумьями о судьбах Родины и народа, о роли русской интеллигенции в революционные дни, теснее связывал его собственные мысли и надежды с чаяниями и политическими стремлениями широких слоев трудового народа, а в дни Великого Октября помог ему сделать единственно правильный выбор — только с будущей Россией и только с трудовым народом.

[1] Отдел рукописей ГБЛ, ф. 386, ед. хр. 36, к. 22, л. 1 — набросок статьи, сделанный сразу же после Октябрьской революции.

О. К. Страшкова

ТРИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ МИФА

Из четырнадцати задуманных трагедий[1] Брюсовым завершена и опубликована одна — «Протесилай умерший»[2]. В сопроводительной записке к трагедии (II вариант: «От автора»[3], IV вариант: «Предисловие автора»[4]) Брюсов конкретно определял цель своего нового драматического опыта: «Миф о Лаодамии и Протесилае дал содержание длинному ряду драматических произведений: ...Хотя моей лирической трагедии придана форма трагедии античной, с хорами, — я не ставил себе целью (причем сохранен и ее обычный размер — ямбический диметр) воссоздать греческий образец. Скорее я представлял себе ту обработку мифа, какую он мог получить под пером [мог бы получить] у драматурга позднейшей эпохи Римской империи. Читатели без труда заметят [легко можно заметить] на моем опыте влияние трагедий Сенеки, многие приемы которого мною переняты».

В основе трагедии Брюсова — миф, уже апробированный до него драматургами конца XIX — начала XX века. Сам он считал наиболее известной трагедию Станислава Выспянского «Protesilas i Laodamia», опубликованную в

[1] В отделе рукописей ГБЛ (фонд 386) хранятся следующие наброски, планы, отдельные сцены: «Помпей Великий» (в «Дневниках» — «Помпей»), «Гамлет», «Марк Антоний», «Гибель Атлантиды», «Цезарь», «Мудрец», «Эдип и Лихас», «Властелин Судьбы» (вариант заглавия — «Петр Великий»), «Учитель», «Дидона на костре», «Атрей мстящий», «Диктатор».

[2] **В. Брюсов.** Протесилай умерший. Трагедия в пяти сценах с хором. — Полн. собр. соч. Т. XV. СПб., 1914, с. 69—124. В последующем тексте цитирование по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[3] ГБЛ, ф. 386, к. 28, ед. хр. 12, л. 2—3.

[4] Там же, л. 65—66.

краковском журнале в 1899 г. «Przeglad polski». И. Анненский, высоко оценив эту трагедию, пишет в 1902 г. свою интерпретацию мифа «Лаодамия»[1]. Очерк Ф. Зелинского «Античная Ленора»[2] послужил толчком для работы Федора Сологуба над трагедией в 5-и действиях «Дар мудрых пчел»[3].

Брюсов обратился к этому античному мифу гораздо позже (1911—1912 гг.), хотя, несомненно, был знаком со всеми версиями этого сюжета. Он анализировал «Лаодамию» Анненского сразу же после ее появления, рецензируя сборник «Северная речь», где выделил ее как наиболее интересную вещь всей книги. Однако трагедия не соответствовала, по мнению рецензента, требованиям античной драмы, образец «полного» воссоздания которой Брюсов видел в «Тантале» Вяч. Иванова. Он считал неприемлемым для этого жанра какого-то «бесцветного» и «пестрого языка». По всей вероятности, и трагедия Сологуба не представлялась Брюсову действительной реставрацией жанра, т. к. он считал неправомерным смешение античных форм с современной их модернизацией. К примеру, трагедию того же Анненского «Фамира — Кифаред» он не без осуждения оценивал как «gusi-античную». В рецензии 1913 г. на эту «Вакхическую драму» Брюсов выделяет признаки античной трагедии: «Анненский заимствовал не только внутреннее строение драмы: единство и сжатость действия, остроту трагического конфликта, идею «катарсиса», но и многие внешние приемы, в том числе участие в действии хора». Тут же он указывал элементы, чуждые античным образцам: рифмованные стихи и прозу, «обширные ремарки, написанные не без влияния недавнего «декадентства». ...своих героев заставляет чувствовать и говорить по современному, языком нервным, ломающимся, иногда почти «неврастеническим»»[4]. Эти моменты как раз отличали и сологубовский миф о Лаодамии, и к нему вполне могли быть отнесены слова Брюсова: «Мы не думаем, чтобы крайности этой манеры Анненского (а в смешении

[1] **И. Ф. Анненский.** Лаодамия. Лирическая трагедия в 4-х действиях и с музыкальными антрактами. — В сб.: Северная речь. СПб., 1909, с. 137—208. В последующем тексте цитирование по этому изданию с указанием страницы в скобках.

[2] **Ф. Зелинский.** Античная Ленора. Очерк. — «Вестник Европы», 1906, № 3, с. 167—193.

[3] **Ф. Сологуб.** Дар мудрых пчел. Трагедия в 5-ти действиях. — Собр. соч. СПб. Т. VIII, с. 57—131. В последующем тексте цитирование по этому изданию с указанием страниц в скобках.

[4] «Русская мысль», 1913, № 7, отд. III, с. 265.

античности с современным он любит доходить именно до крайностей) увеличивали художественную ценность его драмы»[1].

По всей вероятности, не только неудовлетворенность имеющимися интерпретациями античного сюжета, но и глубокая трагичность мифа, ставящего вечные проблемы Любви, Жизни и Смерти, привлекли внимание Валерия Брюсова. Зелинский в своем очерке исследовал различные трактовки легенды о Леноре — «бюргеровской невесте смерти», утверждая Лаодамию «античной родоначальницей Леноры». Опираясь на свидетельство византийского грамматика Цециса, автор приводит два различных «мотива» мифа: согласно первому, убитый Протесилай, с соизволения подземных богов, возвращается к нежно любимой жене; по второму — Лаодамия после смерти мужа изготовляет его изваяние и проводит с ним ночи, как с живым человеком; подсмотревшие это люди «пустили в ход басни», что ее по ночам навещает призрак мужа. Зелинский излагает и две трансформации отношения к статуе (восковой или деревянной). В одном случае отец приказывает сжечь статую из сострадания, чтобы дочь зря не мучилась по ночам; Лаодамия в горе бросается в огонь вслед за статуей. Эту версию Зелинский объясняет «скудостью фантазии». Другая причина сожжения статуи, по его мнению, более оправдана древнегреческой традицией выдавать овдовевшую дочь замуж. Кроме размышлений об источниках различных версий мифа, Зелинский приводит пересказ почти не сохранившейся трагедии Еврипида «Протесилай». («Такова эта странная трагедия — одна из самых безумных трагедий прихотливой музы Еврипида»[2]).

Статья Зелинского, трагедия Еврипида, трагедии Анненского и Сологуба демонстрировали различные вариации одного и того же мифа. Брюсовский «Протесилай умерший», «Лаодамия» Анненского и «Дар мудрых пчел» Сологуба, основанные на едином мифологическом сюжете, отражали специфику творческих задач этих художников.

В набросках и теоретических наблюдениях над особенностями античной трагедии («Заметки о трагедии»[3]). Брюсов первостепенное значение придавал мифу. «Во вс[якой] тр[агедии], — читаем в черновых набросках, —

[1] «Русская мысль», 1913, № 7, отд. III, с. 266.

[2] «Вестник Европы», 1906, № 3, с. 180.

[3] **В. Брюсов.** Заметки о трагедии. ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 42

необх[одимо] д[олжно] б[ыть] 6 частей (зачеркнуто) условий; они суть: миф, х[арактеры], речь, образ мыслей (сверху приписка подчеркнута — **идея**), сценич[еская] постановка, хоры. Самое важное из этих услов[ий] — миф, ибо тр[агедия] — подр[ажание] д[ействию], а не людям. В тр[агедии] действуют не для того, чтобы подражать характерам, но через действие раскрывать характеры»... «Причем, без мифа невозм[ожна] тр[агедия], а без х[арактеров] возм[ожна]. Если кто расположит одну за другой хр-ые речи, изречения, мысли, искусственно придум[анные], то, к[онечно], не исп[олнит] назн[ачения] трагедии. Начало и, т[ак] ск[азать], душа тр[агедии] есть миф; второе < . . . > место занимают характеры».

И Анненский и Сологуб избрали для построения коллизии своих трагедий «мотив статуи», который Зелинский считал искусственным, книжным, ибо он является «рационалистической обработкой» «мотива Леноры». У Еврипида восковая статуя Протесилая отождествлялась с Дионисом; подруги (хор) Лаодамии справляли за сценой вакхическую пляску — свадьбу Диониса. Федор Сологуб, повторяя еврипидовский «мотив», придает этой вакханалии, в отличие от древнего трагика, обостренно-эротический характер:

Антистрофа VII. В честь полночного раденья
Быстро мчимся
И кружимся,
И в восторге исступленья
Пламенеющее тело
Обнажаем смело...

Антистрофа VIII. Звонки тонкие удары,
Визг менад и тонкий свист,
Боль, восторг, и кровь, и чары,
Круг мелькающий лучист.
Быстры ноги, быстры руки,
Брызжет кровь.
Вы быстрей мелькайте, руки!
Все мое: восторг и муки,
Пляска ночи и любви.
(с. 108)

Лаодамия Анненского играет с восковой «куклой», как мать с ребенком; автор не уточняет, каким образом статуя попала к этой невесте-жене. Сологуб же подчеркивает тему страсти-наказания, намеченную в трагедии Еврипида, где разгневанная за что-то Афродита внушает вдове любовь к восковому слепку. Сологуб уточняет причину гнева богини в монологе своей героини: «...раньше свадьбы, не свершив жертвоприношений, приходила я к

моему милому в его неоконченный дом, тайно ускоряя мое счастье, — потому что я ревновала Протесилая к сладкоречивому отроку Лисипу» (с. 79). Именно Лисип, направляемый рукою Афродиты, изготовляет воскового кумира, абсолютно повторяющего натуру. Ф. Сологуб усложняет «мотив статуи» постановкой проблемы искусства, творимого человеком по велению всевышних сил: «...Человек творит, но только боги чаруют» (с. 88), — заявляет Афродита.

Брюсов вообще отказывается от «мотива статуи». Лаодамия не расточает ласки бесплотному кумиру, она не прощается с «куклой», сжигаемой на костре отцом Акастом. Отсюда и смерть она принимает по-иному. О том, что Лаодамия в трагедии Анненского бросается в жертвенный костер вслед за статуей, свидетельствуют вопли на сцене и за сценой, где происходит трагическое событие. Сологубовская Лаодамия бросается в костер с мыслью о встрече с любимым: «Огонь, сладкою мукою сожги мое тело, — и пойду за милым моим к широким воротам Аидова чертога» (с. 109). Брюсовская же героиня, дав обещание мужу-призраку последовать за ним, поражает себя мечом (совсем в духе героев Шекспира). Брюсов такой развязкой противоречил утверждению Анненского, сделанному в предисловии к своей трагедии: «Но смерть от вольного удара мечом кажется мне столь же мало соответствующей натуре Лаодамии, сколько характеру ее пафоса. Замечу при этом, что и для героинь Еврипида такая смерть не была обычной»[1].

Но и сам характер брюсовской Лаодамии не соответствовал жертвенности, выводимой Анненским как основополагающая черта молодой вдовы. Поступок Лаодамии в трагедии Брюсова психологически мотивирован. Уже в первых репликах проступает ее сильная и страстная натура. С достоинством выслушивает она предложение Тимандра, знатного гражданина Филаки, «склонить гордыню перед долгом» и выбрать себе нового супруга. В рукописи первой редакции пьесы она с презрением говорит об этом претенденте на престол:

...Не снизошла б моя душа до выродка,
Жизнь кроющего робко в безопасности,
Тогда как братья наши и товарищи
Под стенами у Трои смертный бой ведут[2].

[1] «Северная речь», 1909, с. 142.

[2] **В. Брюсов**. Протесилай умерший. Вариант заглавия — Лаодамия и Протесилай. Лирическая трагедия с хорами. ГБЛ, ф. 386, к. 28, ед. хр. 12, л. 8.

Если Лаодамия Анненского совсем не по-царски добра и снисходительна к подчиненным, даже извиняется перед Вестником за свое неверие, то брюсовская героиня и в горе властна и своевольна (сцена с Гонцом, с. 81—84.) Ее судьба, ее отчаянная надежда «еще хоть час, единый час» видеть любимого, вызвав его из царства Аида, в руках Заклинательницы. Но не как просительница, а как всемогущественная правительница излагает она свой приказ-просьбу старой колдунье, угрожая местью за невыполнение:

Тебя мученьям я предам безжалостным.
Велю тебя замучить, как преступницу,
Велю тебя живую бросить в баратрон,
Мечу, огню, всем пыткам я предам тебя!
(с. 96)

Она выступает против веления богов, против Рока. Это силой ее заклинаний, силой ее любви Протесилай на время покидает Тартар. Царица открыто бросает вызов Судьбе, не внемля голосу «разума» (т. е. Предводительницы хора): «Не должно смертным вечный Рок оспаривать». «Тот гибнет, кто вступает на запретный путь» (с. 88). Для Лаодамии «погибель лучше, чем томленье вечное». «Что в мире мне осталось, кроме тайн и чар? Мне Рок судил такое, что сверх сил моих» (с. 88). — отвечает она на увещевания хора.

Как мы уже отмечали, Брюсов в «Заметках о трагедии» отводил изображению характера в античной драме второе место после мифа. Герой должен вызывать сострадание, поэтому он «не м[ожет] б[ыть] челов[еком] недостойн[ым] его. Но вм[есте] с тем и не состр[адание] вызывает зрелище достойного, беспричинно поверженного в несч[астье]. Это вызывает жалость, а не состр[адание]. Остается, как герой трагедии, средний тип < . . .> Не чрезмерно добродет[ельный] и не чрезм[ерно] порочный. Такой, кот[орый] впадает в несчастье не по порочности и испорченности, но по к[акому]-нибудь греху, ошибке < . . . >. — Лучше не зная совершить ч[то]-либо, а потом узнать, ибо здесь нет ничего возмущающего нас (наше нрав[ственное] чув[ство]), а уз[нание], бывает, потрясает нас (Деметра в Пиррах).

Притом, если герой относ[ится] к т[ем] людям, к[отор]ые пользуются настоящим почетом, уважением, то мы испытываем в равной мере состр[адание] и страх < . . . >. Т[очно] т[ак] же не возбуждает в нас страха судьба совершенно порочного, ибо мы не ставим себя на его место, да и считаем, что его несч[астья] заслужены»[1].

Брюсовская Лаодамия — пример действительно трагического характера, вызывающего сострадание, а отнюдь не «жертва», вызывающая жалость. Лаодамия Анненского — это покорно страдающая женщина. Она так же, как и брюсовская героиня, верно и преданно любит. Но она жертва Судьбы, не пытающаяся пересилить хоть на миг веления богов. Всю пылкость своей любви она переносит на статую, а когда появляются Протесилай с Гермесом, даже не знает, что он уже мертв. И поэтому трагизм встречи сосредотачивается на сцене прощания.

Встреча Протесилая и Лаодамии — это кульминационный момент во всех трагедиях, но по-разному звучит он в «Лаодамии», «Даре мудрых пчел» и «Протесилае умершем».

В трагедии Анненского многословие Гермеса и Хора в 8-м явлении делают «диалог» супругов второстепенным, он проходит «за сценой». Протесилай умолил богов о трехчасовом свидании, чтобы «свои чертоги видеть и тихонько... сказать слова любви...» (с. 180) Лаодамии. Узнав от Гермеса о том, что муж пришел на свидание мертвым, Лаодамия в безысходном горе «бросается к Иолаю, тот отодвигается. Немая сцена» (явление 10, с. 184—188). Молчание Протесилая, его пантомимические жесты, пассивность в восприятии земной жизни и земной страсти снимают необходимую напряженность сцены. Страдает, по существу, только Лаодамия, умоляющая Гермеса о пощаде.

Если Протесилай Анненского — безгласный, как марионетка, подвластный только прикосновениям Гермеса, то Сологуб придает ему действенную роль. Он вымолил себе часы земной жизни, чтобы насладиться брачными ласками. Он возмущен тем, что жена направляет любовь к «статуе», но и понимает, что эта любовь помогла их встрече. Вообще встреча в «Даре мудрых пчел» — это зов плоти, зов любви, во власти которой Протесилай совершил трудный путь. Он появляется после вакхической пляски любимой и ее подруг. Лаодамия страстно взывает: «Иди ко мне, насладись моей любовью... С тобою, за тобой пойду я повсюду, — за тобою, с тобой, мой Протесилай». «Протесилай молча обнимает Лаодамию. Она дрожит.

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 42, л. 3.

Отходит. Одежда скользит с ее тела, падает к ее ногам, обнажая вздрагивающее прекрасное тело» (с. 119).

Подобная «обнаженность» совершенно чужда Анненскому, настойчиво подчеркивающему непорочность своей героини. Брюсов тоже не разделяет заострения темы «греха» — его Лаодамия непорочна, но встреча ее с Протесилаем не так платонически сдержанна, как у Анненского, и происходит не за сценой, а на сцене. Брюсовский эпизод встречи (действие 4) психологически насыщен, в нем сконцентрированы различные оттенки настроения как Лаодамии, вызвавшей супруга из темного Аида, так и Протесилая, живущего уже в других измерениях. «Во всей драматургии символизма[1], — справедливо отмечает И. Дукор, — нет более волнующей сцены, в которой с такой силой была бы отображена огромная напряженность неудовлетворенной любви»[2].

Весь диалог четвертого действия построен на контрасте чувств. Протесилай чужд земному свету и чувству, а Лаодамия со страстной надеждой взывает: «Забудь виденья, вспомни: на земле любовь». Но Любовь и Смерть несовместимы, Лаодамия не может заглушить в любимом ощущение иного мира:

Протесилай. Там поле асфоделей — белый луг цветов!
Лаодамия. А здесь цветут гранаты уст моих!
Протесилай. Там пламень недвижимый, черный небосвод.
Лаодамия. А здесь трепещут перси, снег грудей моих!
Протесилай. Там тени бродят, там друзья убитые!
Лаодамия. Здесь я — живая, я жена твоя, с тобой!
Протесилай. Там сон глубокий, там молчание царит!
Лаодамия. Здесь пламя страсти, здесь — живой восторг любви!
(с. 104—105)

Робкие всплески воспоминаний о любви не возрождают Протесилая. И отчаявшаяся Лаодамия с горечью раскрывает тайну его появления на земле. Не случайно «узнание» Брюсов переносит в самый напряженный момент произведения. В «Заметках о трагедии» он писал: «Лучшие мифы те, где переход совершается через перипетию, напр[имер] через узнание. Перипетия есть необход[имый]

[1] Присоединяясь к высокой оценке этого поистине трагедийного эпизода, мы не считаем брюсовскую трагедию произведением **символистской** драматургии. Она представляет собой реставрацию **формы** античной драмы, ее **психологизированную** интерпретацию, обусловленную и творческой индивидуальностью Брюсова, и общим художественным веянием эпохи.

[2] **И. Дукор.** Проблемы драматургии символизма. — Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 133.

переход события в противоположное. К[акое]-н[ибудь] событие внушает, напр[имер], ожидание счастливого оборота, но вдруг оно приводит к ужасному, не случайно, а с необходимостью из предшеств[ующих] событий. Например, в Эдипе пришедший утешить его и освободить от страха объявляет, что он совершил < . . . >.

Ужасное есть переход от незн[ания] к знан[ию]. Самое лучшее узнание есть то, к[оторое] соед[иняется] с перипетией. Причем самое лучшее узнание должно вытекать из самих действий (приписка под строкой: это вызывает изумление). Таково узнание в «Эд[ипе]»[1].

После того как Протесилай узнал, что он мертв и что ему отпущено богами всего три часа земного существования, его апатия сменяется тоской человека, навек прощающегося с жизнью, осознавшего роковую безысходность смерти. На мольбы Лаодамии хоть на миг «вкусить всю сладость страсти неиспытанной», ее «изведать тело непорочное, пред тем как снова навсегда уйти во мрак», он с беспредельной горечью говорит: «Что миг единый пред бездонным ужасом» (с. 110). Действенная роль в диалоге отведена Лаодамии, но и Протесилай, в отличие от Протесилая Анненского, не статичен. Его не могут вернуть к жизни стоны Лаодамии[2], мольбы ее отдаться ощущениям любви, но ее преданность поражает его. Когда любимая обещает пойти за ним в царство смерти, Протесилай признательно и возрожденно говорит: «О верная подруга! Лаодамия! Я начинаю верить в то, что есть любовь!» (с. 113).

Протесилая наконец охватывает чувство любви, теперь он, как прежде жена, умоляет о наслаждении. Но Лаодамия уже во власти смерти, отрешилась от жизни. И опять подчеркивается контрастность, несоответствие чувств любящих:

Протесилай. Мне кажется, я в этот миг, как прежде, жив!
Лаодамия. Мне кажется, я в этот миг уже мертва!
Протесилай. О дай теперь лобзаньем мне припасть к тебе!
Лаодамия. Лобзаний нам не надо; нас целует смерть.
Протесилай. Твой милый стан руками охватить позволь!
Лаодамия. Его обнимешь слаще ты в стране теней.
(с. 114—115)

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 42, л. 2 об.

[2] В своих страстных порывах она сродни Лаодамии Сологуба:

Теперь сама о ласках я прошу тебя,
Теперь сама объятья простираю я,
Возьми меня, целуй меня, ласкай меня,
Шепчи мне снова все любви признания,
Твоих объятий жажду, жажду уст твоих. (с. 106)

Если следовать представлению Брюсова о композиции трагедии, изложенному в тех же «Заметках» («Во вс[якой] тр[агедии] д[олжно] б[ыть] две части: завязка и развязка. Я называю з[авязкой], что идет от начала до того места, где совершается переход[1] (к несчастью или к счастью), развязкой — то, что от этого перевор[ота] до конца»[2]), то во всех трех произведениях сцена встречи — это как раз тот переходный момент, который ведет к развязке. В ней-то в наибольшей степени проявилась специфика видения мира каждым автором. В развязке решается один из значительнейших вопросов эпохи реакции — Жизнь и Рок, Любовь и Смерть.

Брюсовский Протесилай покидает землю не покорной тенью, а человеком, навек вдохнувшим ощущение жизни— Любовь. Любовь сделала его бессмертным, ибо Лаодамия будет с ним в царстве Аида вечно. Уходя за Гермесом, Протесилай восклицает: «Я чувствую блаженство беспредельное», а Лаодамия вторит ему: «Мы победили Тартар и как боги мы!» (с. 115). Последняя реплика раскрывает идейную основу всей трагедии Брюсова: Любовь побеждает Смерть.

Однако неверно будет ограничиться только этой формулой, т. к. есть некая безысходность в прощании Лаодамии с жизнью. В ее последнем монологе, по существу, толкуется эпиграф из «Орфея и Эвридики», предпосланный автором всей пьесе: «Что весна, — кто видел севы Асфоделевой страны». Ощутив дыхание смерти, человек уже не может жить. Смерть властно и неотступно следует за ним: «Тот, кто услышал, что сейчас появится Гермес, богов посланник, и возьмет его, Любовной лаской нежиться захочет ли?» С бесстрашием идя навстречу Смерти, которая вернет ей Любовь, Лаодамия отождествляет силу этих двух вечностных категорий:

Как здесь вязала нас любовь единая,
Так там единой **смертью** будем связаны[3].
(с. 118)

Эпод Хора в еще большей степени опровергает оптимистическое звучание утверждения Лаодамии: «Мы победили Тартар и как боги мы!» Он возвращает к мысли о неизбежности Рока. Однако здесь указывается наиболее

[1] Этот **переход**, вероятно, та самая перипетия, о которой говорилось выше.
[2] ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 42, л. 1 об.
[3] Подчеркнуто нами. — О. С.

оптимальный путь: уж если веления богов неотвратимы, то смерть надо принимать красиво и смело — как Лаодамия, идти в Тартар возрожденно и непокорно — как «мятежник неосмысленный» — Протесилай.

Противоречивость идейных положений брюсовской трагедии объясняется, на наш взгляд, совмещением принципа изображения психологической мотивированности поступков героев с рационалистической обусловленностью выводов античной трагедии. Психологический склад характера Лаодамии привел ее к победе над Смертью. Мировоззренческая закономерность античной трагедии всегда основывалась на утверждении: «Не ищи бороться с роком». Реставрируя формы античной трагедии, Брюсов в силу своих художественных особенностей соединил шекспировский метод психологической обусловленности и тенденцию классического образца, которая отвечала мировоззренческим принципам символизма конца XIX — начала XX века, утверждающего бренность человеческого бытия и беспредельную власть роковых сил.

Именно в таком контексте воспроизводится миф о Лаодамии Анненским и Сологубом.

Любовь в «Лаодамии» и «Даре мудрых пчел» — роковая сила, ведущая к смерти. Не случайно Афродита называет себя Мойрой в трагедии Сологуба. Последний хор подруг Лаодамии (с. 130—131) написан в духе идейной позиции автора, повторяемой и в других его произведениях; он созвучен «бесстрастному голосу из толпы» сологубовской трагедии «Победа смерти».

Превалирующий мотив Рока во всех трех пьесах позволял относить их к одному разряду символистических трагедий. Г. Лелевич, приводя в своей книге слова Н. Волкова, полностью солидаризируется с ним: «Знаток античности, Брюсов искусно имитирует эллинскую трагедию. Но в стройную систему вкладывается несвойственное ей **упадочное** содержание»[1]. Как пример понимания античности в системе символизма, освоения им проблемы вырождения и рока сопоставлял И. Дукор эти произведения[2]. Но и ставя такую локальную задачу, исследователь тонко уловил специфичность произведения Брюсова, обособил его «оправдательным» замечанием о том, что его трактовка мифа о Лаодамии «на грани реализма». Мы полагаем, что этот «реализм» объясняется более по-

[1] **Г. Лелевич (Г. Кальмансон).** В. Я. Брюсов. М.—Л., 1926, с. 221.
[2] **И. Дукор.** Проблемы драматургии символизма, с. 106—166.

следовательной, нежели у Анненского и Сологуба, реставрацией формы античной трагедии.

Не случайно в рецензии на «Лаодамию» Брюсов назвал ее «условно» — античной трагедией. Внешне выдерживая формы античной трагедии, Анненский как бы «модернизирует» их. Несомненная принадлежность древнегреческой трагедии — хор, но уже во втором действии к нему присоединяются Голоса: арфы, абсолютно мелодекламаторский Третий голос. Анненский вводит и совершенно не свойственные классическому образцу музыкальные антракты.

Но сологубовская трагедия в еще большей степени претерпевает влияние символистской направленности творчества автора. Наиболее противоречащая античности деталь: смена декораций и обширные ремарки. По общему тону изображения, по эпическому характеру ремарок, служащих отражению не каких-то изменений на сцене, а, главным образом, выражению позиции автора, трагедия Сологуба может быть отнесена к «лезедраме». Вот так, к примеру, заявлен Хор в списке действующих лиц (на сцене он не появляется): «дающий голос множеству и природе». Характерны мрачные афиши, заканчивающие каждую картину: «Три черные завесы мрака закрывают ад, означая конец первого действия» (с. 74); «Черная ночь окутывает сцену. Голоса смолкают. Огни чертога тускнеют, исчезают. Глухой шум. Плеск воды» (с. 111). Обширная ремарка, рисующая вакхическую пляску, и столь же многословные ремарки действия, как и осложненный символической образностью язык героев, противоречат античной трагедии.

Если сюжет «Дара мудрых пчел» осложнен еще двумя мифами — о Персефоне и гиметском меде, то «Протесилай умерший» четко строится на единстве действия, времени и места, воплощая брюсовские представления о структуре античной драмы, схему которой он излагал в рецензии на «Фамиру—Кифаред» Анненского и в предварительных набросках (очень черновых) выводов «Заметок о трагедии»: «Выводы: действие — **вероятное**[1]

ед[инство] действия
зав[язка], узн[ание] и перипетия, раз [вязка]
переход от сч[астья] к несч[астью]
Герои — дост[оверность], впадание в грех по незнанию.

[1] Подчеркнуто Брюсовым.

все это через сост[радание] в страх —
о < . . .> — примирение с необх[одимостью]
гибе[ли] героя.

Все это — < . . . . . >дейст[вие] д[олжно] развиваться из характеров. Практически: неб[ольшие] разм[еры] тр[агедии]

герои — засл[уживают] наше ув[ажение]
отсут[ствие] эпизодов...»[1]

Форму своей трагедии Валерий Брюсов оговаривает в «Предисловии», выдерживая соответствие древнегреческим образцам в тексте: Хор сочувствует героям; скудные, однословные ремарки расчитаны только на пунктирное изображение действия (т. к. древнегреческий актер владел определенной суммой условных приемов игры, не нуждающихся в толковании автором); распределение ролей протагонистов, девтерагонистов и тритагонистов уже в первой редакции пьесы; стремление выдержать размер античного диметра, — все эти признаки отличают рационалистически организованную структуру брюсовского произведения от предшествующих трагедий современников.

Брюсов, несомненно, осознавал и отличие своей трагедии от классических образцов. Этому осознанию отвечало первое определение жанра трагедии «Лаодамия и Протесилай» — «**Лирическая** трагедия с хорами»[2]. На следующем листе трагедия обретает название «Протесилай умерший», но все еще остается **лирической.** В пятой редакции[3] убирается это определение и устанавливается известное— трагедия в пяти сценах с хорами. Понятие лирической трагедии как раз отвечало той психологической мотивированности, заостренности действий и настроений героев, что сближало брюсовскую пьесу с традициями шекспировской трагедии и что, несомненно, отвечало принципам восприятия мира художниками конца XIX — начала XX века. Анненский также назвал свою трагедию лирической, однако ни статичный образ Лаодамии, ни модернизированные песни хора, ни даже поистине трагическая сцена раскаяния Акаста не делали ее психологически обоснованной.

Таким образом, три обработки одного мифа явили пример различного освоения традиций античной трагедии.

[1] ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 42, л. 3 об.
[2] ГБЛ, ф. 386, к. 28, ед. хр. 12, л. 3.
[3] ГБЛ, ф. 386, к. 28, ед. хр. 13.

Анненский и Сологуб, создавая свои «условно»-античную (В. Брюсов) и «символистско»-античную трагедии, преследовали цель модернизации, современной модификации древнего мифа. Брюсов же стремился в первую очередь реставрировать форму античной трагедии со всеми присущими ей особенностями, и в эту структуру уже как сущностный ее элемент проникали принципы «новой драмы», одним из выражений которой являлась психологическая мотивированность поступков героев.

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

А. А. Нинов

БРЮСОВ И БАЛЬМОНТ
(1894—1898)

В истории новой русской поэзии и судьбах русского символизма имена Брюсова и Бальмонта сопряжены особенно тесно. Характерно, что уже в первой большой книге «Русские символисты» (1910), написанной Эллисом (Л. Кобылинским), отдельные очерки посвящены только Константину Бальмонту, Валерию Брюсову и Андрею Белому. Из поэтов, которых сам Брюсов относил к числу «близких», Бальмонт на протяжении ряда лет был ближайшим. С середины девяностых годов Брюсов испытал на себе исключительно сильное воздействие бальмонтовского стиха, прозвучавшего тогда с особенной силой. «То было время, — писал впоследствии Брюсов, — когда над русской поэзией всходило солнце поэзии Бальмонта. В ярких лучах этого восхода затерялись едва ли не все другие светила. Душами всех, кто действительно любил поэзию, овладел Бальмонт и всех влюбил в свой звонкопевучий стих»[1].

В своей автобиографии Брюсов подтвердил, насколько значительной, можно даже сказать решающей, оказалась для него встреча с Бальмонтом. Символизм в России тогда только-только зарождался, и на ранней заре этого движения молодой Брюсов грезил идеалом «нового поэта», способного воплотить на практике декларации символистской эстетики. Из молодых поэтов-современников Брюсов ценил Александра Добролюбова, Ивана Коневского, рано умершего Ивана Лялечкина, но Бальмонт казался ему ближе всех к заветному идеалу.

---

[1] **В. Брюсов.** Далекие и близкие. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912, с. 107.

«Его исступленная любовь к поэзии, его тонкое чутье к красоте стиха, вся его своеобразная личность произвели на меня впечатление исключительное, — признавался Брюсов. — Многое, очень многое мне стало понятно, мне открылось только через Бальмонта. Он научил меня понимать других поэтов, научил по-настоящему любить жизнь... Я был одним до встречи с Бальмонтом и стал другим после знакомства с ним»[1].

Признав первенство Бальмонта и пережив пору искренней влюбленности в его поэзию, Брюсов к началу 90-х гг. постепенно освобождается от его влияния, а затем переходит к открытой и резкой критике недостатков и слабостей бальмонтовской музы, становившихся более явными в последующих книгах.

Бальмонт, в свою очередь, не стесняясь высказывал Брюсову свое мнение о его литературной позиции, которую он далеко не во всем разделял, и о его стихах, в которых он находил иной раз следы неудачного соперничества. Неуравновешенный, импульсивный, стихийный в своих переменчивых чувствах и настроениях, Бальмонт все чаще должен был сталкиваться с трезвым, волевым, осознанно «строившим» свою судьбу и свою поэзию Брюсовым.

История творческих и личных отношений Брюсова и Бальмонта отражена в их поэтических посвящениях и посланиях друг к другу, в многочисленных критических откликах, ставших достоянием печати, а также в обширной неопубликованной переписке, сохранившейся лишь отчасти. О судьбе этой переписки следует сказать особо.

В личном архиве Брюсова насчитывается более ста писем Бальмонта, написанных между 1898 и 1916 гг. Большая часть этих писем прислана из-за границы, где Бальмонт прожил многие годы в разъездах, а затем, с 1906 по 1913 гг.,—в политической эмиграции. Письма Брюсова к Бальмонту не сохранились, так как личный архив Бальмонта за рубежом оказался утерянным и, по-видимому, погиб безвозвратно. От этих писем, число которых должно быть тоже не менее ста, в личном архиве Брюсова осталась небольшая пачка черновиков. Некоторые из них дословно копируют отправленные письма к Бальмонту, другие — являются лишь набросками, написанными скорописью и оборванными на полуслове. Всего таких черновиков сохранилось более двадцати. Можно предположить, что Брюсов сохранял черновые копии наиболее важных писем, — это следует также из их содержания. Во всяком случае, они дают представление о том, **что** и **как** Брюсов писал Бальмонту, особенно в ранние годы их дружбы. Все эти документы чрезвычайно существенны для изучения обширнейшей темы «Брюсов и Бальмонт». Чтобы оценить и понять их значение, необходимо восстановить, хотя бы в общих чертах, основную канву отношений Брюсова и Бальмонта, как они сложились к началу их систематической переписки.

[1] **В. Брюсов.** Автобиография. — В кн.: Русская литература XX века. Т. I. М., 1914, с. 111.

Знакомство Брюсова и Бальмонта состоялось осенью 1894 г. на заседании Общества любителей западной литературы при Московском университете, и пока Бальмонт жил в Москве, редкая неделя обходилась без встречи между ними. Брюсову тогда не исполнилось еще двадцати одного года, Бальмонту было двадцать семь, но не эта разница в возрасте, тогда заметная, заставляла Брюсова смотреть на Бальмонта как на старшего. Ни один из современных русских поэтов не значил для Брюсова так много, ни к одному из них он не был так прочно, так безусловно привязан. Целые вечера и ночи они проводили вместе — Бальмонт читал свои стихи и переводы из любимых поэтов — Шелли и Эдгара По, Брюсов отвечал переводами из Верлена, стихами Тютчева и Каролины Павловой, с которыми Бальмонт тогда был мало знаком. Собственно музыку русского стиха, равно как и другие достоинства многих поэтов, Брюсов по-настоящему понял и ощутил через Бальмонта.

Богемный образ жизни, приличествующий молодым «декадентам», Брюсов усвоил еще до встречи с Бальмонтом; Бальмонт иногда тяготился этим стилем и порывался жить иначе. Упоминание об этом находим в дневниковых записях Брюсова за декабрь 1984 г.: «Был у Бальмонта и проблуждал с ним всю ночь. Бальмонт говорил о чистоте души, о том, как греховно пить вино и прикасаться к женщинам. Говорил он и о своей vita nuova»[1].

Вокруг Брюсова в 1894—1896 гг. уже сложился небольшой кружок поэтов-символистов, в котором бывали А. А. Ланг (Миропольский), Модест Дурнов, Александр Добролюбов, Иван Коневской, Георг Бахман, Марк Криницкий, Александр Курсинский. Бальмонт также сблизил-

[1] **В. Брюсов.** Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 20.

ся с этим кружком. 1 февраля 1895 г. Брюсов отметил: «С Бальмонтом виделся несколько раз. Большею частью свидания бывали полудекадентскими, но — увы — кончались трактиром и «вертепом». Бальмонт выступил передо мной ярко и, увы, опять! потерял много из своей прежней привлекательности»[1].

К середине девяностых годов, в отличие от Брюсова, Бальмонт уже завоевал своих первых читателей. После ярославского «Сборника стихотворений» (1890) Бальмонт выпустил в Петербурге книгу «Под северным небом» (1894), хорошо известную Брюсову. Стихотворения, составившие вскоре его третью книгу, Бальмонт охотно читал при дружеских встречах и ночных пирушках с Брюсовым и друзьями. Стихи и самое чтение Бальмонта произвели на Брюсова сильное впечатление. Весной 1895 г. он подтвердил это в письме к П. П. Перцову: «Собственно говоря, читать стихи должны только поэты, и никогда чтение Южина или Ермоловой не предпочту я чтению Бальмонта, хотя этот и пришептывает и немного распевает. У нас в Москве Бальмонт читал свои «Колокольчики» /из По/ на одном маленьком литературном собрании, где было два артиста. Эти два артиста без конца осуждали декламацию Бальмонта, а, на мой взгляд, то был идеал чтения»[2].

В обширной переписке Брюсова с П. П. Перцовым Бальмонт упоминается чаще всех при обсуждении общих проблем новейшей русской поэзии. Перцов вместе с братом готовил и выпустил в 1895 г. коллективный сборник «Молодая поэзия», в котором были представлены десятки имен— и в их числе Минский, Мережковский, Бальмонт, Бунин, Брюсов и др.

Как отметил впоследствии Перцов, Бальмонт выделялся уже и тогда блеском стиха, хотя скрывался еще под своим ранним «скандинавским» обликом. Из его стихов в сборнике было помещено пять произведений, в том числе два характерных — «Фантазия» /«Как живые изваянья, в искрах лунного сиянья...»/ и «Я мечтою ловил уходящие тени...» Представленный в сборнике единственным стихотворением «Мечты о померкшем, мечты о былом...», Брюсов с юношеским высокомерием относился почти ко всем остальным его участникам. Очень невысоко

[1] **В. Брюсов.** Дневники, с. 20.

[2] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894—1896 гг. (К истории раннего символизма). М., 1927, с. 15.

оценивая достижения и потенции современной молодой поэзии, он сделал некоторые исключения только для Бальмонта и внезапно скончавшегося Ивана Лялечкина.

«Важно не то, что наши юные поэты еще ничего не дали, — писал Брюсов Перцову, — а то, что они и не могут ничего дать; это — для меня, по крайней мере, — вполне ясно из их произведений... Есть исключения — о! Я ничего не говорю — есть маленькие исключения. Есть Бальмонт, а у него в портфеле и «Подводные цветы», и «Между ночью и днем», и «Клеопатра»... хотя... хотя очень, очень неширок талант и этого г. Бальмонта, может быть, лучшего из молодой поэзии. Есть... впрочем, увы! был Лялечкин. Вы, конечно, слышали о его смерти. Вот о ком можно пожалеть»[1].

В письмах к Перцову Брюсов подробно изложил свое понимание принципов символизма в поэзии, как они представлялись ему в пору выхода московских сборников «Русские символисты» /1894—1995/, подготовки собственной первой книги стихов «Chefs d'Oeuvre» /1895/, сборника стихотворений Александра Добролюбова «Natura Naturaus. Natura naturata» /1895/, третьей книги стихов Бальмонта «В безбрежности» /1895/ и др.

Молодой Брюсов ориентировался преимущественно на эстетику французского символизма и доказывал — не без оснований, — что до Верлена и Малларме символизма в поэзии не было. Сущность этого нового течения европейской и русской поэзии он видел в «раскрепощении личности», в расширении субъективного, индивидуального начала в лирике посредством узаконения экзотики, мистики, разрыва с современностью, эстетизации прошлого, прозрений в «грядущее» и т. д. Стилистическую основу нового направления Брюсов видел не в аллегориях или символизации образов, а в усилении «надсмыслового» музыкального воздействия стиха. Задача символистской поэзии, по Брюсову, — передавать изменчивые настроения поэта не прямым логическим способом, а косвенной эмоциональной окраской и ритмической организацией слов.

«Слова утрачивают свой обычный смысл, фигуры теряют свое конкретное значение, — остается средство овладевать элементами души, давать им сладострастно-сладкие сочетания, что мы и называем эстетическим наслаждением. Если Ваша душа недостаточно гибка, —

[1] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, с. 20.

утверждал Брюсов, — она не подчинится многим; вот почему мы не хотим считать поэтами Малларме и Добролюбова, — но поэзия шире, чем мы ее воображаем: есть много форм, еще не предчувствуемых нами. Будущее еще бесконечно»[1].

Одновременно Брюсов резко нападал на эпигонов пушкинской школы, хотя считал, что ее заветы еще могут жить, если их согреть дыханием новой символистической поэзии. В этом смысле он готов был защищать стихотворение «Леда» Мережковского от нападок Бальмонта. Мережковский и Бальмонт, по Брюсову, — это «зарево заката и проблески утренней зари. Несмотря на все симпатии Мережковского к символизму, он остается классиком по духу; несмотря на все протесты Бальмонта, он истинный декадент. Я не удивляюсь, — писал Брюсов,— что эти два поэта не понимают друг друга»[2].

Некоторые стихи Бальмонта, которому Брюсов уступал титул «первого русского декадента», казались ему еще менее отяжеленными мыслью, чем стихи Верлена, что, впрочем, не лишало их в его глазах вполне определенных достоинств. Музыкальный напор в стихах Бальмонта зачастую преобладал над логической связью, а неожиданно-субъективная окраска образов как бы размывала обычные предметные значения слов. «Все силы Бальмонта, — писал Брюсов, — направлены к тому, чтобы изумить читателя, поймать его на удочку неожиданности, странной ли рифмой или странным оборотом фразы. Только его прекрасный, мало того! — дивный талант спасает его при таком неимении что́ писать, чем поделиться с читателями»[3].

Этот же упрек /далеко не во всех случаях справедливый/ Брюсов развил в полемических заметках «О молодых поэтах» — незаконченная статья под этим названием относится к 1896 г. В ранних стихотворениях Бальмонта, по наблюдению Брюсова, постоянно варьируются одни и те же мотивы и налицо весь обычный арсенал романтиков. «У Бальмонта встречаются такие трафареты, — писал Брюсов, — как «скорбный гнет», «бездна отчаяния», «гладь воды», «зеркало струй», «сладостный миг упоения», «дитя печали», «поздней мудрости дитя» и т. д... Зачем же — спрашивается — Бальмонт тогда пишет? — Что

[1] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, с. 15.
[2] Там же, с. 20.
[3] Там же, с. 25.

побуждает его к этому? — Мелодия стиха. Бальмонт пример поэта, который уже не раб формы, а раб звуков, раб созвучий — и вот почему прежде всего он поэт-декадент»[1].

Сознавая слабости содержания некоторых стихов Бальмонта, Брюсов тем не менее взял под решительную защиту от критика Перцова такие бальмонтовские стихотворения, как «В час рассвета», «Подводные растенья» и др. Он признавал за поэтом право написать целое стихотворение ради одной выразительной строки:

Над утесом осторожным, у тревожных диких скал...

«Это строка, стих, но ради этого стиха написаны и все остальные 15»[2], — возражал он на критику Перцова. Стоит отметить, что Брюсов процитировал первую строку стихотворения по памяти и неточно. У Бальмонта сказано иначе:

Над ущельем осторожным, меж тревожных чутких скал
Перекличке горных духов в час рассвета я внимал...

Разночтение характерное, позволяющее оттенить некоторые особенности символистического стиха. В памяти Брюсова остались главные опорные признаки, стилистическая доминанта этого стиха: его мелодический размер, его необычные определения-эпитеты /...осторожных, тревожных.../, одушевляющие неживую природу и связанные внутренней рифмой, а в конечном счете — особое, радостно-замирающее настроение, вызванное утренним рассветом в горах. При этом самый предмет, подлежащий определению /ущелье/, оказался как бы на втором месте, он относительно нейтрален, не акцентирован в стихе и потому при сохранении размера оказался легко подмененным соседним родственным понятием /утесом/. Конечно, авторский образ «над ущельем» — точнее и зрительно богаче, а бальмонтовский эпитет /«чутких скал»/ изысканнее брюсовской замены /«диких скал»/. Но модель стиха по памяти была воспроизведена верно. Брюсов хорошо чувствовал стилевые устремления соратников-символистов и воздавал им должное.

[1] Цит. по ст.: **Ю. М. Панян.** Ранние критические статьи В. Брюсова. — Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 275.
[2] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, с. 35.

В первые годы дружбы было время, когда Брюсов понимал стихи Бальмонта лучше, чем свои собственные. Целыми днями как-то твердил он бальмонтовский сонет «Подводные растенья», — это стихотворение казалось Брюсову шедевром. Его очаровали и гармония формы, и мелодичность этого стихотворения, и расширительный смысл, в котором светился «дивный символ».

На дне морском подводные растенья
Распространяют бледные листы
И тянутся, растут, как привиденья,
В безмолвии угрюмой красоты.

Их тяготит покой уединенья,
Их манит мир безвестной высоты,
Им хочется любви, лучей, волненья,
Им снятся ароматные цветы...

Сонет Бальмонта, кроме прямого, заключал в себе, конечно, и второй, «тайный» смысл, имеющий отношение к тоскующей душе поэта, томящегося своей судьбой, бессильного преодолеть толщу жизненных обстоятельств, губящих и хоронящих его страстные романтические порывы. Это была одна из главных тем русского символизма, и Брюсов считал ее поэтическое решение образцовым. Но словно какой-то бес сидел в нем с младых лет, побуждая вывертывать наизнанку и смеяться над тем, что вызывало его собственное искреннее восхищение. Рядом с поэтом, а может быть, и наперекор ему, в Брюсове никогда не исчезал холодный и насмешливый аналитик, трезвый рационалист, склонный больше к критическому перу, чем к сладкоголосой лире. Жила в нем и особая склонность к мистификациям, столь явственно проявившаяся при издании сборников «Русские символисты». Брюсов с юности примерял себя на разные роли, а взявшись за какую-нибудь, страстно желал исполнить ее безупречно.

Роль гениального поэта из всех была самой трудной. Добролюбову и Бальмонту, видимо, сам бог назначил выступать в этой роли. Брюсов, не щадя себя, старался следовать их примеру. В его ранних стихах масса подражаний Бальмонту, случались, однако, и пародии на него. Именно так, на грани подражания и пародии был написан Брюсовым сонет «Подземные растения» /1895/.

Внутри земли, в холодном царстве тьмы,
Заключены невидимые воды,
Они живут без света и свободы
В немых стенах удушливой тюрьмы.

Им снится луг, зеленые холмы,
Журчанье струй на празднике природы,
И горные мятежные проходы,
И блеск парчи на пологе зимы.

В томлении ручьи ползут. Упорно
Ползут ручьи за шагом шаг вперед
И роют путь в своей темнице черной.
И — знаю я! — великий день придет,

Напор воды пробьет гранит холодный,
И брызнет ключ торжественно-свободный!
(III, 235)

Только название и насмешливо-иронический подзаголовок («Лилейно-сосновый сонет») выдавали пародийную установку Брюсова, во всем же остальном он старался точно воспроизвести модель бальмонтовского сонета, постичь алгебру, на основе которой можно было бы овладеть и гармонией его стиха. Свои «Подземные растения» Брюсов оставил ненапечатанными, как слишком явное подражание[1]; но подобные упражнения в духе Бальмонта стали частью стихотворной школы, в которой он день за днем неустанно работал.

Вторую книгу Бальмонта, «Под северным небом», Брюсов знал чуть ли не наизусть. С нетерпением ожидал он выхода следующей книги стихотворений — «В безбрежности», которая создавалась у него на глазах и из которой Бальмонт почти все прочитал ему вслух. Брюсов уже усвоил, что Бальмонта нельзя судить по отдельным, даже лучшим его стихотворениям. Надо дождаться, пока стихи займут свое место в книге, сплетутся в венки, выстроятся в циклы, — тогда стихотворения, каждое в отдельности и все вместе, дадут представление о музыке поэта. Искусству соединять стихи в циклы и строить из них целую книгу Брюсов также учился больше всего у Бальмонта.

Изданную в декабре 1895 г. книгу Бальмонта «В безбрежности» Брюсов оценил как крупное литературное событие и доказательство того, что символизм постепенно занимает господствующее положение в русской поэзии.

---

[1] Впервые сонет был опубликован в 3-м т. Собр. соч. В. Брюсова в 7-ми томах (1974).

Своим мнением по этому поводу Брюсов тогда же поделился с петербургским критиком и издателем П. П. Перцовым, одним из немногих, кто с сочувствием относился к новым литературным течениям. «Раскройте «В безбрежности» Бальмонта, — писал Брюсов Перцову, — и Вы найдете этому новое подтверждение. Я уверен, что Вы рано или поздно ознакомитесь с этой книгой (во всяком случае выдающейся), и потому не привожу цитат. Лучшая и наиболее оригинальная часть, на мой взгляд, — «За пределы». Обратите внимание, что Бальмонт, подобно Тютчеву, не любит вводить в пейзажи людей, — но причина этого у двух поэтов не одна и та же. Тютчев был поэт-пантеист, он любил природу ради нее самое и ему не нужны были человеческие души там, где он постигал душу мировую; Бальмонта же поразило, подавило то, что природа может быть прекрасной и без созерцающего ее человека; человек может умереть, весь род людской может исчезнуть с лица земли, — а мир камней и растений по-прежнему будет блистать красотой. Для Бальмонта это ужас, и отсюда его «Северный Полюс», его «Лилии», его «Остров цветов», «Да я вижу...» etc, etc.

Конечно, это отголосок, отблеск страха смерти — чувства, господствующего над другими у декадентов (Метерлинк, Бодлэр). Поэтому единственные человеческие существа, входящие в бальмонтовские пейзажи, это погибающие («Камыши», «Змеиный глаз»). «Любовь и тени любви» не возвышается над уровнем посредственности (т. е. посредственности возможной); эти стихи хороши, но не лучше многих второстепенных стихов Фофанова, Лялечкина, Фета. Наконец, «Между Ночью и Днем» — деланны. Бальмонту не следовало бы забывать следующей истины, им самим переведенной (Шелли, вып. 4-й, с. 91): «Этика проповедует схемы и предлагает примеры. Поэзия оказывает свое действие иным образом и более божественным. Она пробуждает и расширяет самый ум, делая из него сокровищницу целой тысячи непредвкушенных сочетаний мысли». А г. Бальмонт вздумал проповедовать в стихах. Конечно, получились «Данты» и «Воскресшие».

Конечно, все это лишь беглые впечатления; прочесть книгу стихов раз — недостаточно, но у меня еще много досуга (слишком много!), и я еще долго не расстанусь с этой безбрежностью»[1].

---

[1] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову, с. 59—60.

Брюсов тогда тяжело болел и находился в больнице. Книгу Бальмонта «В безбрежности» он захватил с собой и перечитал ее не один раз. Он решительно разошелся во мнении и с некоторыми своими друзьями-символистами, и с московскими меценатами, которые покровительствовали Бальмонту, — князем А. И. Урусовым, профессором Н. И. Стороженко и всеми другими, кто встретил новую книгу с неодобрением или считал, что Бальмонт не сделал никакого шага вперед со времени предыдущего сборника «Под северным небом».

Последние дни 1895 г. были для Брюсова тяжелыми во всех отношениях. 31 декабря он узнал о трагической смерти в парижской больнице «короля поэтов» Верлена. Сам Брюсов также был прикован к больничной койке. Были минуты, когда ему казалось, что он не выживет. В день рождества он с мрачной иронией писал Перцову о том, чтобы в случае его смерти тот оказал ему последнюю услугу и пристроил в какой-нибудь газетке некролог о молодом поэте, обладавшем некоторым талантом, но «загубленном символизмом».

В начале февраля 1896 г., после выхода из больницы, Брюсов, еще находясь на постельном режиме дома, уже начал понемногу читать и работать. Он не раз слышал от Бальмонта его рассказ, как однажды, желая покончить счеты с жизнью, тот выбросился из окна третьего этажа и потом в мучениях пролежал год в лазарете. Свое «воскрешение» Бальмонт считал чудом, и теперь почти таким же невероятным представлялось Брюсову собственное исцеление. При первой же возможности он написал об этом Бальмонту, оставив себе черновик отправленного письма:

«Москва, 1896 г.

«Воскресшему от воскресающего.

Здравствуйте, тысячу раз здравствуйте — это из Фета. Вы в Москве? Говорят, заходили ко мне? Не обижайтесь, приходите еще. Серьезно, безо всяких фраз, умоляю — заходите. Я так давно не видел людей. Теперь я пишу, пишу, потому что вернулась фантазия. Знайте, было время, когда я не мог связать двух рифм. Чуть-чуть-чуть Смерть не убаюкала — так шаг за шагом, миг за мигом. Я не мог подымать головы от подушки, а теперь я сижу и, кажется, готов ухватиться за архимедов рычаг.

У Вас миллион стихотворений — у меня, по обыкновению, больше, — все они настоящие стихотворения, в

Вашем стиле, хотя меня не удовлетворяют. «В будущем я напишу гораздо более значительные вещи». Пора, однако, приниматься и за будущее. Я пишу Историю русской лирики, которая будет называться «Души», пишу «Теорию рифмы», написал драму «Красная шапочка», маленькую поэмку и сейчас напишу повесть «Летучая мышь». Не находите ли Вы, что лучше сказать «Видений **жаждут** очи», чем «Видений **ищут** очи»? Мое предыдущее письмо было очень отчаянное — я серьезно размышлял о своих некрологах. Поджидаю Вас ежевечерне. Письмо посылаю почти в пространство. Выздоровел и Антон Облеухов.

«На бой» грохочет эхо.

Мечтающий о Вас.

Валерий Брюсов.

Опять Цветной б.»[1].

Чувство отчаяния, испытанное во время болезни, и до, и после нее, усугублялось муками глубоко уязвленного авторского самолюбия. Выпущенная после «Русских символистов» первая, по существу, книга Брюсова «Chefs d'Oeuvre» подверглась общему осмеянию критики и произвела самое дурное впечатление даже на его друзей. Брюсов старался скрыть свое состояние и только в письме к ближайшему товарищу по гимназии Владимиру Станюковичу признался однажды, как тяжело пережил он эту авторскую неудачу, совпавшую по времени с первым истинным успехом Бальмонта.

«Последний год, который я прожил, — подтвердил Брюсов, — ...был чуть ли не самым жалким годом моей жизни. ...Я был до такой степени унижен, забит, загнан, что потерял всякую веру в себя, стыдился своих стихов и, прочтя Бальмонта, сказал **сам себе:** «да! **вот** поэзия!» Потом, немного оправившись, я решился по крайней мере не показывать другим своего состояния, придумывал разные компромиссы, извращал смысл собственных слов...»[2]

Но именно Бальмонт оказался одним из немногих,

[1] ГБЛ, ф. 386, карт. 69, ед. хр. 26. «В будущем я напишу гораздо более значительные вещи» — автоцитата из предисловия к сборнику стихотворений «Chefs d'Oeuvre» (1895): название этой книги, утверждал Брюсов, никогда не означало «шедевры моей поэзии, потому что в будущем я напишу гораздо более значительные вещи (в 21 год позволительно давать обещания!)». Облеухов Антон Дмитриевич—поэт, переводчик Мюссе, сотрудничал в журнале «Русское обозрение», автор книги «Оды. Поэмы. Лирика» (М., 1889).

[2] Лит. наследство. Т. 85. М., 1976, с. 742—743.

кто принял брюсовские «Шедевры». Перед отъездом из Москвы в Петербург он в конце февраля 1896 г. навестил Брюсова и в самых неумеренных выражениях хвалил его последнюю книгу. Брюсов принял похвалы сдержанно и с горечью заметил в своем дневнике: «О господи, как невовремя приходит «слава»! Полгода тому назад я пришел бы в восторг от половины тех комплиментов, которые он мне наговорил, а вчера я чувствовал «хладное презрение»[1].

Похвалы Бальмонта не изменили, впрочем, его собственной скептической оценки своего детища. «Жалкая ирония судьбы, — сетовал Брюсов. — Теперь, когда я разочаровался в «Chefs d'Oeuvre», их начинают хвалить — и Бальмонт! Бальмонт!»

Среди первых русских символистов Бальмонт последовательно играл роль самого «необузданного», неистового, способного, подобно Эдгару По, к самым неожиданным фантазиям и фантасмагориям. Отчасти это была поза, маска сверхчеловека в поэзии — роль, от которой Бальмонт по-настоящему никогда не мог освободиться. Но в главном и основном это было искреннейшее убеждение в своей избранности, в своем высоком сане поэта, которому нет преград и ограничений, которому все доступно и все дозволено. Брюсов и в этом отношении подражал Бальмонту и — особенно на первых порах — безуспешно состязался с ним.

После первой книги Брюсов достаточно трезво оценил психологические причины своего поражения. Он не без оснований считал, что его «Шедевры» тем и слабы, что чересчур умеренны, то есть слишком «поэтичны» для критики и публики и «слишком просты для символистов». Под впечатлением взлета Бальмонта в его последней книге и неудачи собственного дебюта Брюсов готов был изменить тактику. Он отбрасывал прочь свою трезвенную «умеренность» и пускался вслед за автором «В безбрежности», считая, что на этом пути способен продвинуться гораздо дальше своего старшего друга.

Весной 1896 г. Брюсов еще несколько раз встречался с Бальмонтом в Москве; опять были трактиры, вино, споры, прогулки по безлюдным Сокольникам, запомнившиеся надолго. По совету Бальмонта Брюсов прочитал в последнем номере «Северного вестника» три этюда Метерлинка, в которых он нашел проблески особой, скрытой поэзии. Поэты еще больше сблизились и сжились друг с другом.

[1] **В. Брюсов.** Дневники, с. 23—24.

Под воздействием новых настроений и мыслей, навеянных общением с Бальмонтом и его стихами, Брюсов писал свою вторую книгу стихотворений «Me eum esse» («Это — я»).

С середины 1896 г. Брюсов стал гораздо реже видеться с Бальмонтом, надолго уехавшим из Москвы. После развода с первой женой Константин Дмитриевич обвенчался наконец, где-то в деревне под Тверью, с верной своей поклонницей московской красавицей Екатериной Алексеевной Андреевой и уехал с ней за границу. С особой остротой Брюсов почувствовал в это время свое одиночество.

Осенью в Московском университете начались студенческие беспорядки. Брюсов почти перестал ходить в университет. Его томила знакомая мрачно-бесцветная жизнь. В дневнике Брюсов должен был признаться, что жизнь идет довольно горько. Мало веры в себя, нет целей, прошлое темно. Знакомый профессор Владимир Иванович Герье, у которого Брюсов бывал иногда, при встрече сказал ему:

— Я видел вашу новую книжку. Может быть, этого достаточно, чтобы называться поэтом, но недостаточно, чтобы быть историком...

Брюсов только что получил из типографии свою новую книгу «Me eum esse». По выходе ее он подтвердил, сколь многим за последнее время был обязан Бальмонту. 23 декабря 1896 г. он переписал в дневник отрывок из своего письма, отправленного Бальмонту в Париж: «О, мой брат! О, мой брат! Сегодня мне принесли первый экземпляр «Me eum», и я вдруг оглянулся на прошлое. Наши блуждания в Сокольниках! Наши холодные споры! Мое бесстрастие! О мое бесстрастие! Такой горькой насмешки я не ожидал и от жизни. Четыре месяца вычеркнуто из моей жизни. Как эпоха Возрождения примыкает к античному миру, забывая Средние века, так день нашей разлуки был кануном сегодняшнего дня. Их не было, их нет — этих долгих пятнадцати недель, их не было!»[1]

Письма Бальмонту за границу Брюсов писал с не меньшей старательностью, чем стихи. Почти каждое письмо он переписывал набело, оставляя себе черновик, и постепенно у него собралась целая стопка таких черновиков, являвших собой отрывочную хронику одинокой, жаждавшей дружеского общения души.

---

[1] **В. Я. Брюсов.** Дневники, с. 26—27.

«Москва. 16 февраля 1897 г.

Привет Вам, Константин Дмитриевич!

Вчера, вернувшись домой, нашел у себя письмо за тремя подписями, из которых мне была знакома только одна — В. Саводник. Это — поэтишка, печатающийся в «Русском Обозрении» и «Вестнике Европы». Облеухов (Н.) рассказывал мне, что с ним этот Саводник всегда «ржет по-консервативному», а со мной он всегда был крайним либералом (считая, кажется, меня, как студента, за такового). Письмо почтительнейше приглашало меня на заседание какого-то литературного кружка. Я, понятно, удовольствовался бы пожатием плеч, если бы тема реферата не была обозначена так: «Поэзия К. Д. Бальмонта». Я подумал, что нехорошо оставлять Вас беззащитного на произвол консервативным либералам, надел новый (впрочем, единственный) мундир и пошел в отдаленный Гагаринский переулок.

У нас, К. Д., первое веянье весны: воробьи чирикают, городовые без клобуков, дворники с губительными метлами.

Кучи свезенного снега,
Лужи, ручьи и земля;
Дышит весенняя нега
В этом конце февраля.

Пришел я на собрание в самом светлом настроении, и мне очень горько было, что его так скоро рассеяли — глупыми замечаниями о символизме, легковесными шутками о политике и выпиванием водки перед литературным вечером. Нелепые висячие часы показывали уже 11, когда все расселись и на месте лектора, за отдельным столиком со свечами и водой, появилась женская фигура. Фамилию этой особы я забыл; она не слишком юна и не слишком красива, хотя и не старше 28 лет; видимо, где-то она встречала Вас, потому что раз обмолвилась «Константин Дмитриевич», вместо своего обычного «Бальмонт». Я ждал озлобленных нападок и уже заранее составил план защиты: я хотел сказать, что «не достаточно было прочесть поэта; надо сжиться с ним, полюбить или возненавидеть его», что «лирического поэта надо судить по правилам, им самим поставленным», и многое другое. Но мои ожидания были обмануты. Тихим голосом и довольно литературным языком неведомая референтка прочла Вам восторженный панегирик...

О, Константин Дмитриевич! Настанет день, когда и мы будем только историческими лицами. Тогда придут неведомые и незнакомые, начнут кроить из наших творений глупые статьи, «разбирать» их, «изучать» нас, как варварски изучают и разбирают Тютчева, Фета, Пушкина, Баратынского. Этот день придет, но я «заживо, как небожитель», уже видел его. «Океан», «Первая любовь», «Аргули», «Сибилла» — все то, что я знал и понимал, вдруг приобрело новое значение и бессмысленный смысл. Из стихотворений надергивались отрывочки, и через это узнавали Ваши убеждения, мысли, надежды.

«Но наш поэт (т. е. Вы) не теряет надежды, что и ему откроется земной Эдем:

Вот уж я с ними... в их тихой обители.
«Где же я медлил?» — шептали уста.

Только не хочет он войти в этот Эдем ценою забвения прошлого, не хочет, чтобы то, чему он верил когда-то, послало ему укоры, «что бури громовой слышней», чтобы перед ним встал упрек, «застывший в глубине неподвижных очей». Наш поэт такому отречению предпочитает небытие. Если нельзя сохранить все, он не возьмет ничего.

Тише, тише. Засыпаю. Не буди меня».

Вот в таком роде были рассуждения неведомой референтки. При этом она указывала, что Вы удивительно легко владеете анапестом, «этим, как известно, труднейшим размером», и роняете рифмы даже в середине стиха, чего «как известно, еще не делал никто». Затем сообщалось, что на Вас имели влияние два поэта, Шелли и Бодлэр, а что Ваши занятия Эдгаром По были «чисто внешние». Разъяснилось нам и то обстоятельство, что в противоположность всем поэтам Вы очень мало интересуетесь женщиной и любовью, а если и заговариваете о той или другой, то всегда бываете «чист и целомудрен, как его британский Брат (Jeill Шелли)». Одним словом, реферат заставил меня совершенно онеметь.

Начались прения. Я удовольствовался чисто формальными возражениями — сообщил, что Верлен написал не одну книгу, как думала референтка (choix), что Маллармэ не «самый молодой из символистов», что в ярославском сборнике есть и хорошие стихи («На валу»), что тень (святая тень, которую увидеть...) не была Беатриче, что «Прометей» написан спенсеровыми стансами, что Змеиный Глаз это растение и т. д.

После меня возражали много, спорили еще больше. Сравнивали Вас с Гете, находили, что Вы не похожи на Гете и заключали отсюда, что Ваши стихи никуда не годятся, — и многое другое. Я слушать не захотел и ушел. Вот мой отчет. Поспешил написать его, хотя не был в эпистолярном настроении. Надеюсь, за любопытное содержание Вы простите мне погрешности стиля. Я выхожу из университета.

До свидания.
Ваш
Валерий Брюсов.

P. S. Страстно жду ответов»[1].

«Москва. 22 марта 1897 г.

Константин Дмитриевич! Не сердитесь, что я не пишу ответа. Мне многое, бесконечно многое хотелось бы сказать Вам; именно поэтому и не пишу: все, что можно написать, ничтожно. Быть может, после.

Конечно, Ваш
Валерий Брюсов.

P. S.

Мы звали духа-искусителя,
Но нам и Дьявол не помог.

Вы еще не знаете этих стихов Мережковского. Реторика[2]. Фофанов искреннее:

---

[1] ГБЛ, ф. 386, карт. 69. ед. хр. 26, лл. 16—21. **Саводник** Владимир Федорович (1874—1940) — начинал как поэт, близкий к группе московских символистов. Учился на одном с Брюсовым курсе исторического отделения Московского университета; впоследствии — историк литературы. **Облеухов** Николай Дмитриевич — старший брат поэта Антона Облеухова, сотрудник консервативных газет «Московские ведомости» и «Русский листок». «Океан» («Вдали от берегов Страны обетованной...»), «Первая любовь» («В царстве света, в царстве тени...»), «Аргули» («Слушай! Уж колокол плачет вдали...»), «Сибилла» («В пустыне безбрежного моря...») — стихотворения Бальмонта из книги «В безбрежности» (1896). Стихотворение Бальмонта «К Шелли» («Мой лучший брат, мой светлый гений...», 1896). Ярославский сборник — первая юношеская книга Бальмонта «Сборник стихотворений», Ярославль, 1890; «Освобожденный Прометей» — лирическая драма в четырех действиях, написана Шелли в 1819 г. Змеиный Глаз — название болотного цветка, использовано в стихотворении Бальмонта «Змеиный Глаз» («Огней полночных караван...») из книги «В безбрежности». Намерение Брюсова оставить в 1897 г. университет осуществлено не было.

[2] См. риторика.

И молча мне больно,
И сердце обиды людские шутя переносит...
Довольно! Довольно!
Душа отстрадала и только забвения просит.

Но это мелко! — «Забвения» — как просто, как детски просто! О, Гамлет, Гамлет, — «простым ударом шила» нельзя решать вопросов. Но все это — после. Знаете, из всех друзей, знакомых, поклонников и любовниц, из числа всех этих ненавидящих, презирающих, смеющихся и любящих, — сохранил я одну Елену, ту, о которой когда-то писал Вам, существо смутное и бессвязное, из всей всемирной поэзии знающее только два стиха —

Ландыши, лютики, ласки любовные,
Ласточки лепет, лобзанье лучей,

которые к тому же постоянно путает. Я живу один, по необходимости выхожу к людям и говорю только с ней. Это хорошо. Через нее я дохожу до полного примирения—

Надежды нет, и нет раскаянья,
И полны тихого отчаянья,
Мы опускаемся на дно.

Я читал и читаю «Les tresor des humbles», это книга, которую я осудил бы (и осуждал) год тому назад и которая кажется мне теперь едва ли не евангелием.

В. Б.

P.P.S. Вы говорите «заграницу». Да разве я тысячу раз не мечтал о ней, о многом подобном, о монастыре? — Невозможно. Хотите знать причину? — О определенная, ясная, точная! Мне предстоит «отбывать воинскую повинность». Был план поехать в Иерусалим, куда меня могли отпустить, но там чума и выезд паломников воспрещен.

P.P.P.S. Я посылаю Вам «Chefs d'Oeuvre». Что касается до «Русских Символистов», то у меня они остались в единичном экземпляре. Да и что можно говорить о этих книжках? Вы хорошо знаете их значение, то есть отсутствие их значения»[1].

[1] Там же, лл. 22—24.
Елена — Маслова Елена Андреевна, возлюбленная молодого Брюсова, умерла в 1893 году от оспы. В повести Брюсова «Моя юность» описана под именем Нины Кариной (см.: **Валерий Брюсов.** Из моей жизни. М., 1927. с. 82—85). «Ландыши, лютики, ласки любовные...» — начальные строки стихотворения Бальмонта «Песня без слов», вошло в книгу «Под северным небом» (1894).

«Москва. 25 апреля, 1897 г.

У меня экзамены. Вы улыбаетесь, Константин Дмитриевич? — что до меня, я смеюсь над собой. Как только отложу в сторону тяжелые и скучные Archives, — буду писать Вам так давно обещанное письмо. Сейчас взялся за перо случайно: в старой газете нашел неожиданно несколько строк о Вас. Посылаю Вам вырезку: она, конечно, не интересна, но ведь если не воспользоваться этой минутой, Вы уже никогда не прочтете этого отзыва одного из Ваших читателей, может быть, никогда и о существовании этой газеты не услышите. Прочтите. До скорого свидания в моем большом письме. Да, чтобы не забыть. У нас на Передвижной выставке (о боги, что за ужас!) есть прекрасная картина: это Нестерова «На горах». Высоко, высоко. Где-то там вдали — река; она упирается в эту гору и, видимо огибая ее, течет у подножья. Стога сена; отсюда они кажутся такими маленькими; чуть заметная лодочка на реке. По тропинке горы тихо идет девица. Взор грустно проникновенный; в руках букет белых цветов. Как высоко! Звуки сюда не достигают. Это хорошо. Еще у этого Нестерова «Сергей Радонежский». Он трудится, пилит бревна, носит воду. Осуждают сиянье вокруг головы, но, на мой взгляд, в этом сиянии вся прелесть. Последнее «кстати». Из пророка Осии. «Рече господь — аз помилую непомилованную и возлюблю невозлюбленную и реку — людие мои есте». Хорошо?

Ваш
Валерий Брюсов»[1].

Весна 1897 г. — последняя пора тоскливого одиночества Брюсова, когда он готов был открыться перед Бальмонтом во всем. Приступы тяжелого настроения он стремился заглушить усиленной, поглощавшей все свободное время работой. Его планы в это время почти необъятны. Для университетских профессоров он писал рефераты о Руссо и по русскому средневековью. В работе тогда же были новая символистская драма, поэма о Руссо, повесть о возлюбленной Елене, перевод «Энеиды» Вергилия, монография из римской истории «Нерон». Задуманы — драма «Марина Мнишек», поэма «Атлантида», переводы из Метерлинка, рассказы; на будущее откладывались история римской литературы, история римских императоров, исто-

[1] Там же, лл. 25—26.

рия схоластики, публичная лекция о поэте-символисте Рембо...

Но Брюсов помнил завет из пушкинского «Пророка», пока что недостижимый.

«Писать? — писать не трудно, — признавался он самому себе. — Я мог бы много романов и драм написать в полгода. Но надо, но необходимо, чтобы было, что писать. Поэт должен переродиться, он должен на перепутье встретить ангела, который рассек бы ему грудь мечом и вложил бы вместо сердца пылающий огнем уголь. Пока этого не было, безмолвно влачись «В пустыне дикой...»[1]

Чувство неудовлетворенности собой и творческого кризиса сменилось в середине 1897 г. неожиданным переломом. В жизни Брюсова произошли серьезные перемены. Совершив кратковременную поездку в Германию, он женился на Иоанне Матвеевне Рунт, снова начал усиленно работать, занимался философией, переводами, писал новые стихи. С нетерпением ожидал он возвращения Бальмонта из-за границы.

В ноябре 1897 г. Бальмонт появился в Москве, и Брюсов записал в дневнике: «Приехал Бальмонт, тот, которого я так ждал, так жаждал. На нем двойной галстук, он подстрижен так тщательно... Мы сидели вдвоем в «России». Он читал, я еле слушал. Мне казалось, что два года вернулись, что это я — прежний, уверенный в себе поэт... Когда я стал читать свои стихи, мне стало стыдно. Не стихов — они были хороши, — но того, что их так мало, что это две робкие пьесы, тогда как он читал мне отрывки смело задуманных поэм, начала длинных повествований. Там у него жизнь, более яркая, чем прежде, — а моя тускнеет.

Я полюбил суровые забавы,
Полеты акробатов, бой быков,
Арены, где свиваются удавы,
И девственность, введенную в альков...

И это мне недоступно уже. А ведь третий стих взят у меня, и Бальмонт из-за этого даже хотел заменить его...»[2]

Едва ли не впервые при долгожданной встрече Брюсов испытал чувство острой творческой ревности к Бальмонту, к смелости его замыслов, к его продуктивности, к

[1] **В. Брюсов.** Дневники, с. 28—29.
[2] Там же, с. 29—30.

его стихийным взлетам, напоминавшим Моцарта. Раньше, в первые годы знакомства, Брюсов с легкой душой признавал первенство Бальмонта во всей современной поэзии. Теперь силы Брюсова выросли. Возросло его понимание стиха, его техническое мастерство, и подсознательное чувство соперничества, прежде подавленное, вырвалось наружу. Это чувство соперничества, то явное, то скрытое, как тонкая отрава вошло в их отношения и уже никогда не исчезало из их дружбы-вражды. Не склонный себя обманывать, Брюсов должен был признать, что его друг и соперник был по-прежнему впереди.

На следующий день после встречи в ресторане «Россия» Брюсов написал стихотворение, посвященное Бальмонту:

Твои стихи — как луч случайный
Над вечной бездной темноты.
И вот — мучительною тайной
Во мгле заискрились цветы.

Покорны властному сиянью,
Горят и зыблются они,
И вдаль уходят легкой тканью,
Сплетая краски и огни...

Но дрогнет ветер, налетая,
Узоры взвеет и порвет,
И тот же луч, дрожа и тая,
Бессильно в бездну упадет.
(III, 245—246)

Сам Бальмонт не раз сравнивал свои стихи то с солнечным, то с лунным лучом («Я лунный луч, я друг влюбленных...»). Брюсов воспользовался этим образом, чтобы воздать должное многоцветному, как радуга, таланту Бальмонта и намекнуть на неизбежность его падения.

При новой встрече с Бальмонтом Брюсов с вызовом прочитал адресованное ему стихотворение, но потом пожалел об этом и решил никогда его не печатать[1]. Их отношения совсем испортились. 21 ноября 1897 г. Брюсов снова с горечью поведал в своем дневнике:

«Мы расстались не холодно, а мрачно...

Бальмонту я писал сегодня, что вечером буду один. Он пришел. Я думаю, он хотел мстить мне. Он так жаж-

[1] Впервые оно было опубликовано в 3-м т. Собр. соч. В. Брюсова в 7-ми томах.

дал видеть меня, таким желанным создал в своем воображении. В своих письмах он говорил, что в России нужен ему я один. О конечно, оригинал не таков, как мечты! Да и многое из того, что пишет Бальмонт, я не приму никогда. Я тоже изменился за этот год, но изменился не так, как этого ему хотелось, может быть, так, как ему и непонятно. — Он хотел мстить мне; он осмеивал все мои слова злобно.

Мы говорили о Христе. Бальмонт назвал его лакеем, философом для нищих... Впрочем, разве разговор ведется словами? Есть беседа души. И многое было сказано. Мне хотелось плакать. Когда мы расстались, Бальмонт полуизвинялся. — Вы не сердитесь.

Встречай все, «иди неизменно вперед и вперед»[1].

Несколько последующих встреч в Москве мало что изменили. Бальмонт был очень занят: он хлопотал об издании новой книги стихов, готовился к отъезду в Париж, и, хотя их беседы велись в более дружелюбном тоне, прежнего согласия и созвучия душ между ними не было.

Возвращаясь в дневнике к мыслям о Бальмонте, Брюсов искал причины случившейся перемены: «Наши встречи снова были холодными. Что-то порвалось в нашей дружбе, что уже не будет восстановлено никогда. Я сам знаю, что я ушел от его идеала поэта. Он хотел, чтобы я остался «красиво мертвым и печальным...» Но я воспрял для жизни, ожил, живу...»[2]

По письмам Бальмонта из Парижа Брюсов чувствовал, что его старший друг тоже тоскует, что и он больно переживает надлом их прежних безоблачных отношений. Что бы там ни было, для Бальмонта Брюсов оставался самым желанным корреспондентом, он как бы соединял странствующего за границей поэта с трудами и днями отечественной поэзии и событиями московской литературной жизни.

«Москва, 8 февраля 1898 года.

Сознаюсь, Константин Дмитриевич, что исполнять поручения хуже, чем я, трудно. Но вы не падайте духом, если Вам нужно из Москвы еще что-нибудь: все это был первый опыт. Эда (жена моя) искала Лазарильо и Кальдерона по разным магазинам (а мне доктор все не позволяет выходить), и наконец у Суворина сказали ей, что

[1] **В. Брюсов.** Дневники, с. 29—30.
[2] Там же, с. 31.

Кальдерон скоро к ним придет и что поэтому выписывать его не надо. Со дня на день так тянулось целый месяц,— то говорили «вот в четверг», то «мы уже счет получили» и, в конце концов, оказалось, что книга есть налицо в магазине «Русской мысли» (где Вы покупали злополучных философов), да и Лазарильо тоже. Так что теперь обе книги в дороге; сознаю, конечно, что поздно.

Верно, что Вы не покинули ни химер, ни чумы? Сам я занят прозой, такой прозаической прозой, которая окончательно приведет Вас в отчаянье. В «Мире Божьем» есть стихотворение И. Бунина, — клянусь, — интересное, первое из всех его стихотворений. Там же П. Я. пишет длинные строки:

Нет, не довольно страдал я во имя свободы и света,
Я не достоин, о братья! святого названья поэта...

В «Северном вестнике» (февраль):

Мне снилось, мы с тобой дремали в саркофаге.

и

Целовать! Целовать! без конца,—

что напоминает январское

Умереть, умереть, умереть.

(P. S. Такую же строчку я написал еще в 95 г.) — Сам я печально перелистываю белые листки записной книжки. Есть «Колыбельная песня»:

. . . . . .

Фея-кудесница
Песни поет,
К месяцу — лестница
Света ведет.

. . . . . .

И только. О, неужели трудно писать стихами! Боже мой! Вот новый сборник М. Лохвицкой. Согласен, уступаю, — здесь многое недурно, хорошо. Но вот я, который стихов не пишет, предлагаю написать на любую тему стихотворение, ничем не отличное от этих, такое, что Вы его признаете не отличающимся, таким же «недурным, хорошим».

Все это трафарет, новые трафареты поэзии, все те же Боги Олимпа, те же Амуры, Психеи, Loburhoe, но в новой одежде. Нет, не этого нужно, не этого. Лучше не писать.

Или уж так необходимо повторять свои заученные молитвы?

• Dien nous benira
• Nous et nos familles
• Marîs onira
• Les voeux de les filles
• Dien nous benira

О конечно, надо ждать этой награды!

Ваш
Валерий Брюсов»[1].

В своих письмах к Бальмонту Брюсов не мог скрыть горечи, испытанной во время последних встреч в Москве. Великодушный Бальмонт готов был подняться выше прежних недоразумений. 15 февраля 1898 г. Брюсов записал в дневнике: «Получил письмо от Бальмонта. Наши последние отношения были таковы, что я почти не ждал этого. Мое последнее письмо было горько, почти грубо. Бальмонт опять тоскует. «Я никогда не разлюблю Вас», пишет он мне. Могу ли я ему отвечать теми же словами?»[2]

В апрельской книжке журнала «Русская мысль» за 1898 г. было помещено стихотворение Бальмонта «Избраннику», которое Брюсов более чем кто-либо другой имел основания принять на свой счет. Все их последние отношения дружбы-вражды, исполненной взаимными упреками, личными и творческими разногласиями, получили в стихотворении Бальмонта вполне определенную интерпретацию и оценку. Обращенное к «избраннику», оно звучало как горькая укоризна другу и одновременный призыв пробудиться к истинному творчеству:

Отчего так бесплодно в душе у тебя
Замолкают созвучья миров?
Отчего, не любя ни других, ни себя,
Ты печален, как песня без слов?

Ты мечтой полусонной уходишь за грань
Отдаленных небесных глубин.
Пробудись и восстань, и воздушную ткань,
Развернув, созерцай не один.

В стихотворении Бальмонта звучали и примирительные строфы, готовность полюбить и понять черты «сверхземной красоты», которые могла бы развернуть смелая поэтическая мечта «избранника». Он рад был отозваться, откликнуться на поэтическую мысль друга — только бы его душа не была пуста и враждебна.

Мы ответим, как море, на ласку луны,
А не вражеским криком врагу:
Мы как брызги волны из одной глубины,
Мы умрем на одном берегу!

Чем мог ответить Брюсов на этот призыв? Его творческое самочувствие в это время оставалось смутным. Прежние пути в поэзии казались исхоженными, исчерпанными, новые — не найденными. Он готов был признаться в этом и, наедине с собой, пытался найти ответные слова.

«К. Б. <альмонт>у. 30 апреля 1898 года.

Тоска вернулась. Было безумием ожидать иного. Вы говорили когда-то, что мы слишком заняты собой и своими чувствованиями, а надо работать, как Мережковский. Работать, если можно жить во имя «искусства». Так жил Флобер, Гонкур, когда-то я. Не теперь. Но не могу жить «для себя». Говоря строго, жить не могу, и уже давно. Если живу и радуюсь — говорю бодрые слова — это призрак.

Ваш В. Б.»[1].

---

[1] ГБЛ, ф. 386, карт. 69, ед. хр. 26, лл. 27—29.
Стихотворение Бунина — «Когда на темный город сходит...» («Мир божий», 1898, № 2). В том же номере журнала было опубликовано стихотворение поэта народнического направления П. Якубовича (Мельшина) (1860—1911) — «Нет, еще мало страдал я во имя свободы и света...» «Умереть, умереть, умереть» — первая строка стихотворения Брюсова «Воспоминания о малюточке Коре». Первоначальный вариант (без заглавия) был написан 21 ноября 1894 г. (см.: I, с. 63, 575). «Колыбельная песня» Брюсова («Мы забавляемся...») датирована 30 января 1898 г. Новый сборник М. Лохвицкой — «Стихотворения». Т. II. 1896—1898. М., 1898. «Из напечатанных Лохвицкой книг,— писал Бальмонт, — наиболее удачными являются несомненно т. 2-й и т. 5-й. В них более выдержано общее настроение и больше отдельных стихотворений, доставляющих художественное наслаждение» («Весы», 1904, № 2, с. 59). Слова молитвы (франц.):

Бог нас благословит,
Нас и наши семьи,
Мария освятит
Обеты девушек,
Бог нас благословит...

[2] **В. Брюсов.** Дневники, с. 33.

[1] ГБЛ, ф. 386, карт. 69, ед. хр. 26, л. 36.

До середины июня 1898 г. Брюсов вместе с женой был в Крыму; они поднимались на Ай-Петри, долго жили в Ялте, потом в Алупке и закончили свое путешествие в Феодосии. Весеннюю тоску и хандру Брюсову удалось отогнать, и по возвращении в Москву он написал Бальмонту письмо в более приподнятом состоянии духа:

«Москва. 21 июня 1898 г.

Вы получили мои жалобные слова, да? Я вернулся в Москву прежде всего к своим тетрадям, к той книжке о поэзии, которую я написал перед отъездом... Я вернулся и перечел те листки, которые исписывал с гордостью и злорадством... О Боже, как все это оказалось и бледно, и несмело, и совсем не то, что нужно. И еще одно наблюденье, и еще одна недостигнутая цель, — и много их, много в прошлом.

Но оставим это. Давайте читать вместе, как давно, как в прошлом. В Алупке, в библиотеке нашлось издание стихов Фета 1850 г., эту книгу я взял и не возвратил. Там много стихов, которых Вы не знаете, там «Соловей и роза», весь, без переделок. Вы знаете начало? —

Такая дрожащая бездна
В дыхании полдня и ночи,
Что ангелы в страхе закрыли
Крылами звездистые очи...

Начало почти как в переделке, — потом:

Соловей.

Ты — роза долины, я ночи певец...
< . . . > . . . . . .

Роза

Где милый, где сердце — там грезы...
< . . . > . . . . . .

И дальше, как теперь — «Зацелую тебя, закачаю...» и

Я дремлю, но слышит
Роза соловья.
Ветерок колышет
Сонную меня.
Звуки остаются
Все в моих листах...

А! если б мы прочли это с Вами три года назад! А теперь эта поэзия выражений уже кажется мне чуждой, далекой. Быть может, и Вам.

И я иду вперед дорогою открытой,
Вокруг меня темно, а сзади блеск зарниц,
Но неизменен путь — звезды ее орбитой...

Это из моих «ранних», «ранних» стихотворений. А знаете? — Я, может быть, все же напечатаю свою книжку о поэзии, так, из мести к себе.

Ваш
Валерий Брюсов»[1].

Цитируя большие отрывки из первого, ставшего редкостью издания Фета, которое едва ли было известно Бальмонту, Брюсов стремился хоть в чем-то восстановить атмосферу их первых дружеских встреч, когда они щедро открывали друг другу новые страницы из русской и европейской поэзии.

Когда-то Иван Сергеевич Тургенев взялся исправить и переделать для нового издания ранние стихи Фета-романтика — он сокращал их, освобождая от излишней, как ему тогда казалось, отвлеченности и красивости образов. Теперь Брюсов был восхищен именно ранними, непеределанными фетовскими стихами. В них он видел начало того, что затем подхватили и продолжили его сверстники — русские символисты.

В конце августа 1898 г. Брюсов уже держал в руках новую книгу стихотворений Бальмонта «Тишина». В связи

---

[1] Там же, лл. 32—33.
С середины апреля 1898-го до 15 июня 1898 г. Брюсов находился в Крыму; перед отъездом из Москвы он работал над рукописью книги «О искусстве» (М., 1899). Стихотворение Фета «Соловей и роза» в первой, ранней редакции было напечатано в «Московском городском листке», 1847, № 255, 24 ноября и с небольшими изменениями включено в сборник «Стихотворения А. Фета» (1850). Автор не включал это стихотворение в свои основные собрания, и оно было напечатано снова с переделками и большими сокращениями лишь в третьем выпуске неизданных стихотворений А. Фета «Вечерние огни» (1888). В предисловии к этому изданию Фет писал о «Соловье и розе»: «Решаемся сохранить его, находя, что ни в одном из наших молодых произведений с такою ясностью не проявляется направление, по которому постоянно порывалась идти наша муза» (см.: А. А. Фет. Полн. собр. стихотворений. Большая серия «Библиотеки поэта». Л., 1959, с. 727, примеч. Б. Я. Бухштаба). Брюсов в письме воспроизвел строфы стихотворения, исключенные автором из третьего выпуска «Вечерних огней» (1888).

с ее изданием Бальмонт приезжал на несколько дней за цензурным разрешением в Москву, а затем уехал в Петербург. Вновь Брюсов был захвачен музыкальным потоком бальмонтовской лирики: «Вернулись сладостные блуждания по улицам узким, у стен недвижных домов, среди ночи оживающих скверов... Брожу и слагаю стихи и вспоминаю Бальмонта, который только что издал свою «Тишину». Это все что-то бывшее, что-то близкое, но что воскреснуть может лишь на миг»[1].

Из сложенных тогда стихов одно, с эпиграфом из «Тишины», Брюсов назвал «К Бальмонту» («Погасни, исчезни...»), а другое — «Перепевы Бальмонта», в котором он впервые поэтически сопоставил себя со своим ближайшим другом-соперником. Теперь Брюсов собрался с силами ответить на упреки, прозвучавшие в бальмонтовском стихотворении «Избраннику» («Отчего так бесплодно в душе у тебя...»), он чувствовал в себе пробуждение свежих сил и стремился найти образы, соответствующие своему меняющемуся настроению:

Моя душа свободная,
Моя душа мятежная,
Тебя пустыня водная
Пленила вновь безбрежная.

Моя душа безумная
В пространства неба просится,
Безумные и шумные
Под нею волны носятся.

Она — как привидение
Над безднами мятежности,
И снятся ей видения
Непересказной нежности.
(III, 252)[2]

Две души в стихотворении Брюсова глядятся одна в другую, как смотрят друг в друга море и небо. Образ Бальмонта в этот момент, естественно, сопрягался с морской стихией. В книге «Тишина» многократно варьируются образы моря, то скованного льдами («Мертвые корабли», «В царстве льдов» и др.), то, напротив, бурного и мятежного («Морская пена», «Бездомные», «О волны морские, родная стихия моя...» и др.). И в стихотворении «Избраннику», с которым сопрягались брюсовские «Перепевы Бальмонта», автор готов был ответить другу, как «море

[1] **В. Брюсов.** Дневники, с. 39.
[2] Впервые опубликовано в данном издании.

на ласку луны...». «Мы как брызги волны из одной глубины» — вот первичный образ Бальмонта, по отношению к которому строил свою поэтическую антитезу Брюсов.

Если в «Тишине» Бальмонт вновь был пленен «Пустыней водной» и уподоблен ей, то **свою** душу Брюсов хотел видеть родственной пространству неба, не ограниченному ничем. Символ его, Брюсова, «мятежной» души — «привидение над безднами мятежности», то есть нечто отраженное от реальной стихии, вознесенное над ней, идеальное по своей сущности.

Антитеза двух душ у Брюсова осталась, впрочем, лишь схематично намеченной, но не развитой в собственной образно-поэтической форме. По всем основным признакам стиха Брюсов остался в плену бальмонтовской мелодики и стилистики, и он справедливо назвал свое стихотворение «Перепевы Бальмонта». Это был набросок собственной мысли на языке другого поэта, с которым он вступил в трудное и пока что неравное состязание.

Осенью 1898 г. Брюсов несколько раз виделся с Бальмонтом во время его очередного приезда в Москву. Бальмонт был в приподнятом состоянии духа, читал много новых стихов. На завтраке у их общего товарища Курсинского, кроме собственных сочинений, читались стихи А. Добролюбова и переводы из Шелли. 4 октября Брюсов записал в дневнике содержание еще одной встречи, когда они сошлись вчетвером, вместе с женами: «...После я пошел его «проводить» (часа на два) — и то вернулись прошлые дни. Странно. Голос Бальмонта скорее, чем что иное, возвращает мне прошлое, — меня времен «Me eum esse» и раньше — времен «И снова» или «Снегов». А в прошлом всегда есть обаяние; и потому-то, быть может, я люблю быть с Бальмонтом. И снова мы бродили по ночным улицам, при черном небе, при жестоком морозе ранней зимы, и снова мы сидели в освещенной зале ресторана, и то было «как прежде, как тогда», только субботний орган молчал. Мы говорили друг другу наши лучшие мысли этих последних лет, и временами становилось страшно от этих безумных созданий воображения, дошедшего до своего предела»[1].

Конец 90-х годов—время творческого самоопределения Брюсова, выхода его к новым художественным, эстетическим рубежам, время его возмужания, лишь частично проявившегося в будущей книге «Tertia Vigilia». Кризис

[1] **В. Я. Брюсов.** Дневники, с. 39.

отношений с Бальмонтом был проявлением более глубокого, более общего идейного кризиса, который пришлось пережить Брюсову на пути к вполне самостоятельной и свободной от прямых влияний поэзии. Однако отношения поэтов, личные и творческие, на этом далеко еще не были исчерпаны.

После первого охлаждения в конце 90-х годов, как подтвердил впоследствии и сам Бальмонт, все еще продолжала «тянуться и усложняться многоцветная нить моей дружбы-вражды с Валерием Брюсовым, с которым мы ходили вдвоем по нашим душам, как ходят в минуты счастья по ночному и утреннему саду и как ходила андерсеновская русалочка по осколкам стекла»[1].

При всех крайностях такой дружбы-вражды, продолжавшейся почти четверть века, при всех взлетах и падениях личных чувств, разноречиях в оценках и взглядах на события искусства и общественной жизни Брюсов и Бальмонт не порывали «многоцветной нити» своих отношений, дорожили тем, что связывало их с молодости, умели сохранять искренность и откровенность в самом резком творческом споре. Но это уже предмет изучения более поздних этапов развития русской поэзии XX века, в которой Брюсову и Бальмонту предстояло еще многое совершить.

[1] К. Бальмонт. Морское свечение. СПб., 1910, с. 197.

Т. Ю. Ковалева

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И ЮРГИС БАЛТРУШАЙТИС

Валерий Брюсов и Юргис Балтрушайтис — порой единомышленники, порой люди диаметрально противоположных взглядов — были близки на протяжении многих лет. Объединяющим началом, цементирующим их отношения, явилась поэзия, преданность миру искусства в самом широком смысле этого слова.

Юргис Балтрушайтис — один из тех «корифеев» русского символизма, кто стоял у его истоков. 1899 год во многом определил его творческую судьбу. Знакомство с Бальмонтом, состоявшееся в этом году, не только стало плодотворным само по себе, но повлекло за собой и сближение с Брюсовым. С этого времени пути в литературе Брюсова и Балтрушайтиса на протяжении многих лет идут параллельно. Непосредственной оценки творчества Балтрушайтиса Брюсов в те годы еще не дает, но бесспорно то, что уже с момента знакомства между ними устанавливаются тесные дружеские связи. Балтрушайтис как-то сразу вошел в жизнь Брюсова и, судя по дневниковым записям поэта, стал необходимым участником его творческих занятий и досуга:

«Вчера вечер у Балтрушайтиса. Он читал свой рассказ в духе Э. По».[1]

«Устроили как-то недавно поездку за город. Я, Балтрушайтис, Поляков и г-жа Ш. Объехали все Сокольники, ходили по снегу . . .»[2]

«Приезжал в Москву Самыгин (Марк Криницкий) . . . Я возил его к Юргису . . .»[3] и т. д.

[1] В. Брюсов. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 78.
[2] Там же, с. 79.
[3] Там же, с. 107.

О стихах Балтрушайтиса того времени Брюсов отзывается скупо и противоречиво: «Случилось мне быть у художников на «Среде». Это те самые, которые образуют «Общество Московских художников»: Синцов, К. Коровин, Врубель, Камыков, Н. Клодт и т. п. Люди убогие и недалекие. (Это, конечно, с виду.) Картины, завесившие стены, — плачевные, да и те наброски, которые они пишут по средам (впрочем, не лучше подписанные к ним стихи Балтрушайтиса) . . .

(P. S. Читал еще Балтрушайтиса очень хорошие стихи о старине.).»[1]

Невольно напрашивается мысль, что Брюсов здесь пытается быть до конца объективным и досадует на то, что Балтрушайтис, делая подписи к картинам, явно взялся не за свое дело.

Критическое чутье уже в те годы не обманывало Брюсова. Его окружение тех лет (к слову сказать, круг его единомышленников в то время довольно ограничен) — люди безусловно талантливые, хотя никто из них (исключая Бальмонта) не обрел еще литературной известности. Увидев в соратнике по перу «истинного поэта», Брюсов уже не мог оставаться равнодушным к его судьбе. Таково его отношение и к Балтрушайтису: «Переписывался с Н. О. Лернером. Бартенев напечатал мою заметку о книге «Пушкинские дни в Одессе», а не его (не Лернера).

Узнав об этом, я написал ему письмо, объясняя, что это произошло без моего ведома. Отсюда возникла переписка. По поводу «Северных Цветов» и стихов Ореуса мы чуть не поссорились. Конечно, мне все равно, что за мысли у него, но я не мог, не должен был терпеть его отзывов о Коневском и Балтрушайтисе».[2]

Совместная работа в издательстве «Скорпион» и сплотила двух поэтов, и выявила также ряд существенных разногласий, которые в полной мере проявились в журнале «Весы». Брюсов возлагал большие надежды на Балтрушайтиса в деле создания литературной школы символизма и укрепления ее поэтических позиций: «Важно то, что сейчас мы издаем 6 стихотворных сборников: Дмитрия Сергеевича, Зинаиды Николаевны, Сологуба, мой, Коневского, Балтрушайтиса. Бальмонта 7-й, ваш будет 8-й. Вся русская поэзия будет в «Скорпионе». Эта осень — что-то вроде генерального сражения. Ватерлоо или Аустерлиц?» — пишет он в 1903 г. А. Белому.[1] Надежды Брюсова не оправдались: первая книга Балтрушайтиса вышла только в 1911 г., хотя существенных изменений в творчестве поэта за это время не произошло. В «Скорпионе», а впоследствии и в «Весах» Балтрушайтис выступал в основном как переводчик и пропагандист зарубежной, в частности скандинавской, литературы. И есть основания полагать, что именно Брюсов в то время был самым активным (и едва ли не единственным) пропагандистом его стихов. В публикации переписки Белого и Брюсова приводится черновой вариант одного из писем, где в ответ на отказ Белого сотрудничать с ним Брюсов заявляет, что с уходом Белого «Скорпион» и «Весы» не пропадут: «. . . у них остаюсь я, остается Вяч. Иванов, надеюсь — Бальмонт, наверное — Балтрушайтис (который больше, чем вы думаете)».[2]

Несколько раз Балтрушайтис собирался издать книгу своих стихов, но по разным причинам вновь и вновь отказывался от этого замысла. Брюсов ждал его книгу с нетерпением. Он не только хотел упрочить новым сборником позиции своего кружка, но и считал бесспорным право Балтрушайтиса иметь книгу стихов.

Совместная работа Брюсова и Балтрушайтиса в «Весах» выявила то обстоятельство, что они гораздо в большей мере были друзьями, чем единомышленниками. Хотя поэзия Балтрушайтиса — чистейшей воды символизм, последовательным борцом за новое течение он не был. Создавая журнал, Брюсов возлагал на Балтрушайтиса большие надежды. На него, Бальмонта, Белого, Полякова и самого Брюсова должна была лечь вся работа по изданию журнала. Когда «Весы» основывались, полагалось, что в редакционной работе будут участвовать, «...кроме меня, — сам Сергей Александрович, Юргис и, может быть, Бальмонт. Но вся работа оказалась на мне. «Весы» отнимают у меня всю жизнь...»[3]

Участие Балтрушайтиса в «Весах» сводилось в основном к рецензированию зарубежной литературы и осуществлению связей с иностранными корреспондентами. Этот безусловно большой труд не удовлетворял Брюсова как редактора, поскольку мало что давал журналу как символистскому изданию. Сам Брюсов к тому времени, как известно, значительно изменил свои позиции в символизме,

[1] Там же, с. 77.
[2] Там же, с. 105.

[1] Лит. наследство. Т. 85. М., 1976, с. 360.
[2] Там же, с. 373.
[3] Там же, с. 455.

но в первые годы издания журнала он надеялся, что «Весы» послужат не только делу сплочения лучших, по его мнению, литературных сил, но и пропаганде культурных и художественных ценностей. Отсутствие помощи единомышленников привело к тому, что Брюсов вынужден был сотрудничать с людьми, чуждыми и далекими ему по взглядам. Из письма к М. Н. Семенову явствует, что Брюсова «гнетет отсутствие работников, т. е. единомышленников»: «Вы взялись за работу в ноябре, — пишет он, — Юргис от своей отказался в марте. Летние книжки целиком писались, редактировались и корректировались одним мною. Не желал бы я повторять этого опыта»[1].

В 1905 г. Балтрушайтис уезжает за границу и практически отходит от «Весов». Но это обстоятельство не помешало им не только остаться друзьями, но и быть рядом в самые ответственные моменты, когда возникала опасность компрометации течения в целом. Так, например, в 1907 г. Брюсов и Балтрушайтис единодушно отказались от участия в благотворительном вечере в Московском литературно-художественном кружке, где возникла угроза спекуляции «новым течением». Более того, когда Брюсов в том же 1907 г. отказался от сотрудничества в «Золотом Руне», Балтрушайтис незамедлительно присоединился к нему.

Примерно в это время у Брюсова, по всей вероятности, уже сложилось определенное отношение к творчеству Балтрушайтиса, которое впоследствии было определенно высказано в рецензиях на сборники стихов Балтрушайтиса в 1911 — 1912 гг. В письме к З. Гиппиус в 1906 г., давая оценку последним номерам «Весов», он замечает: «Кстати: не правда ли, № 12, который вы, конечно, уже получили, еще слабее 11-го, стихи — a la M-me Wilkine; проза — à la M. Bourénine; и все скупо очень»[2]. В том же номере были помещены семь стихотворений Балтрушайтиса и его прозаическое произведение «Спутники».

Тогда же Брюсов написал стихотворение «Остров», на рукописи которого пометил: «Ю. Балтрушайтису, к его книге «Остров» (которая также не была издана):

Пусть он останется безвестным
За далью призрачной неведомых морей.
Пусть он не станет вымеренным, тесным,
Как дом, как комната: от окон до дверей!
(III, 294)

[1] Там же, с. 273.
[2] Там же, с. 687.

Не о будущей ли книге Балтрушайтиса здесь идет речь? Эту строфу можно воспринимать как пожелание поэту: пусть книга не принесет известности, но поэт должен избежать творческой ограниченности, когда порыв творческого вдохновения укладывается «от окон до дверей». Символические образы Балтрушайтиса слишком далеко уводят читателя от привычного, земного. Не этим ли обстоятельством вызвана следующая строфа:

Чтоб с тонких берегов вседневности и жизни
В бинокль мечты чуть видеть мы могли,
Как пальмы клонятся в твоей отчизне,
Как тщетно к ней стремятся корабли.
(III, 294)

Стихотворные посвящения Брюсова Балтрушайтису превосходно дополняют картину их взаимоотношений. Еще в 1900 г. (т. е. через год после знакомства) Брюсов написал стихотворение «Юргису Балтрушайтису», впоследствии вошедшее в цикл «Близким» книги «Tertia Vigilia». Брюсов определил в этом посвящении не только особенности творчества Балтрушайтиса, но и, думается, его характер. По словам современников, Балтрушайтис — молчаливый, скандинавского типа человек, сдержанный и немногословный в самых жарких спорах; Бальмонт сказал о нем: «мрачный, как скалы».[1] «Ты был когда-то каменным утесом», — пишет о нем Брюсов (I, 198). В 1906 г., в письме А. Белому, Брюсов повторяет этот образ: «...пока в Москве были вы, чувствовалось веянье живой души. Ныне — кругом видение Иезекииля. А Юргис Балтрушайтис среди мертвых костей как живая, но, увы, безмолвная скала».[2]

Но в большей мере первая строфа стихотворения Брюсова — это выдержанное в символистском духе определение творческого своеобразия Балтрушайтиса: его стихи пространственно необъятны, пейзаж масштабен и грандиозен, поэт в величественном одиночестве предстает перед лицом вселенной:

Ты был когда-то каменным утесом
И знал лишь небо, даль да глубину.

Символистская отрешенность поэта, его полнейшее одиночество представлено во второй строфе:

[1] Цит. по: А. Белый. Начало века. М., 1933, с. 168.
[2] Лит. наследство. Т. 85, с. 400.

Но ты был чужд ответам и вопросам,
Равно встречая зиму и весну,
И только коршун над твоим откосом
Порой кричал, роняя тень в волну.

Затем — эпизод знакомства поэтов:

И силой нам неведомых заклятий
Отъятый от своих стихийных братий,
Вот с нами ты, былое позабыв.

И непосредственная характеристика творчества:

Но взор твой видит всюду — только вечность,
В твоих словах — прибоя быстротечность,
А голос твой — как коршуна призыв.
(I, 198)

Действительно, основное в стихах Балтрушайтиса то, что все в них — небо, море, дали — необъятно, бесконечно; звездный мир огромен и притягателен, поэт постоянно ощущает вечность и бесконечность вселенной:

Простор! Раздолье дикое!
Безмерна глубь небес...

Чутко спят тополя... Онемели поля...
Раскрывается ночь бесконечная...

Чуток бдительный слух, и уносится дух
На бесшумных волнах Бесконечности...
В звездном вихре миров упадает покров
С молчаливого образа Вечности...[1]

В октябре 1901 г. написано второе посвящение, вошедшее в книгу «Urbi et Orbi» (цикл «Оды и послания»). Это отклик на стихотворение Балтрушайтиса «Сон», откуда взят эпиграф к посланию. Стихотворение Балтрушайтиса не вошло в современный сборник поэта, но эпиграф дает основания предполагать, что оно несет в себе пессимистический настрой: «Осенний ветер выл над урной одинокой». Декадентский пессимизм всегда был чужд Брюсову. Когда в его стихах появляются мотивы смерти, — это реальная опасность для жизни поэта, его болезнь. В основе же своей творчество Брюсова очень оптимистично, его интерес к различным проявлениям жизни, жажда познания — доказательство тому. В стихах, посвященных Балтрушайтису, звучит этот оптимизм, любовь к жизни во всех ее проявлениях:

[1] **Ю. Балтрушайтис.** Дерево в огне. Вильнюс. 1969, с. 48, 62.

Нам должно жить! Лучом и светлой пылью,
Волной и бездной должно опьянеть,
И все круги пройти — от торжества к бессилью,
Устать прекрасно, — но не умереть!

Познать мир, проникнуть в его тайны — великое достояние человека:

Нам вверены загадочные сказки,
Каменья, ожерелья и слова,
Чтоб мир не стал глухим, чтоб не померкли краски,
Чтоб тайна веяла, жива.
(I, 354)

Человек в масштабах вселенной — «блуждающий огонек», но он же и «надежда всей вселенной».

В каждом человеке умирает целый мир, поэтому нельзя так легко сдаться смерти, это грозит миру «безлюдьем», поэтому

Нам умереть нельзя! нет, мы должны идти!

(Эту строку можно понимать и как выражение позиции литературной школы.)

Стихотворение Брюсова выявляет целый ряд моментов, в которых поэты противостоят друг другу. Прежде всего — разница в мировоззрении, в отношении к жизни, в осознании своей ответственности перед ней. Оно также лишний раз подтверждает реальную, жизненную подоплеку всех, даже программно-символистских стихотворений Брюсова, который подает конкретное жизненное проявление, но с целью вызвать в читателе определенное настроение. Балтрушайтис же намеренно предельно отдаляется от реального мира, противопоставляя ему притягательные и таинственные просторы вселенной. Но человек — плоть от плоти Земли, поэтому — в замкнутом кругу; это и рождает пессимизм и отчаяние.

Рафинированный символизм Балтрушайтиса был чужд Брюсову. В рецензии на его первый сборник «Земные ступени», вышедший только в 1911 г. (хотя большинство включенных в него стихов было написано гораздо раньше), Брюсов отрицательно отзывается о его стремлении к символизации действительности, более четко и резко очерчивая сложившиеся ранее оценки и вводя их в русло критической статьи (здесь надо учесть и отношение самого Брюсова к символизму в тот период): «Балтрушайтис ничего в жизни и ничего в мире не принимает просто, как явление, но во всем хочет видеть иносказание, символ». «... Когда Балтрушайтис говорит о постройке зам-

ка, надо разуметь «строительство жизни»; когда описывает ручеек, оказывается, что он течет «в руслах бытия»; когда поминает кубок, то это не иной, а тот, в котором «влага жизни»; сама жизнь для него — «стояние над бездной», каждый миг — «обет», день — «таинство великое» и т. д.». Налицо ирония по поводу «суперсимволизма», который всегда был чужд самому Брюсову. Противополагание Человека — Вселенной, считает Брюсов, «придает его стихам строгость и серьезность, но порой ведет и просто к напыщенности и риторике» (VI, 343).

Балтрушайтис — истинный поэт, заявляет Брюсов. Но, найдя себя в литературе однажды, он не отступил от своих творческих критериев. Удивляет критическая прозорливость Брюсова. Первая книга русских стихов Балтрушайтиса не была единственной, но последующие две его книги выдержаны в той же тональности и близки тематически. На выход в свет в 1912 г. второй книги Балтрушайтиса «Горная тропа» Брюсов откликнулся несколькими строчками в журнале «Русская мысль», подтверждая ранее сказанное им: «Кажется, что к первой книге прибавлено теперь несколько листов, со стихами не плохими, но ничем не отличающимися от прежних. Несколько странно только, что «Горная тропа» оказывается так похожей на «Земные ступени».[1]

В 1914 г. в письме к С. А. Венгерову Брюсов очень четко определяет свое отношение к Балтрушайтису как поэту и человеку, что подводит итог вышесказанному: «...я принужден сознаться, что не очень высоко ценю стихи Юргиса Балтрушайтиса, в которых нахожу много выдумки и мало поэзии. Их напряженная отвлеченность меня скорее раздражает, чем восхищает. Вашему изданию статья осудительная, конечно, не нужна. Да и мне не очень приятно было бы выступать с такой статьей по отношению к тому «Юргису», которого, как своего давнего товарища, я сердечно люблю и всячески уважаю».[2]

Не обладая в такой мере, как Брюсов, духовной и интеллектуальной широтой, Балтрушайтис был, как и сам Брюсов, очень цельной личностью; как и Брюсов, он бескорыстно и увлеченно служил искусству, был прекрасным переводчиком (в том числе и с армянского), знатоком мировой культуры. Поэтому неудивительно, что сошлись пути этих поэтов, возникла большая, искренная дружба.

---

[1] «Русская мысль», 1912, № 7, отд. III, с. 19.
[2] Лит. наследство. Т. 85, с. 683.

К. С. Сапаров

«МОЛОДАЯ ПОЭЗИЯ» В ОЦЕНКЕ В. Я. БРЮСОВА
(К вопросу об эстетической позиции Брюсова 1895 года)

Выход в начале 1895 года сборника «Молодая поэзия», составленного братьями Перцовыми, вызвал обширную переписку Брюсова с одним из них[1]. Эти письма — ценный источник для понимания эстетической позиции Брюсова 1895 года, однако с этой точки зрения они в литературе не рассматривались.

П. П. Перцов рассказывает, как у него возникла идея издания «Молодой поэзии»: «Еще в Казани, осенью 1894 г., мне пришла в голову мысль составить хрестоматию лучших стихотворений молодых поэтов — представителей новой полосы русской поэзии, и таким образом подвести этой «школе» некоторые итоги. Я стал рыться в толстых и иллюстрированных журналах последних лет, просматривать бесчисленные сборники стихов и делать выписки. В выборе мне помогал мой двоюродный брат Владимир Владимирович Перцов...»[2]

Что имел в виду Перцов под «новой полосой русской поэзии», ясно из написанного им предисловия к «Молодой поэзии» и из принципа отбора стихотворений для сборника. «Цель настоящего сборника (первого в своем роде), — объявлял он, — представить критике и публике материал для общего суждения о характере, достоинствах и недостатках молодой поэзии, столь мало популярной и, в сущности, столь мало известной. Составителям казалось, что

---

[1] Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1895—1896 гг. (К истории раннего символизма). М., 1927. В дальнейшем при ссылках на это издание указывается: Письма Перцову и страница.
[2] **П. Перцов.** Литературные воспоминания. 1890—1902 гг. М.—Л., 1933, с. 152.

пора бы — оставив в стороне дешевое издевательство и огульное осуждение — взглянуть серьезно и беспристрастно на новую полосу русской поэзии, в которой — как бы то ни было — заключается ее будущее... Чуждые всякой партийности и тенденциозности, издатели руководствовались в своем выборе единственно правилом Тургенева: «в деле поэзии важна только одна поэзия».[1]

Сборник, объединявший произведения сорока двух поэтов, был направлен против господствовавшего тогда «гражданского направления» в поэзии.

К середине 90-х годов XIX века явственно обозначился кризис народничества. Отказ от революционной борьбы против самодержавия привел к усилению конформистских тенденций в идеологии народничества — оно сползало к либерализму. С распадом идеологии народничества прямо связана деградация жанра «гражданской поэзии»: продолжавшаяся эксплуатация темы в новых исторических условиях приводила к быстрому ее износу. На этой почве могли родиться только эпигоны некрасовского стиля. Ю. Н. Тынянов говорил, что стиховое слово эпигонов 80-х годов служило для затычки пустых мест, оставшихся в журналах между романами и рассказами[2]. В этих условиях неизбежно было появление идей, противопоставленных народническим. В 1892 году их выдвинул Д. С. Мережковский в докладе «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», издав его вскоре отдельной книгой. В русле этого «нового течения» находилась и «Молодая поэзия».

Подобное издание не могло остаться незамеченным. Крупнейший критик-народник Н. К. Михайловский выступил с резкой критикой сборника в своем ежемесячном обзоре «Литература и жизнь» в «Русском богатстве»[3]. В свою очередь Брюсов отозвался на «Молодую поэзию» «закрытой рецензией» — письмами к Перцову от 18 февраля и 12 марта 1895 года[4]. В них содержатся две оценки сборника. С одной стороны, Брюсов одобряет издание: «Я давно мечтал о таком сборнике и, думаю, не я один». И ниже в том же письме от 18 февраля: «... издание очень

[1] Там же, с. 155—156.
[2] См.: Ю. Тынянов. Архаисты и новаторы. Л., 1929, с. 525.
[3] См.: «Русское богатство», 1895, № 6.
[4] Все используемые здесь письма Брюсова к Перцову относятся к 1895 году, поэтому в дальнейшем при ссылках указываются только день и месяц их написания.

удачно, т. е. удачно сделан выбор стихотворений...»[1] Но здесь же, подавив эту оценку, на первый план выдвигается следующая: «Пора, пора оглянуться, оценить «Молодую поэзию», хотя ... хотя наводит она на грустные думы. Я мог пока только бегло проглядеть Вашу книгу и все же — живей, чем когда-либо, — почувствовал, как все это бледно и бесценно (бесценно с точки зрения искусства)». «Молодую поэзию», — продолжает Брюсов, — «может оживить только сноп ослепительно ярких лучей; тогда у нее найдутся и силы и чувства; теперь же она труп с открытыми глазами»[2].

Как видно из следующего письма, отношение Брюсова к «Молодой поэзии» в принципе не меняется, разве что его метафора стала точнее и корректнее: «Важно не то, что наши юные поэты еще ничего не дали, а то, что они и не могут дать; это же для меня, по крайней мере, — вполне ясно из их произведений. Я не могу иначе вообразить себе наших юных поэтов, как слепцами, блуждающими среди рифм и размеров. Что будет, если кто-нибудь войдет в комнату, где развешаны струнные инструменты, поздно вечером? Он будет касаться струн, будут слышаться иногда красивые звуки, но музыки не будет. Пьесу сыграет тот, для кого засияет солнце»[3].

Несомненно, эта оценка дана с позиций тех представлений о символизме, которые сложились у Брюсова к началу 1895 года.

К моменту, когда Брюсов познакомился со статьей Зинаиды Венгеровой «Поэты-символисты во Франции», опубликованной в девятой книге «Вестника Европы» за 1892 год, он уже был готов к апологетическому восприятию символизма: еще раньше он «с жадностью набрасывался» на случайные заметки о новом литературном движении во Франции, проскальзывавшие в газеты[4]. В первые четыре месяца 1893 года появились большие статьи Михайловского, в которых одна задача была — показать генезис французского символизма и одновременно несостоятельность его претензий как нового идеологического и культурного образования («Русская мысль», кн. 1 и 4), другая — дискредитация «русского отражения француз-

[1] Письма Перцову, с. 7—8.
[2] Там же, с. 8.
[3] Там же, с. 9.
[4] См. интервью Брюсова газ. «Новости» от 18 ноября 1895 г. в кн.: Валерий Брюсов. Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 153.

ского символизма («Русское богатство», кн. 2), прямым поводом к чему стала упомянутая выше книга Мережковского. Статьи в «Русской мысли» иллюстрировались философскими, поэтическими и эстетическими образцами французского символизма как нонсенс, но Брюсову они давали первоклассный материал для собственных размышлений и стихотворных опытов.

Ядро брюсовской эстетики на первой стадии ее формирования ограничивалось определением символизма как «поэзии настроений» (предисловие к первому выпуску «Русских символистов») и затем, как вариант, — «поэзии намеков» (предисловие ко второму выпуску «Русских символистов»). В обоих случаях Брюсов опирался на положение Стефана Малларме, взяв его, скорее всего, из статьи Михайловского. Малларме писал: «Назвать предмет, значит уничтожить три четверти наслаждения, внушаемого постепенным отгадыванием; надо наводить на него, внушать его. Символ и состоит в таком употреблении тайны. В поэзии всегда должна быть загадка»[1]. Д. Е. Максимов говорит, что символизм в таком проявлении есть импрессионистическое творчество и что «теория Малларме обосновывает не столько импрессионистическое искусство, столько то, что на языке позднейшей терминологии получило название экспрессионизма».[2] Символизм Брюсова, афишированный названиями сборников, выглядел символизмом только семантически. Это была игра словом, сознательно рассчитанная на эпатаж. Владимир Соловьев в рецензии на первый выпуск «Русских символистов» заметил: «Впрочем, собственно русский «символизм» представлен в этом маленьком сборнике довольно слабо. Кроме стихотворений, прямо обозначенных как переводные, из остальных добрая половина явно внушена другими поэтами, и притом даже не символистами»[3]. К. Люкс, комментируя ранние творческие высказывания Брюсова, писал, что последние «представляют собой характерный образец неустановившихся взглядов и неуверенного нащупывания почвы».[4] Перцов, в письмах к которому Брюсов не-

---

[1] «Русская мысль», 1893, кн. 1, с. 162. Д. Е. Максимов приводит это положение Малларме в несколько иной интерпретации. См. «Апология символизма» Брюсова и его эстетические взгляды 90-х годов». — В кн.: Ленинград. пед. ин-т им. М. Н. Покровского. Уч. зап. Л., 1940, т. IV, вып. 2, с. 257—258.

[2] Там же, с. 257.

«Вестник Европы», 1894, т. 4, кн. 8, с. 890.

[4] Лит. наследство. Т. 27—28, М., 1937, с. 266.

однократно ссылался на символизм, рассказывает, что когда однажды он прямо поставил вопрос: «в чем отличительные черты символизма», — то получил очень расплывчатое объяснение: «Прямо я не могу ответить. Во всяком случае, — писал Брюсов, — не в символах. Я ищу разгадки прежде всего в форме, в гармонии или, вернее, в гармонии тех впечатлений, которые вызывают образы, в примирении тех идей, которые проясняются под их влиянием. Слова утрачивают обычный смысл, фигуры теряют свое конкретное значение, — остается средство овладевать элементами души, давать им сладострастно-сладкие сочетания, что мы и называем эстетическим наслаждением».[1]

Представления Брюсова о символизме аморфны, но именно в их проекции он видел «Молодую поэзию». Брюсов знал, что символизма здесь нет, поэтому «Молодая поэзия» — «труп с открытыми глазами», «юные поэты» — слепцы, блуждающие среди рифм и размеров. Но что определило общую положительную оценку сборника?

С самого начала Брюсов воспринимал «Молодую поэзию» как итог определенного направления русской поэзии. В письме к Перцову от 12 марта он писал: «Спорить о значении «Молодой поэзии» очень трудно; чтобы доказать какое-либо положение, пришлось бы написать целую книгу...»[2] «Я часто изумляюсь, — возвращается Брюсов к той же мысли 14 июня, — почему никто из критиков не займется современной нашей поэзией как целым; особенно теперь, когда Ваша МП дает и повод, и указание, и в значительной степени материал... Вопрос столь велик, что требует для ответа чуть ли не целой книги и во всяком случае широких выводов, а не случайных указаний».[3]

«Книгу с широкими выводами» Брюсов попытался написать сам. Ею стала «История русской лирики», начало работы над которой С. Гиндин относит к лету 1895 года[4]. Как видно из приведенных им фрагментов, книга имела в плане колоссальный охват — от XVII века до 90-х годов XIX, включая авторов «Молодой поэзии»[5].

Брюсов воспринимал символизм как направление, продолжающее предыдущие. «Эволюция новой поэзии есть не что иное, как постепенное освобождение субъекти-

---

[1] **П. Перцов.** Литературные воспоминания, с. 219.

[2] Письма Перцову, с. 9.

[3] Там же, с. 27.

[4] См.: «Вопросы литературы», 1970, № 9, с. 191.

[5] Там же, с. 201.

визма, причем романтизм сменяет классицизм, чтобы после уступить место символизму»[1]. Понятно в этой связи, что «История русской лирики» по замыслу должна была подвести мощный фундамент под русский символизм. Но символизм, полагал Брюсов, есть вершина поэзии. «Тогда, два года тому назад, — писал он 18 ноября, — я верил в другие поэтические школы; я хотел, чтобы они развивались дружно, как сестры; другими словами, я желал, чтобы символизм вошел, как составной элемент, в единую поэзию, — теперь я думаю, я верю, я знаю, что символизм и есть поэзия, и только он; как вне православной кафолической церкви несть спасения, так нет поэзии вне символизма»[2]. Очевидно, эту мысль он стремился оформить в статью или книгу «Символизм», которую Д. Е. Максимов датирует как раз осенью 1895 года[3].

Связать символизм с развитием русской лирики и доказать его преимущества Брюсову не удалось: работы остались неоконченными.

Не найдя теоретического обоснования символизма, Брюсов волей-неволей вынужден был опираться на другие эстетические принципы, в частности те, на которые ориентировались Перцовы при составлении «Молодой поэзии»: «в деле поэзии важна сама поэзия». Этим «тургеневским правилом» была прикрыта эстетическая теория «искусства для искусства», сформировавшаяся в России еще в середине 50-х годов XIX века под названием «пушкинского направления» как антитеза «гоголевскому», или критическому, направлению. С этим последним генетически была связана и эстетика народничества. Брюсов, не признавая ее (отношение Брюсова к народнической культуре в целом Д. Е. Максимов характеризует как «агрессивное»[4]), должен был в качестве альтернативы принять эстетику «искусства для искусства». Отсюда понятна положительная оценка «Молодой поэзии»: «Издание очень удачно, удачно сделан выбор стихотворений». С другой стороны, Брюсов, уже начавший поиски эстетики русского символизма, не мог целиком принять теорию «искусства для искусства». В 1895 году он был в состоянии лишь слегка «поправить» ее. В письме от 17 апреля, говоря об «эпигонах пушкинской поэзии», т. е. фактически «искусства для искусства», он

---

1 Письма Перцову, с. 10.
2 Там же, с. 47—48.
3 **Д. Е. Максимов.** Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, с. 16.
4 Там же, с. 16.

заметил: «Впрочем, я несправедлив к заветам пушкинской поэзии. Они еще могут жить, если их согреть дыханием Новой поэзии...»[1]

«Молодая поэзия» была, по Брюсову, «трупом». Его можно было оживить, считал он, если осветить снопом ослепительно ярких лучей, разрозненные звуки можно было слить в музыку, если только тьма осветится солнцем. Пользуясь этим брюсовским тропом, скажем, что для него самого в 1895 году солнце еще не светило.

Таким образом, символизм Брюсова 1895 года после неудачных попыток его теоретического обоснования существовал главным образом как эпатирующее слово, как заимствованный термин; собственно эстетические воззрения Брюсова 1895 года опирались на концепцию «искусства для искусства» в сочетании с теорией импрессионизма или экспрессионизма.

---

1 Письма Перцову, с. 19.

М. П. Цебоева

В. БРЮСОВ О ПОЭЗИИ И. БУНИНА

(Пометы В. Брюсова на сборниках стихов И. Бунина)

В. Я. Брюсов и И. А. Бунин, как известно, довольно долгое время (с середины 90-х г. до начала 900-х) были в дружеских отношениях, несмотря на то что принадлежали к разным поэтическим школам, отличались друг от друга своими убеждениями, литературными привязанностями и вкусами.

Вопросом о литературных связях Брюсова и Бунина занимался С. Л. Гольдин. Исследователь А. А. Нинов кратко (в ссылке) отметил упрощенность подхода Гольдина к этой теме.[1] Интересны, однако, в статье Гольдина, на наш взгляд, сопоставления поэзии Бунина и Брюсова в плане философских мотивов; он находит поэтические переклички между поэмами «Халдейский пастух» Брюсова и «Ночь» Бунина и замечает: «Хотя нередко их эстетическая программа и не совпадала, тем не менее они вдохновлялись одной целью: разобраться в том, что происходит в мире».[2]

Автор пишет о том, что поэтов сближала любовь к Пушкину, Некрасову, влияние Лермонтова, Баратынского, Тютчева, которое они оба испытали, и этим отчасти объясняет, почему Бунин, порвав с символистами, не переставал поддерживать творческие и личные связи с Брюсовым[3]. Однако этот сложный вопрос Гольдиным сглажен,

[1] См.: Лит. наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. первая. М., 1973, с. 438.

[2] **С. Г. Гольдин.** К вопросу о литературных связях В. Брюсова и И. Бунина. — В кн.: Брюсовские чтения 1962 года. Ереван; 1963, с. 173—174.

[3] Там же, с. 172.

упрощен. Брюсов, как представлен он автором статьи, выглядит учителем, наставником по отношению к Бунину-ученику, неизмеримо выше стоящим даже в раннюю пору своей литературной деятельности. Гольдин пишет: «Но добрые отношения к Бунину не мешают Брюсову высказать справедливые замечания о его стихах, которые он оценивал очень высоко, но в ряде случаев критиковал их»[1]. Очевидно, в равной степени и Бунин имел основание и право критиковать некоторые произведения Брюсова (что и делал несколько позднее в своих заметках о поэзии Брюсова). Рецензии Брюсова на стихи Бунина не прокомментированы Гольдиным, отношения поэтов не рассматриваются в их эволюции, и получается, что с самого начала их споры объяснялись только различием тех общественных позиций, которые занимали поэты: аполитичностью Бунина, его безразличием к вопросам общественной борьбы и, наоборот, горячим откликом на все общественные проблемы со стороны Брюсова. Гольдин как доказательство цитирует известные слова Горького о Бунине (из письма Брюсову 1901 г.) о том, что он (Горький) не понимает, как свой талант, прекрасный, как матовое серебро, Бунин не отточит в нож и не ткнет им куда надо, забывая один очень важный момент: в самом начале 900-х г. Брюсов тоже еще не отточил свой «нож», и именно поэтому Горький, ждавший от Брюсова многого, характеризуя Бунина, очень тонко намекнул на то, в каком направлении должна развиваться брюсовская муза.

Исследователи в последние годы доказали, что Бунин не всегда был индифферентен в вопросах общественной борьбы, что его поэзия откликалась на события первой русской революции, в ней звучали вольнолюбивые мотивы («За морями восходит алый свет . . .», «Джордано Бруно» и др.), хотя они окрашены в отвлеченные тона. Но «он, как и многие из современных ему поэтов, по-своему отразил лишь патетику героического времени, а не его непосредственно идеологическое содержание»[2]. Как видим, проблема творческих взаимоотношений Бунина и Брюсова достаточно сложна, каждый из поэтов — целый поэтический мир, и упрощенному подходу здесь нет места.

О знакомстве друг с другом, впечатлениях, деловых

[1] Там же, с. 176.

[2] Я. С. Маркович называет эти стихи Бунина «вольнолюбивой лирикой».

разговорах, участии Бунина в издательстве «Скорпион» (в котором вышла в 1900 г. книга его стихов), о своих литературных спорах Брюсов и Бунин писали неоднократно[1].

Наиболее тесными были отношения между двумя писателями с конца 90-х гг., когда Бунин стал часто бывать в Петербурге и Москве; встречались они и на ««пятницах» Случевского, где бывали писатели разных направлений и школ и где происходили литературные споры[2].

В дневнике Брюсова за эти годы много записей о встречах с Буниным и литературных делах, связанных с изданием стихов.

К 1910-му году, когда Брюсов стал редактировать литературный отдел «Русской мысли» и попросил Бунина сотрудничать в нем, после большого перерыва возобновилась деловая переписка. Однако это было внешнее примирение.

Сложность взаимоотношений, в основе которых были различные идейно-эстетические принципы, различный подход к оценке поэзии, к вопросам поэтики, нашли своеобразное выражение в рецензиях Брюсова на стихи Бунина и в заметках Бунина о поэзии Брюсова. В данной статье освещается одна сторона: Брюсов о поэзии Бунина; сопоставляются его рецензии с теми пометами, которые поэт оставил на полях сборников стихотворений Бунина[3]. В личной библиотеке В. Я. Брюсова имеется два сборника стихов Бунина: «Новые стихотворения» (М., 1902) и «Стихотворения. 1903—1906» (СПб., 1906).

Остановимся на замечаниях Брюсова на полях первого сборника, состоящего из стихов, написанных после сборника «Листопад». Особенно обширна помета под сонетом «В Альпах». Отчеркнув сбоку карандашом последний терцет, Брюсов пишет: «Характ[ерные] стихи. Соверш[енно] нелепая задача стилетом вырезать цел[ый] сонет, т. е. 14 строк на льду. И увы! поэт сам признает, что это было в Альпах. Там по верш[инам] бродят вов[се] не поэты, а туристы. И это рокова[?] ош[ибка] г. Бунина. Он постоянно совершает что-то, по его мнению [?], подоб[ное] то[лько]

[1] См.: **И. А. Бунин.** Собр. соч. в 9-ти томах. М., 1965—1967. Т. 9. с. 262, 287—288 (в дальнейшем при ссылках указываются том и страница).

[2] **Брюсов.** Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 54, см. также с. 58.

[3] Сборники хранятся в личной библиотеке Брюсова, находящейся в отделе рукописей библиотеки им. В. И. Ленина.

поэту, но при это[м] никак не может попасть куда-нибудь кроме моди[ого] отеля. И сдае[тся] мне, что и сонет-то бы[л] вырезан не на М[он]-Бл[ане], а на Риге-Кульм».[1] Очевидно, эта помета и явилась основой разносной рецензии Брюсова, которую он поместил в журнале «Новый путь», в № 1 за 1903 г.

Другие пометы. После стихотворения «С кургана» Брюсов отмечает: **«Красиво, но поразитель(но) ненужно»** (в дневнике Брюсова: с Буниным «опять поговорил крупно, сказал, что все его писания ни на что не нужны, главное, скучны и т. д.» — сентябрь, 1901 г.). Возле третьей строфы стихотворения «Ту звезду, что качалася в темной воде», около строки «Незабвенны лишь вы, молодые мечты!» — одно слово: «Плохо»; а после стихотворения — вывод: «Чтобы стих его не лишен был мысли, он ее приставляет к концу стихотворения . . . »

Строка «иного нет счастья на свете!» из стихотворения «В мае» вызывает один отклик Брюсова: «Плохо». Восьмая строфа стихотворения «Ночь» (в котором элегический мотив бренности всего сущего сливается с пафосом утверждения вечности бытия, что станет в дальнейшем одним из основных мотивов поэзии Бунина) раздражает Брюсова, и он делает помету: «Проза».[2]

Брюсов подчеркивает свое недоумение по поводу ряда строк многих стихотворений, ставя вопросительные знаки («Веснянка», «На горах», «Смотрит месяц ненастный, как сыплются желтые листья» и др.), принимая все это, видимо, как чисто пейзажную, а потому «ненужную» лирику. Брюсов не принимает некоторые фигуры поэтического синтаксиса поэта: например, подчеркивает анафоры (повторы в начале стихов) в стихотворении «Моя печаль теперь спокойна». Наконец, ряд стихотворений Бунина представляются Брюсову подражательными, неоригинальными. Так, около 1-й строфы стихотворения «Ту звезду, что ка-

[1] Исследователь А. А. Нинов дает только часть этой пометы, ссылаясь не на первоисточник, а на сообщение Пуришевой в «Лит. наследстве», т. 27—28. («Библиотека Валерия Брюсова»). Видимо, вся помета не была разобрана: Брюсов писал довольно неразборчиво, как правило не дописывал многие слова. Работать над пометами необходимо с лупой. (См. Лит. наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. первая, с. 430 и 439).

[2] Вот эта строфа:

Но есть одно, что вечной красотою
Связует нас с отжившими. Была
Такая ж ночь — и к тихому прибою
Со мной на берег девушка пришла.

чалася в темной воде» он замечает: «Фет». Под стихотворением «Рассвет» пишет: «Французская поэзия — скорее остроумие, чем чувство» и подчеркивает последние две строки:

И как ребенок после сна,
Она дрожит в огне денницы,
А ветер дует ей в ресницы,
Чтоб не закрыла их она.

В рецензию на этот сборник («Ив. Бунин. Новые стихотворения. М., 1902.») Брюсов включит эти замечания, но они станут значительно язвительнее и во многом необъективнее: Брюсов, например, решительно займется переоценкой предыдущего сборника Бунина «Листопад», которым он еще недавно восхищался и который был издан при его, Брюсова, непосредственном участии; обвинит Бунина в подражательстве, в частности в заимствовании у тех «новых» поэтов, над которыми современная критика возвышала Бунина как хранителя традиций (и прежде всего, пушкинской традиции) и о которых сам Бунин отзывался весьма нелестно; Брюсов придирчив к отдельным словам, образам, рифмам, ритмике стиха и т. д., хотя Бунин уже в ту пору отличался безупречностью литературного вкуса и Брюсов сам не раз говорил и писал Бунину об этом. Все это — издержки литературной борьбы направлений в начале века, свидетельство очень напряженной и противоречивой ситуации в литературном процессе той поры.

Вот некоторые выдержки из первой рецензии Брюсова: «Г. Бунин состоял прежде на амплуа описателей природы, — род, строго говоря, совершенно немыслимый в поэзии. Бунину, как и многим пишущим стихи, казалось, что достаточно описать точно и подробно тот вечер, или то взморье, или тот лес, где он пережил горестное или радостное чувство, чтобы это чувство передалось читателю. Но у поэзии нет и не может быть иного содержания, кроме **души человека.** А в стихах г. Бунина этого-то «сюжета» и не было, а была случайная груда замечаний о картинах и явлениях природы, — замечаний иногда метких, тонких, неожиданно верных, но только внешне связанных между собой... Первый сборник стихов г. Бунина «Листопад» был записной книжкой наблюдателя. «Да, это бывает» — вот все, что можно было сказать о его первых стихах». О сборнике «Новые стихотворения» Брюсов пишет: «К своим новым темам Бунин относится совершенно так же, как раньше к природе. По-прежнему его стихи остаются вне его личности и вне его жизни... Образцы г. Бунина — это вчерашний день литературы...»[1] Далее идет уничтожающий разнос сонета «В Альпах» (о чем говорилось выше).

Здесь чувствуется резкое расхождение в понимании поэтами предмета поэзии, в частности в подходе к изображению природы в лирике. Брюсов увидел в стихах Бунина одну описательность, случайную груду замечаний о картинах и явлениях природы, назвал его не поэтом, а просто «наблюдателем», подчеркнул отсутствие в них «души человека» (двумя годами раньше, в пору сближения, в каталоге «Скорпиона» он заметил в «Листопаде» «чуткую душу поэта-мечтателя»). Между тем, как справедливо, на наш взгляд, отмечает исследователь Я. Маркович, в «Новых стихотворениях» «... безлюдные пейзажи «Листопада» «очеловечиваются», углубляется изображение внутреннего мира лирического героя, его раздумий над судьбами родины».[2] Следует добавить, что еще в «Листопаде» картины природы неотделимы от «души человеческой», ибо они пронизаны любовью к родной земле, а его лирический герой — не сторонний наблюдатель природы, он сам — органическая ее часть. Невозможно не согласиться с другим исследователем, который утверждает, что Бунин-поэт видит природу так ясно и рисует ее столь графически четко и вместе с тем столь живописно, потому что ему она «дорога именно в этом материальном, «земном», «плотском» своем виде. Каждой метафорой, каждым эпитетом и сравнением, иногда до дерзости смелым, Бунин открывает нам природу в неожиданном, очень свежем и поэтическом ракурсе»[3].

Как известно, Брюсов негативно относился к изображению пейзажей, а если обращался к ним, то это были урбанистические картины или «мир идеальной природы». В дневнике (4 марта 1900 г.) он записал: «Любуюсь определенно весенними тонами неба, всей городской весной с ее грязью и первыми колесами»[4]. А в цикле «Скитания» есть строки:

---

1 «Новый путь», 1903, январь, с. 193—194.

2 **Я. С. Маркович.** Традиционное и новаторское в поэзии И. А. Бунина. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. фил. наук. М., 1977, с. 4.

3 **Б. О. Костелянец.** Иван Бунин-поэт. — В кн.: Иван Бунин. Стихотворения. Малая серия «Библиотеки поэта». Л., 1961, с. 24—25.

4 **В. Брюсов.** Дневники, с. 82.

Создал я в тайных мечтах
Мир идеальной природы,—
Что перед ним этот прах:
Степи, и скалы, и воды!
(I, 111)

Несомненно, пейзажная лирика Бунина с ее пафосом утверждения «любви и радости бытия», преисполненная ощущениями вещного мира, в ту пору была чужда Брюсову. Раздражала, видимо, его и бунинская манера изображения — конкретность, «пластичность», в которой закреплялись сущностные, устойчивые признаки явлений, чем поэт противостоял современникам-модернистам, «у которых объективное подчинялось текучести индивидуального ощущения»[1]. Не признавал Брюсов и еще одну стилевую тенденцию Бунина, наметившуюся ко времени выхода сборника «Новые стихотворения» и в будущем утвердившуюся в его поэтике, — тяготение к повествовательной, разговорной интонации (что Брюсов называл «прозаизмами»).

Разумеется, в первых сборниках Бунина можно найти и декларативные строки, лишенные лирического волнения, и стихи с недостаточно ясно выраженной поэтической мыслью или заполненные общими местами; сонет «В Альпах», хотя и безупречен по форме, все же далек от пушкинской идеи бескорыстного служения поэзии («подвиг благородный»). В сонете поэзия рассматривается как удел одиночек и достояние избранных (сам Бунин не следовал в своем творчестве этой идее). Хотя позднее, в «Автобиографической заметке» Бунин, запомнив брюсовский суровый отзыв, отвечал критику, что мысль его сонета не нова, — она подобна мысли сонета Пушкина — «услышишь суд глупца».

Как бы то ни было, суд Брюсова был неправомерно резок и суров. Достаточно привести несколько строк из писем Брюсова Бунину, написанных до отчуждения и спустя 8—9 лет после, чтобы убедиться в том, насколько Брюсов в пору написания первой рецензии был необъективен. Вот, например, из письма середины февраля 1901 г. (речь идет в нем о выпуске альманаха «Северные цветы» издательством «Скорпион»): «Что бы ни прислали Вы, — пишет Брюсов, — до конца 2-й недели или к началу 3-й, — все еще найдет свое место. Что до меня, я буду очень ждать, так как мне желательно, радостно было б соединить в альманахе все любимые мной имена».[1] Из письма за 7 сентября 1912 г. (по поводу печатания стихов Бунина в «Русской мысли»):

«Дорогой Иван Алексеевич!
Конечно, я «хочу» ваших стихов, как вообще «хочу» считать вас в числе сотрудников журнала, в редакции которого участвую, и видеть на его страницах ваши вещи. Итак, не может быть сомнения, что я буду очень-очень рад, получив ваши стихи».[2]

К следующему сборнику стихов Бунина Брюсов отнесся более спокойно. Он написал вторую рецензию. Она была напечатана в первом номере журнала «Весы» за 1907 г. Обзор Брюсова касался новых сборников стихов русских поэтов, и среди них он выделил книгу Бальмонта «Злые чары» и сборник стихов Бунина. Трезвая, более объективная, чем предыдущая, оценка стихов Бунина вместе с тем совершенно очевидно указывает на различия в подходе двух писателей к принципам отображения материала, к пониманию сути художественного образа, к некоторым вопросам поэтики. Как и в первом случае, Брюсов предварительно очень внимательно и строго изучил новые стихи Бунина и сделал на своем экземпляре пометы карандашом. Затем, на основе этих помет, и был написан обзор. Эти пометы гораздо более разнообразны: есть и высокие оценки, есть и критика, но, в отличие от помет в первом сборнике, нет злых, насмешливых замечаний, нет несправедливых упреков. Что не принимает Брюсов в поэзии Бунина? Вернее, какие моменты, с его точки зрения, существенны в поэтическом облике Бунина? Это: 1) холодность, бесстрастность некоторых стихов; 2) неясно, слабо выраженная мысль; 3) прозаизмы; 4) архаичность стиха; 5) отдельные неудачные рифмы; 6) недостаточная музыкальность. Но вместе с тем Брюсов отмечает понравившиеся ему стихи (чего не было в пометах первого сборника) и ряд достоинств в них. Вот эти пометы (в порядке расположения стихов в сборнике).

---

[1] Я. С. Маркович. Автореферат, с. 10—11.

[1] Лит. наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. первая, с. 455—456.
[2] Там же, с. 465.

Стихотворение **«Одиночество»** — около строк «Под вечер ненастного дня Ты мне стала казаться женой . . .» Брюсов отмечает: «Проза».

Под строфой: «Ну право же это самая настоящая проза»; под стихотворением **«Портрет»:** «вырываются прозаич[ские] стихи, отд[ельные] стихи не живут св[оим] ритмом».

В сонете **«В плавнях»** подчеркнуты в предпоследнем терцете строки:

Нередко облако восходит и глядится
Блистающим столбом в зеркальный сон болот.

Внизу запись: «Зоркая наблюдател[ьность] одинокой и гордой души».

«В порту» — «Почему **стихами.** Как[ая] связь между метром и содержан[ием]».

«На ущербе» — внизу, после стихотворения: «Наброски, черновые наброски».

«Жизнь» — выделены последние две строки:

«Все мгновенно, все искры, но искры Единого Вечного
И во всем — Красота, Красота!», и после них Брюсов пишет: «мысль слаб[а]».

«Неугасимая лампада» — «Стих правильн[ый], но лишен музыкальности».

«Сказка»: над последними двумя строфами: «Бесстрастно, холодно, вяло, скучновато». Вот эти строфы:

Играл зеркальный отблеск моря
В вершинах сосен, и текла
Вдоль по коре, сухой и жесткой,
Смола, прозрачнее стекла...

Мне снилось северное море,
Лесов пустынные края...
Мне снилась даль, мне снилась сказка —
Мне снилась молодость моя.

«Разлив» — над стихотворением: «Метрическая жиз[нь] русс[кого] стиха прошла мимо». (Эти слова полностью повторятся в рецензии.)

«Донник»: Толчется сеткой мошкара,
Шафранный свет над полем реет.
И, значит, завтра вновь жара
И вновь сухмень. А хлеб уж зреет.

Пометы: «Проза», подчеркнуто слово **«уж».**

«Огонь» — после стихотворения: «Всюду на границе шаблона, а иногда и сливается [?] в него».

В стихотворениях «Каменная баба», «В горах», «Мистику» Брюсов усматривает элементарность мысли. По поводу последнего («Мистику») надо сказать, что оно полемично: Бунин этим стихотворением отвечал на известный полемический трактат Брюсова «Карл V. Диалог о реализме в искусстве». Стихотворение «Мистику»—как бы прямой ответ одному из участников диалога. И суть этого ответа в том, что Бунин не разделяет идею, признающую реальный мир лишь отблеском «иного мира», недоступного разуму человека. Он признает и разум, и чувственное восприятие вопреки мистическому страху перед «бездной», т. е. перед непознанным. И вот строки в стихотворении:

Теперь давно мистического храма
Мне жалок темный бред:
Когда идешь над бездной — надо прямо
Смотреть в лазурь и свет.

По поводу этих строк Брюсов и написал: «Элементарно».

Около стихотворения «Столп огненный» помета: «Хуже стихи на историческую и мифологическую темы — ловкость стиха, не более. Еще хуже мысли — мучит[ельно] баналь[ные], неинтересные. Только картины!» Зато Брюсов отметил одним словом «Bene» стихотворения «С обрыва», «На даче», «Олень» (в котором ему понравились рифмы «дороги-тонконогий»), «Змея» (рифмы: «оконца — солнца», «листьев — золотистей»), «Перед бурей».

Стихи о Востоке, о Крыме, из Корана идут без помет Брюсова, кроме стихотворения «Гробница Сафии», здесь Брюсов замечает: «Всего луч[ше] простые опис[ания]». В стихотворении «Речка» подчеркнута последняя строка последней (3-й) строфы:

Пылит на мельницах помолом,
Трясет и жернов, и привод.
И, падая в бреду тяжелом,
кружит седой водоворот —

сбоку приписка: «Вал. Брюсов», т. е. Бунин взял образ у Брюсова.

На основе этих помет Брюсов строил свою вторую рецензию, сопоставляя поэтические манеры Бальмонта и Бунина. «Иван Бунин, — пишет Брюсов, — во многом противоположен Бальмонту. Насколько Бальмонт в своей поэ-

зии «стихийно-разрешенный», настолько Бунин — строг, сосредоточен, вдумчив. У Бальмонта почти все — порыв, вдохновение, удача. Бунин берет мастерством, работой, сознательностью ... Поэзия Бунина холодна, почти бесстрастна, но не лучше ли строгий холод, чем притворная страстность?»[1] Следуя за своими пометами на стихи Бунина, Брюсов в рецензии высоко оценил картины природы, отметил «зоркую вдумчивость» и «мечтательную наблюдательность» поэта. Стихотворения «С обрыва», «На даче», «На ущербе» он относит к «безупречным созданиям искусства». «Лучшие из стихотворений 1903 — 1906 гг., как и прежде, — картины природы: неба, земли, воды, леса, звериной жизни ...» «Стих Бунина, в лучших вещах, — пишет Брюсов, — отличается чистотой и ясностью чеканки». Одновременно Брюсов отмечает и недостатки: «Стихотворения, где появляются люди, уже слабее... Совсем слабы все стихи, где Бунин порой хочет морализировать или, еще хуже, философствовать ...» Он находит в сборнике неудачные стихи (пометы совпадают с рецензией), «пустые» строки, «мучительные прозаизмы», стихи, «лишенные настоящей напевности», подчеркивает архаичность его стиха.[2]

Некоторые особенности поэзии Бунина Брюсов отметил верно. Справедливы, на наш взгляд, упреки в том, что отдельные стихи, в которых преобладает описательно-повествовательный элемент, скучноваты, прозаичны; другие — звучат навязчиво-декларативно (например, некоторые строки в стихотворении «Гробница Сафии»), есть и «пустые» строки, заполненные незначащими словами и частицами (например, восклицанием «О да!»). Но часто там, где Брюсов видит недостатки, не замечая новаторства Бунина, не принимая его мысли, его стремления «философствовать», современные исследователи (и некоторые современные Бунину) находят своеобразие поэтической мысли Бунина и ее образного воплощения. Такие стихотворения, как «Одиночество», «Дядька», «С обезьяной», «Кружево», «Последние слезы», «Песня», «Сполохи» и многие другие, рассматриваются как стихотворные новеллы весьма сложной композиции, «скрытой за внешне незатейливым, но внутренне драматичным сюжетом» (Б. Костелянец), как произведения, в которых Бунин «расширяет возможности

[1] **Валерий Брюсов.** Новые сборники стихов. «Весы», 1907, январь, с. 69—72.

[2] Там же, с. 71—72.

реалистической психологизации» (Я. Маркович). И с ними нельзя не согласиться.

Брюсов не заметил роста Бунина, обогащения его метода и его поэтики. Не случайно он пишет: «В новой книге Бунина только точнее и определеннее выразились те же свойства его поэзии, которые означались и в более ранних сборниках». Между тем реалистический метод Бунина углубился, расширились возможности поэтического языка; лирические характеры в его стихотворениях часто предстают в их социально-бытовой определенности («Балагула», «Дворецкий»), поэт расширяет возможности реалистической психологизации, шире использует смысловую деталь, создававшую большую психологическую плотность и емкость поэтической речи («Одиночество», «Дядька»)[1]. Условно-обобщенному языку символистов Бунин противопоставляет детальную зарисовку предметов.

Многие современные исследователи поэзии Бунина показали также, что искания и открытия Брюсова, Белого, Бальмонта, Блока не прошли для него бесследно; что Бунин порою вступал в своеобразное творческое соревнование с поэтами-символистами и в ряде случаев одерживал победы на пути исканий новой ритмики, новых возможностей стиха, хотя он неизменно заявлял, что никакого реального новаторства у поэтов-современников не видит. Исследователи находят новаторские черты в лирике Бунина и в звукописи, и в инструментовке стиха, и в особой напевности, и в своеобразии ритмического рисунка (Б. Костелянец). Несомненно, поэзия Бунина не только сохраняет, но и обогащает реалистическую традицию в поэзии начала XX века не только в области поэтического содержания, но и в области поэтической формы.

Однако существенно и другое. В своих выступлениях и в своеобразных ответах Брюсову, хотя он чаще всего и не называл его имени, Бунин настойчиво подчеркивал, что его разделяют с ним и «новыми течениями» не «внешние» признаки, а более глубинные. Их разделяла «вся концепция развития русской поэзии — от содержания и языка до стихотворного метра»[2]. Особенно четко свою концепцию изложил Бунин в одном из своих интервью 1912 г.: «Поэт на все откликается сердцем своим, ...просит у сердца ответа».

[1] **Я. С. Маркович.** Автореферат, с. 11—12.

[2] Лит. наследство. Т. 84. Иван Бунин. Кн. первая, с. 435.

«Мне говорят, что форма стиха сделалась теперь совершеннее, рифма богаче, поэтические образы смелее... Все это в высшей степени спорно, почасту рискованно, а главное, искусственно и неприятно. Если сравнить того же Пушкина, «солнце русской поэзии», с существующими стихотворцами (я не буду называть имена), то... какое может быть сравнение?

У кого из современных поэтов вы найдете более музыкальный стих, чем, положим, в стихотворении «Для берегов отчизны дальной», или разве встретите в русской поэзии последних лет такие смелые, мощные образы, как в пушкинском «Обвале»? Что касается разнообразия размера или богатства рифмы, то и в этом отношении трудно соперничать хотя бы с Меем или Минским. Разница та, что у последних просто и естественно, в то время как нынешние блещут надуманными стихотворными «ухабами».

Мне думается, я буду прав, если скажу, что поэтический язык должен приближаться к простоте и естественности разговорной речи, а прозаическому слогу должна быть усвоена музыкальность и гибкость стиха». По поводу предмета поэзии он повторит сказанное раньше (в «Маленькой беседе»): «По-моему, предметом поэтического воспроизведения может быть все многообразие действительности».[1]

Однако как бы ни были различны взгляды Брюсова и Бунина на развитие русской поэзии, на вопросы содержания и формы ее, как бы ни складывались и ни менялись отношения между ними, как бы ни влияли на эти отношения конфликты, возникавшие внутри различных литературных направлений, неизменно строгими и взыскательными в своих требованиях к поэзии, к поэтическому труду, к назначению поэзии оставались оба поэта. Эти требования — глубина содержания и мастерство формы, самоотречение во имя настоящего искусства, поиски нового — объединяли Брюсова и Бунина.

Личные и творческие связи двух поэтов являются частью сложного и противоречивого литературного процесса начала века и поэтому представляют интерес для дальнейшего изучения с целью более глубокого познания этого процесса.

---

[1] **И. А. Бунин.** Собр. соч., т. 9, с. 539—540.

Е. П. Тиханчева

БРЮСОВ О ФЕТЕ

Брюсов — историк русской лирики — написал о Пушкине свыше 80 работ и получил звание «пушкиниста». Много и плодотворно он занимался изучением философского поэта Тютчева. И мы с полным правом называем его талантливым «тютчевоведом». Что же касается исследовательских работ Брюсова о Фете, то к нему никак не подойдет определение «фетовед». Об этом маститом поэте у Брюсова всего три статьи, это: статья-esse «А. А. Фет. Искусство или жизнь?», статья-хроника «Фетовский вечер и фетовский скандал» и обстоятельная рецензия на «Полное собрание стихотворений» Фета, вышедшее в 1901 г. Все они появились в печати в 1901 — 1903 гг., когда Брюсов уже разочаровывается в своей роли вождя символизма и принимает решение «бросить все прежние пути» и «перейти на новые, начать всю жизнь сызнова»[1].

У нас, принявшихся за исследование специального вопроса — какое место занимал поэт Фет, обладавший «лирической дерзостью» (Л. Толстой), в творчестве Брюсова — теоретика и практика «новой» модернистской поэзии XX века, была фактически одна его исследовательская статья — «А. А. Фет. Искусство или жизнь?» Понять ее и правильно разобраться в интересных суждениях Брюсова о том, так что же такое поэзия Фета — «искусство или жизнь?» — было почти невозможно без изучения дневниковых записей, сделанных им в «Записных тетрадях» 1891 — 1896 гг., а также писем, адресованных П. П. Пер-

---

[1] **В. Брюсов.** Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 136. (В дальнейшем этот источник будет указан в тексте изложения).

цову, которому он излагал собственную точку зрения на символизм.

Из этого архивного материала, представляющего исключительную ценность для выявления взглядов Брюсова на «новую» поэзию и на роль Фета в ней, мы выяснили, когда, как и почему возник у него интерес к поэту, умевшему «шепотом» передавать «робкое дыхание и трели соловья», «темный бред души и трав неясный запах», «лесов лепечущие своды и степей алмазные снега».

Как архивный, так и печатный материал свидетельствует, что круг интересов Брюсова при изучении патриарха «чистого искусства» А. Фета, создавшего поэтическую школу, был достаточно широк. Брюсов изучал поэтический строй лирики Фета, мастерски воссоздавшего мимолетные впечатления и настроения, выявлял отличительные особенности его оригинальных и переводных произведений, отличавшихся красотой ритмов, звучаний и мелодий, изучал мировоззрение и эстетические взгляды, пропагандировал поэта петербургским символистам круга Д. Мережковского, читал о Фете публичные лекции, вел полемику с издателями и критиками Фета.

Прослеживая по «Записным тетрадям» 1891 — 1896 гг.[1] за тем, как складывалось отношение Брюсова к Фету, легко установить, что его интерес к художественной природе и поэтической форме фетовских стихотворений в эти годы был вызван следующими причинами: обоснованием своей собственной теории о символизме, как субъективно-импрессионистической поэзии[2], выявлением русских корней в отечественном модернизме, собственной стиховедческой практикой и замыслом в 1895 — 1896 гг. научного труда «История русской лирики».

Интерес Брюсова к поэтическому наследию Фета развивался в двух главных направлениях: во-первых, Фет интересовал его как «великий и истинный поэт», создавший «поэзию тонких настроений духа и философских раздумий»[3] и как «выдающийся мастер стиха»[4]. Брюсов нахо-

[1] Эти «Записные тетради» Брюсова хранятся в его архиве. — РО ГБЛ, ф. 386, картон 2—3. Ссылки на них даются в тексте.

[2] Теория символизма Брюсова была им изложена в следующих теоретических работах: «Заметки о символизме» (1895, 1898), «Апология символизма» (1896) и «К истории символизма» (1897).

[3] Архив Брюсова. РО ГБА, ф. 386, карт. 40, ед. хр. 5.

[4] В письме к Перцову 25 авг. 1895 г. Брюсов признавался: «...очень уж я люблю богатство, роскошь, излишество рифмы». См. в кн.: Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894—1896 (К истории раннего символизма). М., 1927, с. 39. В дальнейшем страницы этого источника будут указаны в изложении.

дил, что в напевах Фета «русский стих достиг крайней бесплотности, воздушности»[1]. Фета он считал самобытным поэтом. Среди его черновых заметок за 1894 г. находим следующую запись: «У Фета нет банального старого — у него все свое и новое. Его стихотворение может быть прямо слабо, но оно не подражательно (конечно, за редким исключением»)[2]. Как поэта самобытного, Брюсова ставил Фета в один ряд с Пушкиным, Баратынским, Тютчевым и Некрасовым.

Во-вторых, Фет — «поэт души» и «мгновенных ощущений» интересовал Брюсова как предшественник символизма, его он считал «наиболее выраженным символистом» и отводил ему роль учителя первых русских символистов— Вл. Соловьева и К. Бальмонта. Он находил, что ранние стихи Вл. Соловьева «до такой степени перенимают внешние приемы учителя, что их можно было бы почти нечувствительно присоединить к сочинениям Фета» (VI, 220). Что же касается поэта Бальмонта, очаровавшего читателя своей мелодичностью и напевностью, то у Фета, по мнению Брюсова, он учился «технике своего искусства». «Различаясь в мировоззрении, ...Бальмонт и Фет совпадают в способности всецело исчезать в данном мгновении, забывая, что было что-то до него и что-то будет после» (VI, 255).

«Главным учителем» своей молодости считал А. Фета и Александр Блок. Влияние Фета на свою раннюю поэзию (сб. «Золотое руно») признавал и другой «младший символист» — А. Белый.

В. Брюсов вместе с названными зачинателями грандиозной реформы в русском стихосложении успешно осваивал поэтический мир Фета — «поэта-музыканта» (П. Чайковский) и «поэта-живописца» (К. Пигарев)[3], ухо и глаз которого одинаково чутки и «их действие синхронно»[4]. Будущим модернистам, сторонникам субъективно-импрессионистической поэзии были близки импрессионистические тенденции, развитые в поэзии романтика-идеалиста Фета, его преувеличенное внимание к оттенкам настроений и переживаний, стремление к иррациональности и субъек-

[1] **В. Брюсов.** Далекие и близкие. М., 1912, с. 78.

[2] РО ГБЛ, ф. 386, карт. 2, ед. хр. 15.

[3] **К. Пигарев.** Вступительная статья — В кн.: **А. Фет.** Стихотворения. М.—Л., 1947, с. 13. «Если ухо Фета обладало чуткостью натуралиста, то глаз его был глазом живописца», — писал Пигарев.

[4] **Лев Озеров.** Мастерство и волшебство. М., 1972, с. 102.

тивизму, равно как и формальные поиски мелодической стиховой выразительности. Для эстетствующих поэтов-модернистов — Брюсова, Бальмонта, Сологуба, объединившихся в 90-е гг. вокруг петербургского поэта-эстета, «доктора философии» К. Случевского, поэзия Фета, сотканная из Красоты и отличающаяся «зоркостью души», становится «путеводной звездой». Полузабытый в эпоху народничества, А. Фет в эти годы приобретает среди символистов многочисленных подражателей. Под его влияние подпадают почти все представители «молодой поэзии» — Величко, Шостаков, Гербановский, Лялечкин, Шуф, стихи которых были напечатаны в 1895 г. в сб. «Молодая поэзия» П. Перцовым. Ознакомившись с этим сборником, Брюсов в «Записной тетради» № 18 (1895) утвердительно скажет: «Над большей частью современных лириков носится дух Фета . . . » Тогда же он назовет Фета «гениальным лириком, достойным занять одно из крупных мест во всемирной литературе» (ф. 386,карт. 3, ед. хр. 2).

Обозревая русскую поэзию с 1880 по 1895 гг. Брюсов в беловом варианте незаконченной статьи «Русская лирика за 15 лет» («Записная тетрадь» № 18 за 1895 г.) вновь отметит большую роль Фета в развитии поэзии 80-х гг. Он скажет, что в эти годы господствующее влияние на «возрождение поэзии» оказали два поэта — прославленный Фет и «молодой студент» Надсон, влияние которого он сам «пережил» в юности и знал почти всего его наизусть.[1] Считая Надсона «одним из важнейших моментов» в русской поэзии, создавшим всю молодую лирику сборника «Молодая поэзия» (Письма к П. П. Перцову, с. 10), и выясняя роль каждого из них для будущей поэзии, Брюсов все-таки предпочтение отдает Фету. В той же неоконченной статье он утвердительно заявит: «При жизни стихотворения Надсона имели выдающийся успех, после смерти появляются уже 13-м изданием, но насколько гонимый и осмеянный Фет благодаря таланту займет все же великое место в русской поэзии, настолько единодушно прославленный Надсон будет безнадежно забыт ближайшим поколением» («Записная тетрадь» № 18 за 1895).

Насколько справедливым было это пророчество Брюсова доказывает все дальнейшее развитие русской поэзии. Именно Фет, а не Надсон, проложил мост от поэзии XIX века к «новой» поэзии. Д. Д. Благой, автор обстоятельной

[1] См.: **Е. П. Тиханчева.** Брюсов о Надсоне. — В кн.: Брюсовские чтения 1973 года. Ереван, 1976, с. 201—216.

работы о Фете «Мир как красота», признает, что поэзия Фета явилась «наиболее живым и еще более непосредственным, чем поэзия Тютчева, связующим звеном между двумя завитками-спиралями — русским романтизмом первых десятилетий XIX века и неоромантизмом рубежа XIX—XX веков, между Жуковским и Блоком»[1].

Печать сильного влияния «верховного жреца» культа Красоты ощутимо выражена в юношеских стихах Брюсова.

В своей неоконченной автобиографии (1895) Брюсов укажет, что в его юношеских стихах конца 80-х — нач. 90-х гг. на первый план выступали те слова, которыми он так восхищался у Фета, своего любимца. «Я, — признается он, — говорил о томлениях, об ароматах, о венках, о поцелуях, сладострастии. Все это было для меня только словами, и почти никакого представления не соединялось с ними» («Записная тетрадь» № 24 за 1895).

«Записные тетради» Брюсова за 1891—1892 гг. пестрят выписками из стихотворений К. Фофанова и А. Фета, которых он тогда считал предшественниками символизма. Из юбилейного издания «Стихотворений» Фета 1863 г. Брюсов выписывает преимущественно любовные и пейзажные стихи 40—50-х гг., справедливо считая, что «в сфере любви и природы Фет не знает себе равных в русской поэзии»[2].

О неослабеваемом интересе Брюсова к чарующей напевности стихов Фета — самого «солнечного поэта среди русских стихотворцев»[3] — свидетельствует очень ценная запись, которую он сделал в 9-й «Записной тетради» 1894 г.: **«Фет — яркосветлая звезда».** Эта запись, родившаяся, надо полагать, после прочтения им таких поэтических перлов с их «миром светлой радости», как «Шепот, робкое дыханье . . . », «На заре ты ее не буди», «Какое счастье: и ночь, и мы одни», заслуживших высокой похвалы его современников — Л. Толстого, Салтыкова-Щедрина, Достоевского[4].

[1] **Д. Благой.** Мир как красота. — В кн.: А. Фет. Вечерние огни. М., 1975, с. 109.

[2] РО ГБА, ф. 386, карт. 4, ед. хр. 18.

[3] **Лев Озеров.** Предисловие. — В кн.: **А. Фет.** Стихотворения. М., 1970, с. 10.

[4] Ф. Достоевский стихотворение «Шепот, робкое дыханье...» назвал «памятником совершенства поэзии и языка, возбуждающим эстетический восторг и чувство красоты». Цит. по кн.: **А. А. Фет.** Сад весь в цвету. М., 1975, с. 183.

Запись эта весьма любопытна и заслуживает, на мой взгляд, самого пристального внимания; она свидетельствует о глубоком проникновении Брюсова в «просветленный» поэтический мир Фета, мир светлых грез и гармонической радости, в котором отразились вся «зоркость души» поэта и «весь трепет жизни молодой».

По четкому определению современного исследователя, фетовский мир «трепещет от упоения жизнью, блещет, как сад в росе и небо в звездах. Воздух этих стихов свеж, он струится и сверкает... Доминанта фетовской лирики — высветленная, искрометная, моцартовская»[1]. Романтику-«шопенгауэровцу» чужд мистицизм.

Такое мажорное восприятие Брюсовым поэзии Фета, представляющей «лирический восторг перед чудом бытия» (Лев Озеров), определит его главный вывод 1894 г. В «Записной тетради» № 11 (22 июня — 29 июля 1894) он запишет: «У нас в России наиболее выраженным символистом можно назвать Фета — особенно в «Вечерних огнях», где поэт говорит о вечере своей жизни». Такое восприятие поэзии Фета определит принципиальное возражение Брюсова философу-идеалисту и мистику Вл. Соловьеву и издателю символистического журнала «Северный вестник» А. Волынскому, провозгласившим мистическое содержание одним из начал символизма.

В предисловии ко второму выпуску сборника «Русские символисты» (1894) Брюсов, ссылаясь в первую очередь на поэзию Фета, решительно заявит о том, что мистицизм, как и метафизика, отнюдь не является внутренним признаком символизма[2].

В «Записной тетради» № 21 (с датой «Лето 1895 года») Брюсов, увлеченный стихами «бессознательного символиста» К. Фофанова и «оригинальнейшего поэта» К. Бальмонта (слова Брюсова), а также французских символистов Верлена, Малларме, Бодлера, подвергнет критике форму стихов Фета и будет полемизировать с теми, кто считал его «виртуозом формы». Величие Фета он увидит «не в форме, не в глубине мысли, а в тонкости настроения, умении объяснить его своему читателю» (ф. 386, карт. 2, ед. хр. 22).

В следующем году в «Записной тетради» № 24 Брюсов назовет Фета своей «первой любовью», своим «богом».

---

[1] **Лев Озеров.** Мастерство и волшебство, с. 114.

[2] То же самое он скажет в своем «Ответе» очаровательной незнакомке (I, 487).

Он расскажет о том, как постепенно приобщался к его лирической поэзии.

Прочитав в гимназии Ф. Креймана томик очаровавших его стихов символиста Эдгара По (это было в 1885 — 1887 гг.), Брюсов «отдался поэзии».

«Я, — рассказывает он, — прочитал Фета, одно имя которого прежде для меня было ненавистно[1]. Я лучше всего определю впечатление, которое он произвел на меня потом, если скажу, что то была **первая любовь.** Одно время я смотрел на Фета как на божество, я упивался гармонией каждого стиха, я знал наизусть обе части издания 1863 года и мог проводить целые часы, повторяя про себя фетовские стихи. Не скажу, что меня очаровывало само содержание, именно образ, картина, нет, я упивался ритмом, словами, звуками. Надо мной вставала форма стиха, которая тогда казалась мне недосягаемым совершенством. Вслед за Фетом я прочел Майкова, Лермонтова и Апухтина. Эти поэты показались мне много более слабыми по сравнению с моим богом Фетом...»[2]

Судя по «Записным тетрадям» конца 1894 — начала 1895 гг., Брюсов живет богатой духовной жизнью. В его «записях» много интересных раздумий над истоками «новой поэзии» и ее поэтикой. Эти раздумья он собирался обобщить в небольшой по объему книжечке «Русская поэзия в 95 году. Сборник мыслей и наблюдений о поэтическом явлении этого года». Существенный интерес в этом плане представляет запись, сделанная Брюсовым в его «Записной тетради» № 20 за 1895 г., где он утверждает, что истоки русского романтизма лежат не только в творчестве французских символистов, но и русских. «Русская литература, — пишет он, — имеет поэтов, не уступающих и во многом даже превосходящих своих великих западных собратий. И то течение, которое чаще всего называют символизмом, гораздо раньше... уже имело своих сторонников и гениальных выразителей в России... И до сих пор лучшим поэтом-символистом в России был Тютчев. Во дни младенчества нашей поэзии, когда еще далеко не все краски были найдены на палитре и занесены на полотно, он уже отыскивал оттенки и углублялся в мир полутеней»[3].

---

[1] 10-летний мальчик, В. Брюсов не сумел тогда услышать искреннейший голос Фета, не ощутил его «миниатюрной энциклопедии чувств и мыслей» (**В. Брюсов.** Из моей жизни. М., 1927, с. 47).

[2] «Искусство», 1927, № 4, с. 207.

[3] Цит. по: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 230.

Брюсов считал, что Тютчев, умевший постигать «душу природы» (VI, 196), имеет право оспаривать лавры «первого русского декадента»[1]. Лавры же второго русского декадента он отдавал А. Фету, умевшему думать «умом сердца» (Л. Толстой).

Возражая своим Зоилам (статья «Зоилам и Аристархам», 1895), утверждавшим, что русский символизм «не более как подражание, не имеющее под собой почвы», Брюсов заявит: «...Русский символизм имел... своих предшественников — Фета, Фофанова», «...многие стихотворения Фета смело могут быть названы символическими — таковы, напр.: Ночь и я, мы оба дышим... Сад весь в цвету... Я тебе ничего не скажу... Давно в любви отрады мало . . . Ты вся в огнях . . .» (VI, 33).

Художественную природу и смысл поэзии Фета Брюсов объяснит немного позже, в 1900 г., в статье «Владимир Соловьев». Разделив всю поэзию на два рода — рассудочную и беспрестанно порывающуюся «от зримого и внешнего к сверхчувственному», Брюсов к поэтам второго рода отнесет трех наиболее выраженных символистов — Фета, Тютчева и В. Соловьева. О них он скажет, что всех их «влекут темные, загадочные глубины человеческого духа, те смутные ощущения, которые переживаются где-то за пределами сознания»... и поэт отдается «**во власть** наития» (VI, 219).

Фет и Тютчев, которым, «подобно Бетховену», была дана власть «затрагивать такие струны нашей души, которые недоступны художникам хотя бы и сильным, но ограниченным пределами слова» (П. Чайковский)[2], были особенно близки символистам своим ощущением «двойного бытия» и «двойной жизни».

В предисловии к поэме А. Миропольского «Лествица» (1902) Брюсов подчеркивает свою кровную связь с этими поэтами: «Мы (символисты. — Е. Т.) жадно исследуем все таинственное и странное, что нашли в своих душах, спускаемся во все ее глубины, чтобы хоть там «коснуться к мирам иным»[3].

Восторженное восприятие Брюсовым в 1894 — 1895 гг.

---

[1] Там же.

[2] Цит. по кн.: **А. А. Фет.** Стихотворения. Проза. Воронеж. 1978, с. 7.

[3] **Н. С. Ашукин.** Валерий Брюсов. В автобиографических записях, письмах, воспоминаниях современников и отзывах критики. М., 1929, с. 121.

поэтического мира Фета с его умением улавливать «в высшей степени тонко и музыкально впечатления, которых вся прелесть заключается в их неопределенности» (Ап. Григорьев)[1], было обусловлено его стремлением теоретика «новой школы» утвердить символизм как «лучезарный венец над историей литературы» (Письма к П. П. Перцову, с. 48). Сущность поэзии Брюсов видит не в символах, а в форме, в гармонии образов, или, точнее, «в гармонии тех впечатлений, которые вызывают образы» (там же, письмо от 18 ноября 1895). Он считал, что «виртуозностью языка, искусным употреблением слов можно достигнуть того, что язык будет уметь выражать и чувства»[2].

Споря в 1895—1896 гг. с П. Перцовым, сочувственно относившимся к «новым исканиям» в литературе, и с В. Станюковичем, сторонником «трезвого реализма», по поводу символизма, Брюсов будет настойчиво доказывать, что поэзия должна быть «как можно более чуждой жизни», мир поэзии «ни в коем случае не мир действительности — и существует только в душе поэта и только для поэта», цель поэзии — «возбуждать настроение» и давать «эстетическое наслаждение», которое состоит в бесчисленном ряде настроений, вызванных только поэзией. Первым условием «всякой поэтической вещи» он тогда считал «певучесть и гармоничность»[3], а конкретной поэтикой символизма — «теорию намеков» Малларме.

Именно с этих теоретических позиций Брюсов в указанные годы исследует поэзию Фета с ее «порывом души», примеряя ее к символизму 90-х годов. Позже в стихотворении «О, фетовский, душе знакомый стих...» (1918) Брюсов скажет, что этот... «стих любимый связан неизменно С былыми днями счастья и забот»[4].

Так было на самом деле: полюбив в юношеском возрасте фетовский стих, который звучал «ласкательно и звучно», Брюсов постоянно будет обращаться к поэтической фетовской строке для образного выражения своей прозаической мысли, публичной лекции, торжественной, а нередко и обыденной речи. Впечатляющие фетовские строки, в которых были и блеск, и сила, и острота, глубина и поэтичность ума, Брюсов очень часто использовал в качестве

---

[1] Цит. по кн.: **Д. Благой.** Мир как красота, с. 46.

[2] **И. Н. Розанов.** Встречи с Брюсовым. — Лит. наследство. Т. 85, с. 763.

[3] Там же, с. 742.

[4] Лит. наследство. Т. 85, с. 56.

эпиграфов к отдельным стихотворениям, циклам стихотворений и целым сборникам (напр., сб-ки «Шедевры», «Me eum esse», «Зеркало теней», «Семь цветов радуги»), фетовскими строчками называл свои стихотворения (напр., «Ночные цветы» или «На груди земной» и др.).

Теоретические позиции Брюсова по вопросу символизма, который, по его утверждению, имел свое raison d'être (разумное основание), нашли яркое выражение в его поэтической практике тех лет. Это три тоненьких сборничка «Русские символисты» (1894—1895), сб. «Шедевры» (1895), который он посвящал «вечности и искусству», где, по словам самого поэта, передана красота настроений, образов, слов, и сб. «Me eum esse» (1896), названный им «гигантской насмешкой над всем человеческим родом».

Эстетические взгляды Брюсова-«неоромантика» первой половины 90-х гг. с его программой «чистого искусства» были оформлены поэтически в стихотворении «Юному поэту», которое он в письме к Станюковичу 17 июля 1896 г. назвал своим «маленьким символом веры» —«profession de foi».

В том же 1896 году Брюсов в Пятигорске завершает работу над книгой стихов «Me eum esse», в которой крайний эгоцентризм, утверждение примата искусства над жизнью достигают, по верному суждению брюсоведа В. С. Дронова, такой остроты, что приводят его на грань духовной и творческой катастрофы. Он хотя и смутно, но уже почувствовал бесперспективность символистской идеи разрыва поэзии с жизнью[1]. В дневниковой записи за 26 ноября 1896 г. Брюсов говорит свое «прости» шумной жизни журнального бойца и «громким притязаниям поэта-символиста». «Я, — заявлял он, — удалюсь в жизнь, я окунусь в ее мелочи, я позволю заснуть своей фантазии, своей гордости, своему я» (Дневники, с. 26). А 16 декабря он запишет: «Увы, моя прежняя муза умерла, а новая, явившаяся мне средь утесов Кавказских гор, закрыла лицо и покинула меня, видя, как я оскорбляю ее лучшие заветы» (там же, с. 26). Из дневниковых записей, сделанных в декабре 1896 г., видно, как существенно меняется представление Брюсова о роли и назначении поэта в жизни. Теперь для него поэт — страстный пророк, тесно связанный с действительностью, у него, подобно пушкинскому поэту, вместо сердца — «пылающий огнем уголь». Брюсов

[1] См.: **В. Дронов**. К творческой истории «Me eum esse». — В кн.: Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973, с. 63.

уходит от того идеала поэта, который он утверждал прежде вместе со своими лучшими друзьями по символизму — К. Бальмонтом и А. Добролюбовым. В конце 1897 г., рассказывая в дневнике о встрече с Бальмонтом, он пишет: «Я знаю, что я ушел от его идеала поэта, он хотел, чтобы я остался «красиво-мертвым и печальным . . .» Но я воспрял для жизни, ожил, живу» (там же, с. 28—29). Брюсов — историк литературы — погружается в изучение творчества, мировоззрения и биографий трех «великих пребывающих» — Пушкина, Баратынского и Тютчева (там же, с. 49).

Приобщение Брюсова к философской поэзии «поэта мысли» Баратынского и здоровой, солнечной поэзии Пушкина с ее «классической строгостью стиха», в котором все было ясно, точно и определенно, помогают ему пересмотреть прежние взгляды на поэзию Фета и закрепить свое отрицательное отношение к религиозно-мистической эстетике Д. Мережковского, А. Волынского и Ф. Сологуба. Немаловажную роль в этом сыграл и гимназический друг Брюсова — поэт и литературовед В. Станюкович, который в своих письмах к нему, написанных во второй половине 90-х гг., настоятельно советовал, чтобы он отказался от символизма, отрешенного от жизни искусства, и стал бы выражать в поэзии реальность и жизненность[1].

Разочаровавшись во всем, чему он служил прежде и что «целые годы держало его в тисках», 23-летний Брюсов с нового, 1897 г. вступит на новую дорогу, где начнет достигать «и простоты, и искренности». В лирической поэме «Краски», написанной им 17 декабря 1898 г., Брюсов, прозрев от символизма, изложит свое новое поэтическое credo устами 15-летнего отрока-эмпирика, который «науку» считает «головой», а «искусство — руками». На предупреждение опытного собеседника, в прошлом «материалиста и позитивиста», о том, что юноша может разочароваться в своих убеждениях (все проверяется только экспериментом), он отвечает:

«Не думаю... — 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)

[1] Письма В. Станюковича к Брюсову. — Лит. наследство. Т. 85, с. 730—757.

Следует обратить внимание на искреннее признание отрока в том, что он не станет «петь цветы, подобно Фету». Значит, в конце 1898 г. у Брюсова уже слабеет интерес к поэзии Фета и к его продолжателям в символизме. 17 июня 1898 г. Брюсов снова запишет в дневнике: «Бальмонт и Добролюбов... были для меня в прошлом два идеала. Я **изменился** с тех пор, **я иной**».

Научно-исследовательские занятия Брюсова в области русской классической поэзии, серьезное увлечение остросоциальной, мятежной поэзией бельгийского поэта Эмиля Верхарна, которым он «упивался» последние месяцы 1899 г., обретая богатейшую пищу для души и мысли, способствовали обновлению его взглядов на искусство и помогли преодолеть процесс духовного и творческого кризиса. В скором времени Брюсов разочаруется и в главных положениях своего основного труда 90-х гг. — книжке «О искусстве» (1899). В письме к Перцову 25 октября 1902 г. Брюсов резко осудит эту книгу «своей юности», осудит язык и метод, который назовет «гнусным, рассудочным, рационалистическим, ничего не доказывающим»[1].

В 1900 г., который считается в судьбе Брюсова своеобразным рубежом, разделившим две эпохи в его взглядах и творчестве, что выразилось в качественно новом сборнике со знаменательным заглавием «Tertia Vigilia», он признается в том, что «равно любит» и верные отражения зримой природы у Пушкина или Майкова, и порывание выразить сверхчувственное, сверхземное у Тютчева и Фета, и мыслительные раздумья Баратынского, и страстные речи гражданского поэта Некрасова.

Такое сочетание поэтических талантов с их разным мировидением и мироощущением помогло Брюсову — вождю символизма — найти верную дорогу как в поэтических занятиях, так и в его научных «изысканиях».

Так постепенно на рубеже двух веков определилось «особое место» Брюсова в русском символизме; он откажется от теории «чистого искусства» и в юбилейном докладе о Фете, прочитанном им в Московском литературно-художественном кружке 7 января 1903 г. в связи с 10-й годовщиной со дня смерти Фета, смысл фетовской поэзии он объяснит с новых эстетических позиций, проявившихся в новом понимании им соотношения искусства и действительности и в новом понимании идеала поэта. Теперь объектом действительности Брюсов избирает уже явления жизни, «мир сущностей». «Искусство» он понимает как «живой отголосок жизни» и делит его на «живое» и «мертвое». «Живым» искусством Брюсов называет искусство Пушкина, Державина, Достоевского, Верхарна и Гете, а «мертвым» — теорию «искусства для искусства», которой так дорожили символисты[1].

[1] «Русский современник», 1924, № 4.

Это «новое» свое понимание искусства Брюсов изложит в письме к Перцову 27 октября 1902 г., т. е. буквально накануне своего выступления с докладом о Фете. Мы склонны предположить, что основные положения этого доклада Брюсов оформлял именно в то самое время, когда писал письмо к Перцову[2].

Основным тезисом брюсовского доклада о Фете является утверждение, что «человек выше художника и истинная жизнь выше искусства». С этим принципиально новым пониманием жизни и искусства связан весьма оригинальный вывод Брюсова о фетовской поэзии. Все четыре тезиса брюсовского доклада были напечатаны в тот же день (7 января 1903 г.) в московских газетах и, литографированные, раздавались посетителям Литературно-художественного кружка. Затем он повторил их в своей заметке-хронике «Фетовский вечер и фетовский скандал», которую сразу же отправил в петербургский символистский журнал «Новый путь», где она и была напечатана в № 2 (1903) под псевдонимом Москвитянин.

Ознакомимся с этими тезисами брюсовского доклада.

1. Для Фета существенным является вопрос:

Кому венец, богине красоты,
Иль в зеркале ее изображенью?..

2. Фет различал мир явлений и мир сущностей. Первый, по его терминологии, «только сон, только сон мимолетный». Второй он олицетворял в образе «солнца мира». Наука есть изучение мира явлений. Искусство запечатлевает мгновения прозрения в сущность вещей.

3. Но искусство не имеет средств, чтобы выполнить свою миссию. Осуществленное создание искусства — только «неясно дошедшая весть», только «зарево», тогда как пожар остается далеко.

[1] Там же.

[2] Позже этот новый взгляд на искусство Брюсов теоретически обоснует в программной статье нач. 900-х гг. «Ключи тайн», которой открывался первый номер символистского журнала «Весы» (1904).

4. Поэтому Фет решает поставленный вопрос в том смысле, что человек, в его целом, выше художника и истинная жизнь (полная ощущения мгновений) выше искусства.

Новая концепция Брюсова о Фете, как большом и самобытном поэте, шла вразрез с общепринятой, что вызвало «фетовский скандал» в кружке и шум в периодической печати. Либеральные деятели продолжали чуждаться Фета как представителя «чистого искусства», им был не по нутру восторг Брюсова Фетом, которого он называл «учителем жизни».

На этом «фетовском вечере» выступили: доктор-психиатр Н. Баженов, затем хроникер московской газетки «новости дня» С. Б. Любошиц[1], славившийся своей скандальностью и беспринципностью в полемике. Оба оппонента — Баженов и Любошиц — говорили не о поэтическом богатстве Фета, а о душевных свойствах его человеческого характера.

Мандельштам, блеснувший своим «либерализмом», произнес громовую речь на тему о том, что «отечество в опасности», т. к. посягают и на Некрасова, и на Фета. В заключение он сравнил Брюсова с Дантесом, убийцей Пушкина, а «Новости дня» объявили докладчика «шарлатаном и мошенником».

Недовольство вызвал доклад Брюсова и у эстетов типа Б. В. Никольского, для которых Фет был «русским парнасцем» и только «жрецом прекрасного».

Не угодил Брюсов и символистам. Зная, что у Д. Мережковского, недооценивавшего Фета, он не встретит сочувствия, свой доклад, оформленный в статью «А. А. Фет. Искусство или жизнь?», Брюсов передает в журнал «Мир искусства», а «новопутийцам» отправляет только заметку «Фетовский вечер и фетовский скандал», которая должна была прийтись во вкусу ее главному руководителю — Д. Мережковскому.

Из дневниковой записи Брюсова узнаем, что, когда Мережковские были в декабре 1901 г. в Москве, он им «проповедовал» Фета, «коего они не чувствуют» («Дневники», т. 112). Брюсов по этому поводу негодовал. Надеясь на поддержку авторитетного П. Перцова, он обращается к нему тогда же, в декабре, со следующей просьбой: «Спорил я с Мережковским. Придите и Вы на помощь. Настаивайте, докажите, что поэзия Фета — не «красивость», не Гейне, а нечто единственное, великое, нужное, апофеоз чувства и неверия, достигший небывалой силы выражения, перед которым даже неверие Достоевского — ничто»[1].

Таким восторгом Брюсова перед поэзией Фета были удивлены и Мережковские, и либералы типа Мандельштама. Московские газеты[2] недели три писали о скандальном вечере в Литературно-художественном кружке, упрекая устроителей его в неумении достойно чествовать память умерших поэтов.

Ко времени выступления Брюсова с докладом о Фете в критике все еще продолжали господствовать два взаимоисключающих мнения об этом поэте. Одно шло от критиков-эстетов 40—50-х годов — Дружинина и Боткина, сделавших поэзию Фета знаменем «чистого искусства», второе — от Писарева, произнесшего над ней свой суровый приговор.

Если в суждениях Брюсова о Фете в 1894 — 1896 гг. чувствуется его близость с критиками А. Григорьевым, Дружининым и Боткиным, то в начале 900-х гг. связь эта заметно слабеет, т. к. он порывается выйти на новую дорогу критика и поэта. Особенно ощутимо это скажется в полемической статье 1903 г. «А. А. Фет. Искусство или жизнь?», которую охотно напечатала редакция журнала «Мир искусства» в первых двух номерах 1903 г. Она по праву считалась лучшей из всего, что было тогда напечатано о Фете. Написана была статья «Искусство или жизнь?» в жанре литературно-философской характеристики-esse, жанре, в котором, по справедливому замечанию Д. Е. Максимова, Брюсов показал себя как «незаурядный критик»[3]. Статья «Искусство или жизнь» отличалась свойственной Брюсову глубокой логической продуманностью, строгим построением и четкостью формулировок (почти афористических). Брюсов проявил превосходную осведомленность в творчестве поэта, его эстетических и философских взглядах, а также научно-критической литературе о нем. По существу — это тот же доклад, который он прочитал на чествовании Фета в Московском литературно-художественном кружке.

---

[1] Семен Борисович Любошиц (1859—1926) — московский журналист. Его выступления часто носили скандальный характер. См. Дневники, сс. 129, 183 и в кн.: Лит. наследство. Т. 85, с. 797.

[1] «Русский современник», 1924, № 4, с. 232.

[2] «Новости дня», «Русское слово», «Новое время», «Русские ведомости» и «Вечерняя газета».

[3] В этом жанре Брюсов написал следующие статьи: «Ф. И. Тютчев», «К. К. Случевский» и «Испепеленный» (о Гоголе).

Принявшись за доказательство главного положения своей лекции: так что же такое поэзия Фета — искусство или жизнь? — Брюсов обратился к следующему пятистишию самого поэта:

Кому венец, богине красоты,
Иль в зеркале ее изображенью?..
Не я, мой друг, а божий мир богат...
И что один твой выражает взгляд,
Того поэт пересказать не может.

Он отметил, что это противоречивое размышление Фета, который способность творить красоту считал «истинной жизнью», волновало почти всех критиков и «осталось до сих пор неодолимым» (VI, 210).

Приемом, «недостойным критики», счел Брюсов и попытку редактора последнего издания стихов Фета (1901) Б. Никольского объяснить это противоречие поэта «минутным преувеличением своего восторга» перед «полнотой земного бытия». Брюсов же считает, что критика должна объяснить это противоречие Фета основами его миросозерцания. За что он и принимается сам. Он находил, что мысль Фета, воспитанная критической философией, различала «мир явлений» и «мир сущностей». «Мир явлений», по Фету, это «только сон, только сон мимолетный»; это «лед мгновенный», под которым «бездонный океан» смерти. «Мир сущностей» поэт олицетворил в образе «солнца мира». Брюсов находил, что «торжество искусства» Фет основывал на этой противоположности двух миров — одного, где «царит ум и трезвость», и другого, где властвует «безумие и опьянение». «Славословя» искусство, Фет утверждал, что «искусство только там, где художник «дерзает на запретный путь», пытается зачерпнуть хоть каплю «стихии чуждой, запредельной» (VI, 213).

Задаваясь вопросом, «как во временном воплотить вечное, в явлении выразить сущность, словом передать несказанное?», Фет, подобно Тютчеву, предложит формулу, которая «исполнена жизни»:

О, если б без слова
Сказаться душой было можно!

Возражая Б. Никольскому, Брюсов доказывал, что не под влиянием «минутного артистического восхищения», а «с горьким сознанием» Фет унижал свое вдохновение перед полнотою бытия, он отказался от своего первоначального поклонения искусству потому, что «поставил его

слишком высоко». «Буду **буйства** я жизни **живым** отголоском» — вот как, — заявляет Брюсов, — примирил он притязания жизни и искусства» (VI, 215).

Прослеживая эволюцию поэтической мысли Фета, Брюсов увидел, что Фет к старости, «умудренный опытом лет», не находил другого назначения поэзии, как «служение жизни», но «только в те мгновения, когда, просветленная, она становится окном в вечность, окном, сквозь которое струится свет «солнца мира» (VI, 216).

Таким образом, на поставленный самому себе вопрос:

Кому венец, богине красоты,
Иль в зеркале ее изображенью?...

Фет, по мнению Брюсова, мог дать нам окончательный ответ: «Богине! Человеку! Жизни!»

Все эти наблюдения Брюсова над поэтическими раздумьями Фета о жизни и искусстве привели его к выводу, что «истинный смысл» поэзии Фета заключается в призыве «к настоящей жизни, к великому опьянению мгновением, которое вдруг, за красками и звуками, открывает просвет к «солнцу мира» — из времени в вечность» (VI, 216).

Так складывается новая концепция Брюсова о Фете-романтике и Фете-реалисте. Дальнейшее развитие она получит сначала в работе дореволюционного историка литературы Н. Кадмина (Абрамовича)[1], затем у современных исследователей — Б. Бухштаба, Д. Благого[2], Л. Озерова, В. Кожинова[3] и др.

Другой печатной работой Брюсова о Фете была обстоятельная рецензия на трехтомное Полное собрание стихотворений А. Фета[4], которое вышло в 1901 г. в издательстве А. Ф. Маркса под редакцией критика-эстета Б. В. Никольского, считавшегося в 90-е гг. крупным специалистом по Фету. Им же была написана к этому изданию «Вступительная статья», в которой он повторил свои взгляды на Фета, изложенные им раньше в пространной статье «А. А. Фет», напечатанной в книге «Философские течения русской поэзии» (1896).

Брюсов резко осудил это издание, назвав его «ненаучным». Ненаучным он счел прежде всего способ распре-

---

[1] **Н. Кадмин (Абрамович).** История русской поэзии. От Пушкина до наших дней. В двух томах. Т. II. Пг., 1915, с. 198.

[2] **Д. Благой.** Мир как красота, с. 561.

[3] **В. Кожинов.** Просиял над целым мирозданьем. В кн.: **А. А. Фет.** Стихотворения. Проза. Воронеж, 1978, с. 28.

[4] «Русский архив», 1901, № 6.

деления произведений Фета, который избрал редактор Б. Никольский. Все фетовские стихотворения он разбил на 90 отделов и подотделов, произвольно их перетасовав, отчего это издание, по мнению рецензента, явилось «не простым собранием стихотворений Фета, а обширным толкованием его поэзии, как ее понимает г. Б. В. Никольский».

Несостоятельным в научном отношении Брюсов назвал и «Хронологический указатель» стихотворений Фета, составленный Б. Никольским. Этот «указатель», приложенный к изданию 1901 г., в корне изменял обычные мнения о времени написания Фетом своих стихотворений.

Брюсов подсчитал, что в каждом экземпляре «Собрания стихотворений» Фета 14 печатных листов занято одними заглавиями, а г. Никольский, — иронизирует он, — ссылается на «недостаток места», где бы он мог разъяснить свои принципы, по которым он составлял «Хронологический указатель».

В этой справедливой и взыскательной оценке редакторской деятельности Никольского проявились характерные для Брюсова-ученого черты: исследовательская четкость, отличная осведомленность в изучаемом материале, тенденция к краткой передаче мысли, умение и вкус издателя.

Брюсова поддержал известный собиратель материалов по Фету Н. Н. Черногубов. В статье «К хронологии стихов Фета»[1] он рядом библиографических и биографических сопоставлений разбил предположения Б. Никольского. И поэтому в двухтомном издании «Стихотворений» Фета, подготовленном тем же издателем Б. Никольским (1912), этот «Хронологический указатель» был изъят совершенно. Снято было и предисловие редактора.

Свое неудовлетворение трехтомником Полного собрания стихотворений Фета Брюсов повторит и в декабрьском письме 1901 г. к П. Перцову. Издателя А. Ф. Маркса, печатавшего сочинения русских классиков — Гончарова, Чехова, Лескова, Фета и др. — в большом количестве томов, Брюсов назовет их «убийцей». А по поводу издания Фета напишет следующее: «Еще убил Маркс Фета, но уже иным способом — через благосклонное участие вашего любимца Никольского, обратившего Собрание сочинений Фета в свою собственную статью: рубрики над отделами — это текст статьи Никольского, а стихи Фета — его цитаты»[1].

[1] Напечатана в «Северных цветах», 1902 г.

На авторитетное мнение Брюсова-рецензента трехтомного издания Фета 1901 года сошлется самый крупный фетовед Б. Бухштаб в статье «Судьба литературного наследства А. Фета» (1935)[2].

Других специальных статей о Фете — самом проникновенном русском лирике — Брюсов после 1903 г. не писал. Однако почти ни одна его теоретическая статья не обходилась без ссылки на Фета, будь то статья о стихотворной технике или мастерстве перевода, о праве поэта на работу и его ремесле или предисловие к французской «Антологии русских поэтов» Жана Шюзевиля (Paris, 1913) и др.

В качестве иллюстрации обратимся к статье «Фиалки в тигеле» (1905), в которой Брюсов дает характеристику переводческой деятельности Жуковского, Фета, Бальмонта и Чулкова, подчеркивая их трудную, но почетную работу. О Фете он говорит, что поэт, впитавший в себя века и народы, всю жизнь переводил с огромным интересом и любовью, испытывая желание «чужое вмиг почувствовать своим». Определяя переводческий метод Фета и сопоставляя его с переводами Жуковского, Бальмонта и Чулкова, он указал, что Фет меньше всего заботился о том, чтобы передать сюжет и образы, «он внимательнее всего относится... к **движению стиха**, и его русские стихи почти точь-в-точь укладываются на оригинал: цезуре соответствует цезура... и т. д.», что ради такого совпадения Фет жертвовал «даже смыслом, так что иные гекзаметры в его переводах Овидия и Вергилия становятся понятны лишь при справке в латинском тексте» (VI, 106). Позже Брюсов назовет Фета «переводчиком со вкусом, мастерски владеющим стихом».

«Истинным поэтом», «мастером стиха» назовет он Фета в статьях «Ремесло поэта» (1918), «Синтетика поэзии» (1924) и др. Он поставит его, лирика божьей милостью, в один ряд с «великими» — Пушкиным, Лермонтовым, Некрасовым и Тютчевым и скажет, что они разработали великое многообразие технических приемов, в поэзии — метров и ритмов, что их стих способен был «выражать все оттенки дум и чувствований»[3], что они, «одаренные гениаль-

[1] «Русский современник», 1924, № 4, с. 232.
[2] Лит. наследство. Т. 22—24. М., 1935, с. 584.
[3] Там же. Т. 85, с. 220.

ной способностью к творчеству, достигли технического мастерства лишь путем медленного искуса и долгой, терпеливой работы» (III. 459).

В 1919 г. Брюсов готовит конспект «Десяти лекций по истории русской литературы (XVIII — нач. XX вв.)»[1], которые он прочтет в литературном отделе Наркомпроса. В автографе этого конспекта, в лекции под № 8, озаглавленной «Поэты», останавливаясь на Фете, он дает ему общую характеристику, прослеживает его творческую судьбу, определяет характер его поэзии, оценивает поэтическую форму, касается его переводов и публицистических статей.

Поэзию Фета Брюсов здесь определяет как «поэзию тонких настроений духа и философских раздумий». Что же касается ее форм, то она — «совершенство звукописи и музыкальности», что, по его мнению, «не лишает ее глубины содержания (особенно позднейшие создания поэта)».

Что же касается переводов Фета, то лучшими Брюсов признал переводы од Горация, слабее — переводы древних и совсем слабыми — переводы Овидия и Вергилия (в сотрудничестве с Вл. Соловьевым).

Брюсов дает оценку и статьям Фета, которые считает «грубым реакционерством», каковым было и его сознательное миросозерцание. В «Программе и материалах» 8-й лекции, посвященной поэтам 40—80-х гг., Брюсов проявил отличное знание как творчества Фета, так и литературы о нем.

Этот брюсовский план лекций отличался объективностью и, что самое важное, историческим подходом к наследию Фета, которому критики давали самую разноречивую оценку как при жизни, так и после его смерти. Таким образом, Брюсов своей концепцией о Фете внес существенный вклад в восстановление исторической справедливости его литературной репутации.

Со времени русского символизма лирика Фета перестала быть достоянием лишь узкого круга друзей его музы, она прочно вошла в сознание истинных ценителей поэзии. Творчество Фета обрело, наконец, самое высокое и вместе с тем широкое признание, и в этом немалая заслуга его страстного почитателя и пропагандиста В. Я. Брюсова.

---

[1] РО ГБЛ, ф. 386, карт. 40, ед. хр. 5.

III. В. Я. БРЮСОВ И АРМЕНИЯ

М. Л. Гаспаров

БРЮСОВ И ПОДСТРОЧНИК

> Что касается **содержания**, то здесь идеалом было: сохранить и в стихотворной передаче подстрочную близость к тексту, поскольку она допускается духом языка, сохранить все образы подлинника и избегать всяких произвольных добавлений.
>
> **В. Я. Брюсов.** Задачи издания. — «Поэзия Армении с древнейших времен до наших дней». Ереван, 1973, с. 20.

О подстрочнике у нас говорили и писали много, но изучали его мало. Обычно споры о подстрочниках сводились к признанию, что перевод с подстрочника — не позор, а несчастье и что в будущем мы научимся обходиться без них. Уверенность в будущем отвлекла от настоящего: с подстрочников переводили и переводят в огромных количествах, но теоретических наблюдений над этой практикой почти нет. Между тем теоретический интерес перевода с подстрочника очень велик. Переводческий процесс состоит из двух этапов: понимания и оформления. Обычно при анализе они трудноразделимы: когда мы видим в переводе с оригинала какое-то отклонение от подлинника, мы, как правило, не можем сказать, то ли здесь переводчик увидел в словах подлинника больше (или меньше), чем видим мы, то ли он увидел то же, что и мы, и только не сумел уложить увиденное в строки перевода. При переводе с подстрочника они разделены: понимание текста целиком задает подстрочник, оформление берет на себя переводчик. Отклонение от буквы оригинала переводчик может объяснить своим «проникновением в дух» подлинника, отклонение от подстрочника (за величайшими исключениями) не может быть «проникновением в дух», а может быть «от лукавого», только вольностью переводчика.

Все это делает чрезвычайно любопытным сопоставительный анализ подстрочников и сделанных по ним переводов. Поэтому драгоценно то, что от работы Брюсова над

«Поэзией Армении» в архиве сохранились (РО ГБЛ, ф. 386) не только рукописи переводов, но и подстрочники (П. Макинцяна и К. Микаэляна, реже В. Теряна) для работ Брюсова и его товарищей по изданию. Брюсов, как известно, изучал армянский язык, но, конечно, за несколько месяцев он не мог узнать его настолько, чтобы опираться на подлинник в обход подстрочника: по-видимому, он понимал, какое слово транскрипции соответствует какому слову подстрочника, но оттенки смысла и связи слов представлял себе только по подстрочнику и в трудных случаях — по консультациям П. Макинцяна[1].

Вот два маленьких примера (по пять строчек) работы переводчиков над подстрочником. Первый — из «Давида Сасунского», гл. 4, подстрочник (к. 17, ед. 5, л. не нум.): «Мсрамэлик больше не держал (не стал держать) Давида. Мать отправила его: он прибыл к дяде». Перевод В. Брюсова: «Мысрамэлик не стал Давида держать, и к дяде назад вернулся Давид». Подстрочник: «Дядя заказал (велел сшить) для него железные сапоги, Еще железную палку заказал (велел сделать), Сделал Давида пастухом (пастухом, пасущим ягнят)». Перевод: «Из железа Ован сапоги заказал, Из железа Ован посошок припас, И стал Давид с той поры пастухом». Второй пример — из Ов. Туманяна, «Ануш». Подстрочник: «И с шумным-шумным криком радости Победителя посадила на тахте близ жениха». Перевод: «Ведет с почетом к жениху, Сажает рядом на тахту». Подстрочник: «От криков восторга, от рукоплесканий дрожат стены и потолок»; в переводе пропущено. «А из-за занавески новоявленной невесты Глядят стоя молодицы и девицы» — «Меж тем за тканию узорной Взор девичий, как страж дозорный, Горящий, любопытный взор победу судит и позор».

Совершенно ясно и далеко не ново, что перед нами два разных типа обращения с подстрочником: Брюсов старается сохранить каждое слово подстрочника и лишь переставляет их ради метра или заменяет некоторые ради стиля; Иванов пересказывает подлинник своими собственными словами. Переводы эти можно противопоставить как «точный» («буквалистский» в буквальном смысле этого слова) и «вольный» («творческий», как принято ныне выражаться). Но спрашивается: нельзя ли эти понятия выразить в количественных показателях, нельзя ли говорить не просто «один перевод точнее, другой вольнее», но и «один настолько-то точнее, другой настолько-то вольнее?»

Мы испробовали очень простой и грубый, но, думается, для начала достаточно показательный способ измерения точности: подсчет количества знаменательных слов (существительных, прилагательных, глаголов, наречий), сохраненных, измененных и опущенных-добавленных в переводе по сравнению с подстрочником. Так, в приведенном примере из «Давида Сасунского» сохраненными являются слова «Мысрамэлик», «Давид», «держать» и т. д.; измененными — «из железа» (однокоренной синоним), «посошок» (разнокоренной синоним); опущенными — «мать отправила его»; добавленных нет. На подробностях методики здесь нет возможности останавливаться: заметим только, что точность передачи существительных неизменно бывает в 1,5—2 раза больше, чем точность передачи остальных частей речи: видимо, подлинник «узнается» прежде всего именно по существительным. Выделим лишь два суммарных показателя, которые, как кажется, могут характеризовать перевод в целом. Во-первых, это «показатель точности» — **доля точно воспроизведенных слов** от общего числа слов **подстрочника;** во-вторых, это «показатель вольности» — **доля произвольно добавленных слов** от общего числа слов **перевода** (и то и другое — в процентах). Оба показателя дополняют друг друга; порознь они давали бы картину неполную: можно, например, представить себе перевод, старательно сохраняющий слова подстрочника, но еще старательнее заглушающий их множеством произвольных добавлений.

Перечислим показатели точности и вольности для ряда текстов из «Поэзии Армении» объемом в 50—150 слов (50 знаменательных слов — средний объем сонета, 150 и выше — отрывка из поэмы). «Давид Сасунский» (белый акцентный стих) — 58% точности и 15% вольности; Ав. Исаакян, «Абул-Ала-Маари» (сура 6, длинные стихи с парной рифмовкой) — 54 и 27; Саят-Нова, песни 1—2 (четверостишия с четверной рифмовкой) — 53 и 11, 33 и 35; Мецаренц, сонет 2—37 и 29, сонет 3—37 и 20; Тэкэян, сонет из «Приложения» — 46 и 24; Исаакян, «Я увидел во сне...», перевод Блока — 55 и 18, перевод Брюсова — 53

[1] Архивные подстрочники не раз привлекались исследователями армянских переводов Брюсова (особенно — в статьях сборника «Брюсовские чтения 1966 года». Ереван, 1968), но систематический учет их близости с окончательными переводами делался редко (лучше всего — в статье **К. В. Айвазяна** «О некоторых русских поэтах-переводчиках «Поэзии Армении»). — Указ. сб., с. 229—299; см. особенно с. 284—285).

и 18; А. Чарыг, «Тринадцать лет ей...», перевод С. Боброва — 54 и 5 (минимальный показатель вольности в нашем материале!), перевод Брюсова—40 и 19; Иоаннисиан, «Умолкли навсегда...», перевод Бальмонта — 34 и 46 (максимальный показатель вольности в нашем материале!); Туманян, «Ануш», п. 3, пер. В. Иванова — 27 и 36[1].

Из этого ряда показателей прежде всего бросается в глаза разница между Брюсовым и Блоком, с одной стороны, Бальмонтом и Ивановым — с другой (последние больше добавляют в перевод своих собственных слов, чем сохраняют слова подлинника). Это и есть та разница между «точными» и «вольными» переводами, которая интуитивно ощущается всяким, а здесь только впервые объективно измерена. Далее, обращает внимание постепенное нарастание вольности с постепенным усложнением строгости ритма, от акцентного стиха к ямбу, и строгости рифмовки, от белого стиха к сонетам: и то и другое налагало дополнительные ограничения на отбор слов — в белый стих вложить нужное содержание всегда легче, чем в рифмованный. Этот ряд можно продолжить, рассмотрев переводы в прозе, где стиховых ограничений нет совсем, а есть лишь стилистические. Брюсов прозу с подстрочника не переводил; подсчет по одному советскому переводу с узбекского подстрочника (роман Дж. Икрами «Поверженный» в пер. В. Смирновой, очень бережном и аккуратном) дал показатель точности 56, показатель вольности — 15, как в «Давиде Сасунском» Брюсова. Это значит: точность переводов Брюсова не только относительно высока (по сравнению с Бальмонтом и Ивановым), она еще и абсолютно высока — приближается к пределу, при котором перевод становится хорошо отредактированным подстрочником.

Нет надобности напоминать: те понятия «точности» и «вольности», о которых здесь идет речь, — понятия исследовательские, а не оценочные, «точный перевод» не значит «хороший перевод»; а «вольный перевод» — «плохой перевод». Какой перевод хорош и какой плох, это решает общественный вкус, руководствуясь множеством самых различных факторов. Если, скажем, составитель антологии интуитивно чувствует, что такой-то перевод хорош, а такой-то плох, он возьмет один и отвергнет другой, не утруждая себя расчетами точности и вольности. Но между явно хорошим и явно плохим всегда есть огромный слой средних переводов, перед которыми интуиция молчит; и здесь разумный составитель обратит внимание на степень точности и из двух одинаково заурядных переводов одного стихотворения выберет тот, который хотя бы больше доносит от подлинника. Так приходилось поступать и Брюсову. Из двух переводов стихотворения Чарыга «Тринадцать лет ей...» он поместил перевод С. Боброва в тексте, а свой лишь в приложении, — потому что, как мы видели, первый был заметно точнее. Из двух вариантов собственного перевода стихотворения Теряна «Ужель поэт последний я...» (с неправильным ударением «Наи′ри» и с «Наири′») Брюсов печатает первый (показатели 63 и 22), а не второй, который более волен (показатели 58 и 32). Из трех переводов стихотворения Иоаннисиана «Араз» (В. Шершеневича — показатели 44 и 18; К. Липскерова — 34 и 24; анонимный, с другого подстрочника, — 45 и 31) — Брюсов безошибочно отбирает перевод Шершеневича, а остальные остаются в архиве. (См. ниже Приложения.) Разумеется, Брюсов не делал подсчетов, а судил на глаз; но из этих примеров видно, во-первых, как зорок был этот глаз, а во-вторых, — чем он руководствовался: буквальной пословесной близостью к подстрочнику. В дискуссии на тему «Брюсов и буквализм»[1] было когда-то высказано утверждение: в «Энеиде» Брюсов был буквалистом, и поэтому перевод получился плохой, а в переводах с армянского он перестал быть буквалистом, и поэтому перевод получился хороший. На самом деле Брюсов был одинаковым буквалистом и в «Энеиде» и в «Поэзии Армении», а если один перевод кажется неудачей, а другой удачей, то это не из-за буквализма, а оттого, что за точность переводов с армянского могли заступиться армянские читатели, а за точность переводов с латинского заступиться было некому.

---

[1] Подстрочники см.: к. 18, ед. 17, лл. 3—4, 12—15 (Исаакян); ед. 15, л. 14 (Иоаннисиан); к. 19, ед. 3, л. 1—2 (Мецарэнц); ед. 8, л. 9—10 (Саят-Нова); ед. 13, л. 5—6 (Тэкэян); ед. 17, л. 1—2 (Чарыг).

[1] «Мастерство перевода», сб. 9. М., 1973, с. 267 (по поводу статьи: **М. Гаспаров.** Брюсов и буквализм. «Мастерство перевода», сб. 8. М., 1971, с. 88—128).

Все эти примеры — из позднего Брюсова, из тех лет, когда буквализм был его осознанной программой. Но пришел к этому Брюсов долгим путем, а в начале пути его манера была совсем другая — вольная, как у Бальмонта и Иванова, или как то, что теперь называется «творческим переводом». По счастью, мы и здесь имеем возможность измерить его точность и вольность сравнением с подстрочником, притом — с подстрочником, сделанным им самим. В 1895 году Брюсов переводил Маллармэ, поэта, которого и с хорошим знанием французского языка понять трудно, а Брюсову тех лет, рвавшемуся как можно скорее учредить русский символизм, не хватало если не знания, то внимания. Поэтому он переводил Маллармэ в два приема: сперва составлял подстрочник, очень небрежный, а потом перелагал его в стихотворный перевод, очень вольный. Так сделаны два стихотворения. Одно из них — знаменитый «Лебедь»; потом, в 1906 г. Брюсов перевел его вторично и включил во «Французских лириков XIX в.», а первый перевод остался неопубликованным (к. 14. ед. 5/3, л. 32—33). Это полезное напоминание о том, что точный перевод и хороший перевод — разные вещи: ранний из них точнее (показатели 43 и 38, тогда как в позднем — 32 и 36), но поздний интуитивно ощущается как лучший. Другое стихотворение — сонет «M'introduire dans tonhistoire». Оно так и осталось в рабочей тетради (там же, л. 7); но работа над ним так характерна для ранней манеры брюсовского перевода, что о нем стоит сказать подробнее.

Стихотворение Маллармэ очень темное; общий смысл его, по-видимому, такой: «Ты смягчила свое ледяное равнодушие ко мне; я растерян и предвижу насмешку, но все-таки рад своему торжеству». Маллармэ выражает это следующим образом (прозаический перевод — наш): «Ввести меня в твою историю можно лишь растерянным героем, ступившим голою ногой на мураву земли, грозящей ледникам. Мне неведом простодушный грех, торжеству которого ты дала бы себе волю смеяться. Скажи, не рад ли я видеть воздух — гром и рубины при колесных ступицах, — как этот огонь, рассеяв свои царства, красной смертью сверлит колесо единственной вечерни моих колесниц?» Брюсов записывает такой подстрочник: «Ввести меня в твою историю это встревоженный герой если у него есть голый талант касающийся какого-нибудь газона территории есть посягательный глетчер я не знаю наивного греха что ты не помешаешь осмеять очень громко его

победу, скажи разве я не рад гром и рубин в ступице колеса видеть в воздухе эту умершую (du feu огонь) дыру вместе с рассеянными (epars) царствами как умереть багряница колесо единственной вечерне церковной книги моих колесниц». А из этого подстрочника Брюсов делает такой стихотворный текст:

M'introduire dans ton histoire
C'est en heros effarouché
S'il a du talon nu touché
Quelque gazon de territoire
A des glaciers attentatoire
Je ne sais le haïl pêche
Que tu n'auras pas empêché
De rire très haut se victoire
Dis si je ne suis pas joyeux
Tonneree et rubis aux moyeux
De voir en l'air que ce feutroue
Avec des royaumes épars
Comme mourir dourpre is roue
Du seul vesperal de mes chars.

Услышать твой рассказ комедий
Вот он встревоженный герой
То гений встреченный зарей
Угроза бледная соседей
То голос вечно юной меди
Где умер призрак боевой
Не помешает лепет твой
Смеяться вслух его победе
Скажи восторг в моих очах
В ступицах буря и рубины
Что вижу горные картины
Меж царств разбросанных во прах
Чтоб умирать как багряницы
Триумф единой колесницы.

Показатель точности — 32, вольности — 53, т. е. даже больше, чем было у Бальмонта и Иванова: больше половины слов вписаны Брюсовым от себя. Видимо, подстрочник и делался с расчетом на такое обращение: он представляет собой откровенно бессвязный набор слов, ошибки в нем порой удивительны («talon» — «каблук» переведено «талант»; впрочем, и в «Лебеде» Брюсов спутал «col» и «vol», «шею» и «полет»). Отчего такая небрежность? Оттого, что ранний Брюсов переводит не поэзию, а поэтику. Ему нужно создать на русском языке стиль непонятной словесной вязи, на что-то смутно намекающей; он перенимает этот прием у Маллармэ, а образы, на которых он демонстрирует этот прием, ему безразличны, и он с легкостью заменяет их своими: такие отсебятины, как «гений, встреченный зарей», «призрак боевой», «триумф», «голос вечно юной меди», — это устойчивые образы собственного, и не только раннего, творчества В. Брюсова. То, что получилось в результате, выглядит почти пародийно; но если это пародия, то пародия на то, что сейчас красиво называется «творческим переводом».

С этого Брюсов-переводчик начинал, а затем он последовательно эволюционировал к той буквалистической точности, о которой речь была выше[1].

Вначале он переводил приемы — в конце он переводил тексты; вначале вдохновлялся верой в себя, в конце — уважением к переводимому памятнику. Это был не личный, а общий путь: в 1880 — 1890-х годах все (кроме, разве что, старого Фета) переводили с брюсовской свободой, а к 1920-м годам все (кроме, разве что, неисправимого Бальмонта) переводили с брюсовской буквальностью. Затем, как известно, маятник качнулся в обратную сторону, буквализм подвергся осуждению, а господствующей стала вольная манера. Питомником ее были переводы из современных поэтов народов СССР, при которых на любую вольность переводчик мог получить авторизующее согласие автора. Показатели вольности, получающиеся при сравнении современных переводов с подстрочниками, далеко превосходят ту вольность, которую позволяли себе Бальмонт, В. Иванов и молодой Брюсов. Так, К. Ваншенкин и В. Солоухин, опубликовав три своих перевода вместе с подстрочниками, по которым они были сделаны[2], отметили расхождения, но результатами остались довольны: «Сохранились... общая канва, детали и дух оригинала» (Ваншенкин), «Я ничего, по существу, не убавил и не прибавил» (Солоухин). А объективные показатели таковы: Ваншенкин, «Цепной мост», из О. Чиладзе: точность 41, вольность 58; Солоухин, «Жалоба», из Г. Эмина: точность 4, вольность 62; Солоухин, «Без предпочтения», из П. Боцу: точность 33, вольность 72, — две трети слов опущены и три четверти слов списаны переводчиком, который считает, что он «ничего не убавил и не прибавил».

Однако мы помним, что история принципов перевода похожа на качания маятника; будем же полагать, что при следующем качании переводчикам пригодится опыт не юного брюсовского своеволия, а зрелого брюсовского буквализма.

---

[1] См. подробнее: **М. Л. Гаспаров.** Путь к перепутью (Брюсов-переводчик). — В кн.: Торжественный привет. Стихи зарубежных поэтов в переводе В. Брюсова. М., 1977.

[2] **К. Ваншенкин.** Альма матер. «Лит. Россия», 1975, 5 декабря.— **В. Солоухин.** Постигнуть тайну оригинала. — «Лит. газета», 1977, 5 января.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. В. Брюсов. Перевод стихотворения В. Теряна «Ужель поэт последний я...» (неизданный вариант, к. 18, ед. 3, л. 17).

а) «Предподстрочник» (пословесный перевод) В. Теряна:

Ужели — последний — поэт — (есмь) — я /Последний — певец — моей — страны/Смерть — ли — иль сон — тебя/ Объял (сковал) — светлая — Наири? // Чужак (бездомный) — в краю — тусклом /Светозарная (осиянная) — о тебе — я мечтаю/ И — звучит — как — молитва/ Царственный — твой — язык (твоя речь) // Звучит — всегда (постоянно) — глубокая — и — светлая /И — язвит (пронзает) — и — сжигает // (вопросительное слово) — пламенные — розы — твои — ярче (горят) /Иль — раны — мои — пылающие (огневые) // Со страхом — вот — зову я — тебя/ Объял (сковал) — светлая — Наири.

б) Подстрочник В. Теряна:

Ужели последний поэт я, /Последний певец моей страны./ Смерть ли то или сон /Сковал тебя, светлая Наири? // Бездомный — в стране туманной (тусклой), /Осиянная, о тебе я мечтаю,/ И звучит, как молитва, /Твоя царственная речь (твой язык). // Звучит постоянно (всегда), глубока и светла/, И ранит (поражает, пронзает) и сжигает (жжет). Розы ль твои пламенные — ярче /Иль раны мои пылающие? // Объятый страхом — вот зову я (взываю): /Засияй (восстань в блеске), мечта, Наири!/ Ужели последний поэт я,/ Последний певец моей страны?

в) Перевод В. Брюсова (ср. опубликованный вариант — «Поэзия Армении», 1973, с. 384):

Ужель поэт последний я,
Певец последний Наири?
Ты умерла ль страна моя,
Иль спишь в предчувствии зари?
К твоим огням мечта летит,
Но, как бездомный, я поник;
Лишь, как молитва, мне звучит
Твой древний, царственный язык.
Глубок и светел, в смене грез,
Звучит и ранит, осиян...
Что ярче? — цвет родимых роз
Иль кровь моих горящих ран?
О, воссияй, страна моя!
Здесь, в страхе, я простерт, смотри!
Ужель поэт последний я,
Певец последний Наири?

2. К. Липскеров и аноним. Переводы стихотворения И. Иоаннисиана «Араз».

а) Подстрочник I (к. 18, ед. 15, л. 8):

Араз пришел, ударяя волной (Араз течет бурно) /О скалистые утесы, о берега ударяя. /Где мне схоронить свое горе, /Чор голову о землю ударяя? (Чор — сухой; в приложении к голове — эпитет вроде «буйный, бесталанный». Ударять головой о землю — выражение для обозначения безысходного горя). // Эй ты, мой Араз, обильный водой, /Мою прекрасную милую не видел ли ты?/ Я не достиг своей заветной мечты,/ Араз, не утолил ли ты мою тоску по ней? (Он ее не видел, он тоскует по ней. Если Араз видел ее, то Араз утолил его тоску по ней). // Тучи легли на горе Масис (М. — гора Арарат), /Я остался в тоске по моей милой. /Ради бога, сожженному моему сердцу/ Принеси ответ на будущий год. // Ночью без сна письмо пишу, /Слезы свои превращаю в реку./ Араз, не успеет еще заря достичь твоих вод, /Как я свое черное горе принесу тебе. // Словно луч упал на камень, /Так огонь попал в мое сердце. /С сводчатых бровей, темных очей/ Горе свалилось на мою юную душу . . .

б) Пер. В. Шершеневича — см. «Поэзия Армении», с. 278.

в) Пер. К. Липскерова (к. 17, ед. 16, л. 20):

Араз пришел, волной бия,
О кряж береговой бия.
Где горе схороню свое,
Чело о прах земной бия?

Араз мой многоводный, ты
Видал ли милые черты?
Своей я грезы не достиг,
Ты ль утолишь мои мечты?

Спят тучи на горе Масис.
Надежды скорбью облеклись.
Во имя господа, ко мне
С ответом благостным стремись.

Пишу бессонной ночью я,
И слезы льются в два ручья.
Еще заря не заблестит,
К тебе домчится скорбь моя.

Как будто блеск из туч упал,
На сердце так мне луч упал,
С крутых бровей, из черных глаз
Страх в эту душу, жгуч, упал...

г) Подстрочник II (к. 18, ед. 15, л. 9):

Несется Араз, играя волнами, /Скалами (камнями) бьет он о берег./ Где схоронить мне мое горе, /Одинокую голову где бы сложить (букв. сухой головой биться об землю). // Ай, мой Араз, воды твои поднялись (обильны, половодье),/ Не видел ли ты моей красивой милой (мою красивую возлюбленную)./ Знать, не суждено мне достичь мечты моей, /Араз, хоть ты за меня утолил ли тоску? // Облака легли на гору Масис, /Не утолить мне тоски по милой. /Заклинаю тебя богом, сожженному сердцу /Принеси ответ на тот год. // Ночь без сна пишу посланье. /Точно река — слезы мои./ Араз, еще рассвет не пал на воды твои, /А я горе мое принес тебе. // Вот луч пал на камень (скалу), /Огонь пал на сердце мое./ Из-за изогнутых бровей, темных очей /Горе пало на молодое сердце . . .

д) Пер. недописанный (к. 17, ед. 16, л. 24):

Бежит Араз, кипя волной,
Уступы скал дробя волной.
Куда мне горе сбыть мое,
Что бьет меня, слепя, волной?

Араз, ты воднее морей,
Не видел милой ты моей?
Не напоить мечтой тоски —
Напой водой, Араз, своей.

Мерцает в тучах Арарат;
Что час — тоска сильней в сто крат.
Я буду ждать: хоть через год
Ответ мне дай, Араз, мой брат.

Пишу письмо ночной порой
И слезы лью на грудь рекой.
Но лишь заря, я вновь, Араз,
Предстану с горем пред тобой

Как падает на камень луч,
На сердце пал огонь горюч.
Свалилось горе в душу мне
С очей тех — звезд, с бровей тех — туч.

3. В. Брюсов. Перевод стихотворения С. Маллармэ «Лебедь» (неизданный вариант, 1895).

а) Автоподстрочник:

Девственный, живучий и прекрасный, сегодня растерзает ли он нам взмахом опьяненного крыла это твердое забытое озеро, которое посещает под инеем прозрачный ледник полетов, которые не бежали. // Лебедь этих дней вспоминает, что это он, дивный, но без надежды освобож-

дается, чтобы не петь страну, где жить, когда засверкало уныние неплодной (скудной) зимы (непроизводительной). // Весь его полет потрясет эту белую агонию, наложенную местностью на птицу, которая ее презирает, но на ужас почвы, где пленены его крылья. // Фантом, который показывает в этом месте свое чистое сияние, он делается неподвижным в холодном сне презрения, которое Лебедь бесполезно надевает среди изгнания.

б) Перевод:

Живучий, девственный, прекрасный, как всегда,
Крылом восторженным он разобьет ли ныне
Немое озеро, где покрывает иней
На ясном леднике полеты без следа.

И Лебедь прошлых дней, томяся от стыда,
Вдруг вспомнит: «это я» и борется на льдине,
Чтоб ни рыдать, ни петь в развенчанной пустыне,
Когда больной зимы повисли холода.

Агонию снегов пусть потрясают взмахи,
Пространство белое, что отрицает он.
Но крылья пленены навеки в этом прахе.

Фантом, который здесь так ясно озарен,
Недвижимо замрет в холодных снах презренья, —
Напрасен их покров, в изгнаньи нет спасенья.

/Приписка:/ Мне удалось передать очень близко, но . . . все изящество подлинника исчезло.

С. К. Даронян

ВААН ТЕРЯН И РУССКИЙ СИМВОЛИЗМ
(«Последний поэт» Е. Баратынского в восприятии В. Брюсова и В. Теряна)

Выдающийся армянский поэт Ваан Терян (1885—1920) любил и прекрасно знал русскую литературу. Этому во многом способствовало то, что с конца прошлого века он жил в России, учился в Московском и Петербургском университетах. Из русских поэтов XIX столетия, наряду с Пушкиным, Лермонтовым, Тютчевым, он увлекался и Евгением Баратынским. Достаточно сказать, что в качестве эпиграфа к двум своим циклам — «Ночь и воспоминания» (1908—1912) и незавершенному «Терновый венец» (1906—1908) он взял строки из стихотворения «На что вы, дни! . . », включенного в сборник Баратынского «Сумерки» (1842), заглавие которого перекликалось с первой книгой молодого армянского поэта «Грезы сумерек» (1908) и было созвучно его настроениям. Привлекшее внимание Теряна стихотворение Баратынского Белинский назвал в числе произведений поэта, которые «особенно достойны памяти и внимания»[1].

Но на этом не обрываются «следы» Баратынского в поэзии Теряна. Не вызывает сомнений, что тема стихотворения «Ужель поэт последний я . . . » (1913) была подсказана ему стихотворением «Последний поэт» из того же сборника Баратынского и охарактеризованного Белинским как «одно из лучших» в творчестве поэта[2]. Только причины горестных раздумий армянского поэта, также оплакивавшего судьбы искусства, были иные, чем у Баратынского, а восприятие «Последнего поэта» Теряном расходилось с трактовкой этого стихотворения, данной В. Брюсовым.

[1] **В. Г. Белинский.** Собр. соч. в 9-ти т. Т. 5. М., 1979, с. 188—189.
[2] Там же, с. 170.

Еще до публикации в тифлисской газете «Мшак» («Труженик») от 1 января 1915 г. Терян дал разъяснение замысла своего стихотворения «Ужель поэт последний я...» в лекции-статье «Грядущий день армянской литературы» (1914): «... Наша литература и общественная жизнь завершили определенный этап, и сегодня мы переживаем кризис... Является ли это концом исторической эпохи в нашей культуре или же концом целой культуры?— Вот вопрос, который мною сформулирован таким образом:

Ужель поэт последний я,
Певец последний в нашем мире?..»[1]

Ясно, что здесь речь идет о **судьбах армянской литературы и культуры.** Сам Терян этот раздел своей лекции озаглавил так: «Кризис армянской литературы и переоценка ценностей» (III, 48). Обычно исследователи в вышеприведенном разъяснении и в самом стихотворении Теряна «Ужель поэт последний я...» усматривали иной смысл: «Продолжит ли свое существование армянский народ или нет?»[2] Но подобное истолкование никак не вытекает ни из текста стихотворения, ни из лекции Теряна, написанных в мирное время, когда Армения находилась в относительно благоприятных условиях (трагические события геноцида армян в Турции произошли позднее, в апреле 1915 г.). Более того, Терян, как явствует из его лекции, связывал надежды на возрождение Армении с «будущим России» (III, 92). Оптимистическим аккордом — верой в «молодую Россию» — и кончается его лекция (III, 102).

Тогда откуда же возник столь трагически звучащий вопрос в стихотворении «Ужель поэт последний я...»? Ответ мы находим в эстетической концепции Теряна, изложенной в лекции. Как верно заметил С. Саринян, «в методологическом плане она отражает, в некоторых своих существенных аспектах, историко-литературные взгляды русских символистов»[1].

[1] **Ваан Терян.** Собр. соч. в 4-х т. Т. III. Ереван, 1975, с. 53 (на арм. яз.). Далее ссылки на это издание даются в тексте.

[2] См.: **Ваче Партизуни:** 1) Ваан Терян. Ереван, 1968, с. 227 (на арм. яз.); 2) примечания в кн.: **Ваан Терян.** Собр. соч. в 4-х т. Т. I, с. 356—357; Сурен Агабабян. Чудо Ваана Теряна. — В кн.: **Сурен Агабабян.** К источнику света. Статьи. Ереван, 1979, с. 15—16 (на арм. яз.). Автор этих строк так же трактовал названное стихотворение Теряна, рассматривая строки из стихотворения Н. Зарьяна «Гайков лук»: «Ужель последний я?» — не зарыдает Поэт Терян — певец печальных дней. Ни он поэт последний и ни этот, Ни тот, что будет после петь меня» (**С. Даронян.** Наири Зарьян. Очерк творчества. М., 1978, с. 22—23).

В. Терян был хорошо знаком с творчеством видных русских и западно-европейских символистов. Он переводил произведения В. Брюсова, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, П. Верлена, Ш. Бодлера, О. Уайльда, посвятил стихи В. Брюсову и Вяч. Иванову, к двум своим стихотворениям взял эпиграфы из Верлена и К. Бальмонта. О последнем он с восторгом писал 27 мая 1907 г. своей приятельнице С. Отарян (по-русски): «Упиваюсь поэзией Бальмонта! Да здравствует Бальмонт!» (III, 226). В свою очередь Теряна переводили на русский язык для брюсовской антологии «Поэзия Армении» (1916) В. Брюсов, Ф. Сологуб и К. Бальмонт. Брюсову принадлежал и перевод стихотворения «Ужель поэт последний я...»

О воздействии символизма на творчество Теряна говорил уже Брюсов — в предисловии к «Поэзии Армении» (VII, 259—260), а также М. Горький, который вместе с Теряном работал над изданием «Сборника армянской литературы» (1916). В письме к видному критику Ц. Ханзадяну от 13 сентября 1915 года Терян замечал: «...Он (Горький. — С. Д.) знал меня как **поэта** «со склонностью к мистике и символизму» (это слова человека[2], который от имени Горького пригласил меня к нему)» (IV, 235).

Из всех деятелей армянской культуры Терян наиболее близко стоял к новейшим художественным течениям конца XIX — начала XX века, что, естественно, не могло не сказаться и на эстетических взглядах поэта. Его лекция «Грядущий день армянской литературы», как и многие выступления теоретиков символизма, носила открыто программный характер[3]. Терян так же, как и они, неоднократно и настойчиво заявлял о «кризисе» родной литературы и тоже резко противопоставлял «новое» — «старому». Еще задолго до публичной лекции он с тревогой писал своему другу, выдающемуся поэту Аветику Исаакяну: «... Сле-

[1] **С. Н. Саринян.** Ваан Терян. — В кн.: История новой армянской литературы, т. V. Ереван, 1979, с. 447 (на арм. яз.). В главе не разбирается стихотворение «Ужель поэт последний я...», хотя оно важно в исследовании сложного и противоречивого мировоззрения поэта.

[2] Имеется в виду писатель А. Н. Тихонов (Серебров), принимавший активное участие в литературно-издательских мероприятиях Горького.

[3] Ср., например, с известной книгой Д. Мережковского «О причинах упадка и новых течениях современной русской литературы» (1893), статьей А. Белого «Настоящее и будущее русской литературы» (1910), и др.

дишь за нашей литературой и с болью в сердце видишь ее **ужасный кризис»** (III, 245; подчеркнуто нами. — С. Д.). И дело тут не в именах тех писателей, которых Терян объявлял «устаревшими», а в самой **тенденции** рассматривать всю историю армянской литературы XIX — начала XX в. под углом зрения новейших художественных течений, хотя сопоставимые «величины» были несопоставимы в силу конкретно-исторических условий развития и национальных традиций армянской и сравниваемых с ней литератур. И вот тут-то дают о себе знать некоторые теоретические постулаты символистов.

Еще в статье-манифесте «Ключи тайн» (1904) Брюсов выдвинул теорию, согласно которой история мирового искусства проходит «три стадии» развития — «романтизм, реализм и символизм» (VI, 93), причем последняя стадия рассматривалась представителями «новой школы» как высшая в художественном развитии человечества, а две предыдущие — как «прелюдия» к ней[1]. В докладе «О современном состоянии русского символизма» (1910) А. Блок заявлял: «Солнце наивного реализма закатилось; осмыслить что бы то ни было вне символизма нельзя»[2].

Таким образом, символизм выступал в качестве **эстетического критерия** в оценке тех или иных художественных методов, направлений и даже целых национальных литератур. Этим критерием руководствовался и Терян в своей программной лекции. Отсюда его **явно «завышенные» требования** к современным и, в особенности, к прошлым армянским писателям и к литературе в целом, его тревога об «ужасном кризисе» отечественной словесности, которая, по его представлениям, пока не укладывается в современные «европейские каноны» искусства, подразумевая под ними каноны символизма. Отсюда и пронзительный крик смятенной души: «Ужель поэт последний я . . . »

Почти в самом начале лекции Терян рассказывает об «интеллигенте наших дней», прошедшем «сквозь горнило новейшей европейской и, в особенности, русской литературы». И хотя, по его мнению, «для этого интеллигента Пшибышевский давно уже забытый автор, Бальмонт — наскучил, Метерлинк и Вяч. Иванов — сухи и учены, а Сологуб, может, не настолько болезнен, сколько сам читатель», Терян вслед за этим противопоставляет армянских писателей XIX — начала XX века «новейшим» в русской и западно-европейской литературах: «Но ведь Раффи, Прошяна или Сундукяна от Сологуба и Гамсуна **психологически разделяют века**, а между тем Сологуб начал свой творческий путь еще при жизни Раффи, а при Агаяне и Прошяне создал свои лучшие произведения». И следовал общий вывод: «Современный европейский реализм вовсе не похож на реализм в сегодняшней нашей литературе, а нынешний европейский романтизм совсем иной, чем существующий у нас в литературе романтизм» (III, 50; подчеркнуто нами.— С. Д.).

Последний раздел первой части лекции Теряна озаглавлен — «Этапы армянской художественной литературы» (III, 48). Обозревая армянскую литературу с середины XIX века (Абовян—Прошян) до 10-х г. XX столетия (Туманян—Исаакян), он приходил к заключению, что все это был лишь «подготовительный период» для перехода к «новым берегам», т. е. к более высокому этапу (III, 76). Из хода его рассуждений видно, что «новыми берегами», к которым пора уже пристать и армянской литературе, является символизм.

Мы знаем, что на словах символисты не отрицали реализм, но при этом они оговаривали, что «истинный символизм совпадает с истинным реализмом»[1]. В лекции Теряна «истинно символистский» образ — высшее качество искусства, что, по его терминологии, равнозначно «общечеловеческому» образу, т. е. типу. Вот что он говорил по этому поводу: «Насколько **общечеловечен** нарисованный автором образ, несмотря на его национальные одежды и говор, настолько он **символистичен**, настолько он и **бессмертен**. С этой точки зрения Сундукян и Ширванзаде ближе к символизму, чем Агаронян, хотя некоторые именуют его символистом». Поэтому будущее, продолжает Терян, не за Агароняном — не тот уровень мастерства, а за Ширванзаде, «ведущим нашу литературу к Европе». Но и он выступает «как этап, подобно Эленшлегеру, проложившему путь Ибсенам. Несомненно, натурализм (читай-реализм. — С. Д.) Ширванзаде не станет той школой, которой будет следовать наша новейшая литература, если та-

---

[1] См.: **В. И. Кулешов.** История русской критики, изд. 2-е. М., 1978, с. 427.

[2] **А. Блок.** О литературе. М., 1980, с. 211.
Доклад Блока, как и доклад В. Иванова «Заветы символизма», опубликованные в органе символистов «Аполлон» (1910, № 8), вызвали бурную полемику, о которой, несомненно, знал Терян, внимательно следивший за литературной жизнью времени.

[1] **Андрей Белый.** Луг зеленый. М., 1910, с. 125.

ковая и будет, но именно Ширванзаде тот писатель, в ком она признает своего ближайшего предшественника» (III, 74; подчеркнуто нами. — С. Д.).

Терян, разумеется, не мог в лекции говорить о самом себе, но мысленно он, конечно же, причислял себя к новейшей армянской поэзии. Спустя годы, вспоминая то огромное впечатление, какое произвел на современников первый сборник молодого Теряна «Грезы сумерек», Ав. Исаакян скажет об его авторе: «...Свершилось чудо: Ваан нашел себя и раскрыл тайну искусства. С его приходом в армянской лирике открылась **новая страница, новая отправная точка — символизм**, откуда пошли наши новые поэты, которые с большим или с меньшим успехом стали подражать этому непревзойденному таланту»[1].

Итак, Теряну виделся «грядущий день армянской литературы» не в реализме («натурализме»), а в «новых ростках» (символизма), которые он обнаруживал у основоположника армянской реалистической драматургии и театра Г. Сундукяна (1825—1912) и еще больше — в прозе и драме крупнейшего армянского критического реалиста Ал. Ширванзаде (1858—1935), чьим творчеством интересовался Горький.

Подобное прочтение писателей прошлого, как известно, было присуще и представителям «новой школы», находившим «символизм» не только у Баратынского, Тютчева и Фета, но и у Пушкина, и Лермонтова, и даже у Гоголя и Достоевского... Это объясняется тем, что они слишком широко толковали понятие «символистической поэзии», совпадавшее у них, по словам Брюсова, «с понятием поэзии вообще» (VI, 177). Поскольку символ, рассуждали они, есть образ, взятый из природы и трансформированный творчеством, то в этом смысле любое художественное произведение символично[2].

То же расширительное толкование понятия «образа-символа» мы встречаем и в лекции Теряна. Касаясь лучшей комедии Г. Сундукяна «Пепо» (1871), где наиболее ярко проявился критический реализм великого армянского драматурга, он писал: «Пепо — человек живой и вечный, вот почему он становится **символом**» (III, 74; подчеркнуто нами. — С. Д.). В другом варианте читаем: «Мне

---

[1] Ваан Терян в воспоминаниях современников. Ереван, 1964, с. 35 (на арм. яз.). Подчеркнуто нами. — С. Д.

[2] **Андрей Белый**: 1) Символизм. М., 1910, с. 7—8; 2) О символизме. — «Труды и дни», 1912, № 1, с. 10.

кажется, что Сундукян, хотя и не создал **истинное символистское искусство**, тем не менее сделал в этом направлении огромный шаг: Пепо — живой человек, как и другие герои, поэтому он бессмертен» (III, 352—353; подчеркнуто нами. — С. Д.)[1].

«Глазами символистов» перечитывал Терян и некоторых русских поэтов-романтиков, в частности Баратынского и Тютчева, находившихся в поле притяжения поэтов «новой школы». Один из ее теоретиков — Ю. Н. Верховский, близко стоявший к В. Иванову и А. Блоку[2], опубликовал статью, назвав ее «О символизме Баратынского»[3]. Даже в позднейших, недавно опубликованных воспоминаниях о Блоке он сравнивал последнего с Баратынским, находил в нем «блоковское», подчеркивал «внутреннее сродство» двух поэтов, в частности между сборниками «Сумерки» и блоковскими «Ночными часами» (1911)[4].

Что же касается В. Брюсова, то он хотя прямо и не связывал Баратынского с символизмом[5], но относился к нему с повышенным интересом, вызванным насущными потребностями той же школы — постоянными поисками новых форм и средств выразительности. В рецензии на книгу В. Иванова «Кормчие звезды» (1903) он писал: «У нас были великие мастера стиха: стих Пушкина — совершенство, стих Баратынского — звонкая медь, стих Тютчева — «утонченной жизни цвет» (выражение Фета)» (VI, 292).

Проблемы новых поэтических форм волновали и Теряна. В одной неопубликованной записи[6], размышляя о творческом процессе, он приводит поднятое на щит поэтами-символистами высказывание Тютчева: «Мысль изреченная есть ложь», на основе которого Брюсов, как из-

---

[1] А. Н. Островский, встречавшийся с Г. Сундукяном в 1883 году в Тифлисе, намеревался поставить эту комедию в Малом театре, и лишь смерть помешала осуществлению его замысла. В «Сборнике армянской литературы» (1916) комедия «Пепо» помещена в переводе В. Теряна, в редактировании принял участие Горький.

[2] **Ю. Н. Верховский** (1878—1956) как поэт-переводчик принял участие в брюсовской антологии «Поэзия Армении».

[3] См.: «Труды и дни», 1912, № 3.

[4] **Юрий Верховский.** В память Александра Блока (публ. Вл. Орлова). — «Дружба народов», 1980, № 11, с. 250—252.

[5] См.: **Л. Фризман.** В. Я. Брюсов — исследователь Е. А. Баратынского. — «Русская литература», 1967, № 1, с. 181—184; Е. П. Тиханчева. В. Брюсов о Баратынском. — В кн.: **Е. П. Тиханчева.** Брюсов о русских поэтах XIX века. Ереван, 1973, с. 46—80.

[6] См.: **Ваче Партизуни.** Ваан Терян, с. 475—476.

вестно, строил свои суждения о сущности символизма: в брошюре «О искусстве» (1899), в книге «Далекие и близкие» (1912) и в более поздней работе «Смысл современной поэзии» (1921). Рассматривая Тютчева как «предтечу» символистов, Брюсов называл его «нашим первым поэтом-символистом в России»[1], «лучшим поэтом-символистом в России»[2], говорил о нем как о «великом мастере и родоначальнике поэзии намеков», подразумевая под «намеком» символ (VI, 208, 468—469). Примечательно, что во вступительном очерке к «Поэзии Армении» он даже сближал Тютчева (по тому же «признаку») с выдающимся армянским поэтом XVIII века Саят-Новой, точно так же, как он сравнивал и других видных средневековых лириков Армении с Верленом, Бодлером и Бальмонтом[3].

В конце статьи «Ф. И. Тютчев. Смысл его творчества» (1911) Брюсов говорил, что «у Тютчева не было настоящих преемников», только теперь у него нашлись «истинные последователи (т. е. символисты. — С. Д.), которые восприняли его заветы и попытались приблизиться к совершенству им созданных образцов» (VI, 208). В их числе был и Терян. Эпиграфом к своему циклу «Золотая сказка» (1908 — 1912) он взял слова Тютчева «И новый мир увидел я! . .»[4], что было в русле неоромантических устремлений поэтов-символистов: «Весь мир — мое убранство» (Ф. Сологуб), «Создал я в тайных мечтах мир идеальной природы» (В. Брюсов) и т. д.

О мире «идеальной поэзии» грезил Терян и в стихотворении «Ужель поэт последний я . . .» Публикуя его вместе с двумя другими стихотворениями под общим названием «Страна Наири»[5], он дал такое примечание: «Слово «Наири» следует воспринимать не в историческом, а в идеальном смысле» (1,351). Если Баратынский в «Последнем поэте» обращал свои взоры к Элладе — «первобытному раю муз», «отечеству Омира» (Гомера)[6], то Терян в «Ужель поэт последний я . . .» создал свою «Элладу» —

[1] Так его назвал и В. Иванов в упомянутой статье «Заветы символизма».

[2] Из записей 1895 года. Цит. по: **Е. П. Тнханчева.** Брюсов о русских поэтах XIX века, с. 9.

[3] См. подробнее об этом: **С. К. Даронян.** Проблема литературных связей в работах В. Я. Брюсова по армянской литературе. — Брюсовские чтения 1966 года. Ереван, 1968, с. 82—106.

[4] Из стихотворения «Сей день, я помню, для меня...» (1830).

[5] Наири — древнейшее наименование страны армян.

[6] **Е. А. Баратынский.** Полн. собр. стихотворений (Библиотека поэта, «Большая серия»). Л., 1957, с. 173—174.

заветную «мечту Наири», где «царственный язык звучит молитвой неустанной»[1]. «Царственный язык» выступает здесь как символ поэзии, искусства вообще. Понятно теперь, почему Терян в лекции «Грядущий день армянской литературы» уделил столь большое внимание проблемам языка и новейшей литературы. Ссылаясь, в частности, на М. Мюллера, учение которого в то время получило широкое распространение[2], Терян говорил о языке как о «чуде природы», возвышающем «человека до степени божества», о слове как «объекте восторга и удивления для человека». «И потому, — продолжал он, — испокон веков народ проникался особой верой в слово. **Слово стало исповеданием, культом.** И поныне **сила слова** в глазах людей грозна, **непостижима и всесильна»** (III, 83; подчеркнуто нами. — С. Д.).

Подобное «обожествление» языка, его «эстетизация» были в духе философских и эстетических воззрений символистов. Еще в «Ключах тайн» Брюсов, стремясь объяснить «загадку» искусства, присоединялся к мнению А. Потебни, проводившего аналогию между поэзией и языком как средством познания мира (VI, 585—586)[3]. Этим же объясняется обостренное внимание поэтов-символистов к «магии слов»[4]. В. Иванов утверждал, что искусство (в частности, словесное) «божественно»[5]. Блок в докладе «О современном состоянии русского символизма» вслед за В. Ивановым говорил о «теургической» (т. е. магической) силе искусства. « . . . Символист, — подчеркивал он, — уже изначала — **теург,** то есть обладатель тайного знания, за которым стоит тайное действие . . . » При этом он цитировал Ф. Сологуба («Я — бог таинственного мира, весь мир — в одних моих мечтах») и В. Брюсова («Пойми — весь мир, все тайны в нас, в нас Сумрак и Рассвет»)[6].

Прослеживая становление армянского литературного языка на протяжении XIX — начала XX века (от Х. Абовяна до Ов. Туманяна) и сравнивая его с историей разви-

[1] **Ваан Терян.** Стихотворения (Библиотека поэта, большая серия). Л., 1980, с. 204. Перевод В. Брюсова точно передает мысль и дух стихотворения Теряна.

[2] На это указывал и Брюсов в работе «Учители учителей» (VII, 283).

[3] См. также предисловие Д. Максимова к данному тому Брюсова (с. 15—16).

[4] **Андрей Белый.** Символизм, с. 433.

[5] **Вячеслав Иванов.** По звездам. СПб., 1909, с. 200—201.

[6] **А. Блок.** О литературе, с. 205.

тия русского литературного языка (от Ломоносова до Пушкина), Терян приходил к мысли о необходимости обновления родного языка, создания **«современного стиля»**, от чего, по его мнению, зависит не только жизнестойкость армянской литературы, но даже «быть или не быть» народу как «современной культурной нации» (III, 97—100). «Лишь язык, — говорил он, — отвечающий современным потребностям и способный освоить современные формы культуры, даст возможность творческим силам создать современный стиль как выразителя эпохи» (III, 91). Таким «стилем эпохи» обладают новейшие русская и западно-европейская литературы, а точнее, символистская литература. Но поскольку ее влияние на армянскую литературу, замечает Терян, «к сожалению, незначительно», то этим «объясняется и замедленный ход развития нашего языка» на пути к выработке «современного стиля» (III, 98). Здесь Терян явно преувеличивал роль влияний в развитии национальной культуры.

Итак, в «обновлении» языка видел Терян «спасение» армянской литературы и выход ее из «ужасного кризиса». И он пел осанну языку: «Каждый народ вправе гордиться своим языком, и недаром Тургенев с таким восхищением и с такой любовью воспевал «великий русский язык»: в минуту отчаяния в нем он находил утешение и опору своей веры в грядущие светлые дни народа» (III, 84).

И вот «во дни сомнений, во дни тягостных раздумий» Терян, томясь мыслью о судьбах родной поэзии, боясь остаться «последним поэтом» новейшего течения в армянском «мире», в отчаянии и с надеждой взывал:

И стонет в страхе мысль моя:
«О, воссияй, мечта Наири!
Ужель поэт последний я,
Певец последний в нашем мире?»[1]
(Перевод В. Брюсова)

Так прочитывается стихотворение Ваана Теряна «Ужель поэт последний я . . .» в его внутренних связях с «Последним поэтом» Баратынского и в контексте литературно-эстетических течений в русской и армянской действительности начала XX века.

После В. Теряна выражение «последний поэт», в разном его восприятии, встречается и у других армянских поэтов (Ав. Исаакяна, Г. Маари, Н. Зарьяна). Причем источник был один и тот же — теряновская строка «Ужель поэт последний я . . .»

[1] **Ваан Терян.** Стихотворения, с. 204.

Спустя много лет, словно отвечая на вопрос своего младшего современника, Аветик Исаакян (1875—1957) закончил воспоминания о нем утвердительной фразой: «Последний поэт армянской лиры». Такая концовка вызвала недоумение у С. Сукиасяна, по чьей просьбе был написан мемуарный очерк «Ваан Терян» (1934), и он попросил автора раскрыть ее суть. Ав. Исаакян, живший в то время еще в Париже, ответил ему письмом от 30 августа 1934 года[1]. В комментарии он не только объясняет смысл заключительной фразы своего очерка, но и некоторыми положениями еще больше сближает стихотворение Теряна «Ужель поэт последний я . . .» с «Последним поэтом» Баратынского, сам того не сознавая.

Исходной позицией в его комментарии послужила вышеприведенная характеристика, данная им Теряну как поэту, открывшему в армянской лирике «новую страницу» — символизм. Не случайно, что это сказал именно Исаакян. Проживший долгие годы в странах Западной Европы и «сблизившийся с европейскими литературными кругами», он, как отмечал Брюсов, «испытал воздействие того «символистического движения», которое властно захватило всю европейскую литературу в конце XIX в.» (VII, 252). Следя из своего «далека» за ходом развития армянской поэзии, Исаакян приходил, по его признанию, к «грустному заключению» о том, что Терян сам предрек себе судьбу «последнего поэта армянской лиры». При этом он уточнял, что имеет в виду не гражданскую, а «чистую лирику», к которой он причислял и поэзию Теряна.

«Ваан Терян, — говорил Исаакян в «парижском» письме, — возглавил нашу лирику. Ваан для меня совершенство, вершина. Его произведения не уступают лирике Гете, Гейне, Лермонтова, Верлена». Никто из последующих армянских поэтов, даже такой «большой поэт», как Е. Чаренц, не достиг, по его мнению, теряновской «чистоты лирики, кристального лиризма». После Теряна, продолжал Исаакян, «в армянской поэзии наступил упадок», и «это закономерно в искусстве: является гений и поглощает, осушает все свое окружение, подобно дубу, после которого не растет другой дуб, а всего лишь мелкий кустарник.

[1] См.: **Сако Сукиасян.** Страницы из жизни Ваана Теряна. Ереван, 1959, с. 198—202 (на арм. яз.).

Гением исчерпывается эпоха, и должно пройти длительное время, возможно даже века, чтобы подготовилась почва для взлета нового гения . . . »

Что же, по мнению Исаакяна, мешает развитию «чистой лирики?» И как бы подтверждая «пророчество» Баратынского в «Последнем поэте» («Век шествует путем своим железным . . . »), он говорит: «Сейчас во всем цивилизованном мире лирика уступила свое место прозе. Сегодня ни в Германии, ни во Франции, ни в Италии, ни в Англии нет больших поэтов-лириков. Наш век — век прозы! В этом технико-индустриальном, технократическо-прагматическом веке, в этом динамическом веке, когда в разрешении больших социальных проблем вспыхивают кровавые битвы, в чьем сердце отзовутся слова Гете «Über allen Gipfeln ist Ruh» («Горные вершины...»)? — И дай бог, чтобы мой пессимизм не оправдался, чтобы наши потомки имели счастье приветствовать нового В. Теряна».

Конечно, Исаакян, как и Баратынский, сгущал краски, «хороня» лирику в «индустриальном веке». Еще Белинский, полемизируя с автором «Последнего поэта», писал: «...Наш индустриальный век гордо называет своими сынами Гете, Бетховена, Байрона, Вальтера Скотта, Купера, Беранже и многих других художников. Неужели же это — всё последние поэты? . . »[1]

Не обеднел талантами, в частности лириками, и наш «сверхиндустриальный» век. О том же Исаакяне А. Блок, который переводил его лирику для брюсовской «Поэзии Армении», в январе 1916 г. в одном из писем сказал: «. . . Поэт Исаакян — первоклассный; может быть, такого свежего и непосредственного таланта теперь во всей Европе нет»[2]. «Большим мастером» лирики назвал его Брюсов (VII, 253).

«Жалобы» Исаакяна на «индустриальный век», якобы вытесняющий лирику, были отголоском тех настроений, которые бытовали еще в начале XX столетия в среде деятелей культуры Западной Европы, в частности во Франции, где длительное время жил и армянский поэт. В этой связи любопытна статья В. Брюсова «Литературная жизнь Франции» (1909). В ней цитируется впервые тогда появившееся во французской печати неопубликованное письмо (1866 года!) Ж. Бизе к одному из его друзей. «Ваш прогресс, — писал великий композитор, — неизбежный, неумолимый, убивает искусство . . . Искусство падает по мере того, как торжествует разум. Создайте мне сегодняшнего Гомера, сегодняшнего Данте!»[1]

Вслед за этой цитатой Брюсов приводит высказывание уже своего современника — Сюлли-Прюдома, поэта из группы «Парнас», проповедовавшей «чистую поэзию». В предисловии к новой «Антологии современных французских поэтов» (Париж, 1906—1907) тот писал: «В поэзии нет эволюции . . . Бесчисленные чудеса прославляют мощь человеческого ума. Но ничего из этого, если не считать редких прорывов, не проникло в сферу поэтического вдохновения».

Эти суждения французов живо напомнили Брюсову его соотечественника — автора «Последнего поэта». «И конечно, — писал он, — наш Баратынский был не одинок, когда, более полувека назад, запечатлел взгляд в своих кованых стихах:

Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны...»

И как в свое время Белинский (в полемике с Баратынским), Брюсов убежденно доказывал отсутствие антагонизма между «искусством» и «прогрессом», между «искусством» и «разумом» (VI, 160—161).

Что касается мысли Исаакяна о «веке прозы», вытесняющем лирику, то он, видимо, пересмотрел ее: готовя очерк «Ваан Терян» к печати (в 1938 г., по возвращении на родину) Исаакян снял заключительную фразу «последний поэт армянской лиры», которая без комментариев могла вызвать у читателей различные толкования.

В стихотворении «Мой дар убог, и голос мой не громок . . . » Баратынский, обращаясь к своему «далекому потомку», спрашивал: «Как знать? душа моя окажется с душой его в сношеньи . . . »[2] Время показало, что Баратынский нашел отклик в душе последующих поэтов, в числе которых были Валерий Брюсов и Ваан Терян.

---

[1] **В. Г. Белинский.** Собр. соч. в 9-ти т. Т. 5, с. 174.
[2] **А. Блок.** Собр. соч. в 8-ми т. Т. 8. М.—Л., 1963, с. 455—456.

[1] См. также: **Ж. Бизе.** Письма. М., 1963, с. 177—178.
[2] **Е. А. Баратынский.** Полн. собр. стихотворений, с. 137.

М. Д. Амирханян

ПОЭТИЧЕСКИЙ ЦИКЛ «В АРМЕНИИ» В. Я. БРЮСОВА

Многогранна творческая деятельность В. Я. Брюсова в его связях с Арменией. Это и критические статьи, и редакторская работа, и переводческая деятельность. Заслуживают особого внимания и его стихи об Армении.

До середины 1915 г. Брюсов был мало знаком с Арменией, ее историей, литературой и культурой. Лишь в июне выпал случай, о котором он вспоминал позже с большим удовлетворением. Ему было предложено редактирование готовящегося к изданию сборника «Поэзия Армении». Это послужило поводом для широкого и глубокого изучения Армении. «Мною была прочитана целая библиотека книг, — пишет он, — на разных доступных мне языках (русском, французском, немецком, английском, латинском, итальянском) . . .» Ознакомился Брюсов и с армянским языком и литературой. В изучении Армении он нашел «неиссякаемый источник высших духовных радостей . . . как историк, как человек науки, я увидел в истории Армении, — пишет Брюсов, — целый самобытный мир, в котором тысячи интереснейших, сложных вопросов будили научное любопытство, а как поэт, как художник, я увидел в поэзии Армении такой же самобытный мир красоты, новую, раньше неизвестную мне, вселенную, в которой блистали и светились создания подлинного художественного творчества»[1].

«Теоретическое» изучение Армении завершилось поездкой Брюсова по Армении и Закавказью, где он воочию увидел армянскую действительность. Результатом изученного и увиденного явился цикл стихотворений об Армении.

[1] Поэзия Армении, под ред. В. Брюсова, изд. 3-е. Ереван, 1973, с. 9—10.

Первое из этого цикла — «К Армении» было написано в декабре 1915 г.

В нем Брюсов восторженно говорил:

Армения! Твой древний голос —
Как свежий ветер в летний зной!
Как бодро он взвивает волос,
И, как дождем омытый колос,
Я выпрямляюсь под грозой!

В Армении Брюсов неожиданно для себя обрел «целый мир живой»:

Но там, где я искал гробницы,
Я целый мир живой обрел.
Запели в сретенье денницы,
Давно истлевшие цевницы,
И смерти луг — в цветах расцвел.
(II, 237)

В ходе работы над вступительным очерком к «Поэзии Армении» В. Брюсов, параллельно с литературой, обстоятельно изучил и историю Армении. Итогом этой работы стал очерк «Летопись исторических судеб армянского народа». Словно летописец, Брюсов прослеживает год за годом многовековую историю страны. На основе этого материала, надо полагать, Брюсов написал стихотворение «К армянам».

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

Защитный меч армянского народа испытали полки Кира, Александра, Лукулла, Юстиниана, Чингиз-хана и многих, многих других завоевателей. Судьба вынуждала «стойкого воина»-армянина защищать и хранить «край Наирский». И даже в мрачные времена своей истории армянский народ не терял надежды. В борьбе мужал его дух, люди становились не слабее, а сильнее. Хотя трагедия и печаль зачастую приходили вдруг и смерть настигала мгновенно, а скорбь длилась годами, десятилетиями, веками, тем не менее «народ Тиграна» должен был выйти «звездою из тумана». Он вправе был носить горделиво «свой многовековый венок», потому что справедливость земная и живая народная лира всегда предвосхищали ему светлый путь.

А мы, великому наследью
Дивясь, обеты слышим в нем...
Так! Прошлое тяжелой медью
Гудит над каждым новым днем.
(II, 236)

В связи с подготовкой сборника «Поэзия Армении» в конце 1915 г. Бакинский совет Общества любителей армянской словесности пригласил В. Я. Брюсова прочитать цикл лекций об армянской литературе. В январе 1916 г. он посетил Баку, Тифлис, Ереван /Эривань/, Эчмиадзин. Его первые стихи об армянской действительности — «К Армении», «К армянам» и затем «К Арарату», «Путевые заметки», «Тигран Великий», «Победа при Каррах», «В Тифлисе», «Свобода и война» и другие охватывали разные периоды из жизни страны и народа.

В Эчмиадзине Брюсов восхищался «белым конусом» древнего Арарата. Этот «властелин гор» вознесся в голубом просторе. Вокруг него раскинулись «убогие деревни», и где-то там на каменистом поле седой старик водил овец. Но в своей молчаливой гордыне этот любимец народа, Арарат, не один, как и армянский народ:

А против Арарата, слева,
В снегах, алея, Алагяз,
Короной венчанная дева,
Со старика не сводит глаз.
(II, 242)

Картина седого Арарата встает величественно и зримо и в другом стихотворении Брюсова — «Арарат из Эривани». У подножия «священной горы» возрождается жизнь, бурлят шумные потоки, проходят купцы, а древний Арарат — безмолвный свидетель «дыма, стали, огня, тела и крови» — стоит в задумчивости, и никто не смеет нарушить его покой.

Но ты, седой Масис, не слышишь
Ни шумных хвал, ни нужд земных,
Ты их отверг, ты выше их,
Ты небом и веками дышишь,
Тебе шептать — лишь младший брат
Дерзает — Малый Арарат.
(II, 242)

В «армянских» стихах Брюсова преобладает историко-героическая тема. Да это и понятно. Глубокий знаток истории и литературы Армении, Брюсов видел, как во все времена меч и перо армян действовали сообща: история

рассказывала о героическом, оборонительном назначении меча, а перо отображало события в литературе, оставляя грядущим поколениям примеры преданности, доблести и славы народной. Брюсов сознавал, что литературная задача превращалась в общественную и что словесность для армянского народа также была средством самозащиты. В стихотворении «Тигран Великий» поэт показал армянского царя как человека, преданного своему народу, которому

...военная невзгода
Смела намеченный узор,—
Ты помнил благо лишь народа,
Не честь свою, не гордость рода,—
Как кубок яда, пил позор.
((II, 245)

Брюсов имеет в виду здесь печальный исторический случай, когда Тигран Великий, имевший титул «Царя царей», личное самолюбие принес в жертву интересам государства. Чтобы не губить народ, он явился к римскому полководцу Помпею, грозившему Армении разгромом, и снял перед ним тиару. Таким образом он спас армянский народ от войны, уплатив лишь контрибуцию. Вознесенный и увенчанный в свое время лаврами, Тигран преклонил колени перед Помпеем, но остался «во имя родины, — велик!» (II, 244—255).

В основу стихотворения «Победа при Каррах» легло другое историческое событие, относящееся к 53 г. до н. э. Римские войска под началом Красса потерпели сокрушительное поражение от войск союзных государств — Армении и Парфии. Брюсов в «Летописи исторических судеб армянского народа» рассказывает о том, как военачальник парфянских войск Сурена приказал отрубить голову и правую руку покоренного Красса и доставить их армянскому царю Артавазду и парфянскому—Ороду. Последний находился в то время в столице армянского государства Арташате на бракосочетании парфянского царевича с сестрой армянского царя Артавазда II. Перед собравшимися разыгрывалась трагедия Еврипида «Вакханки». Гонец Сурены, Силлах, доставил кровавые трофеи и, поклонившись царям, бросил их на сцену. Греческий актер Ясон Тральский, игравший роль Агавы, по ходу пьесы должен был показать голову растерзанного менадами Пенфея. Актер подхватил вместо головы Пенфея голову Красса и бросил ее на подмостки, сопроводив действие соответствующими

стихами из трагедии. Брюсов с большим мастерством передал в стихотворении эту сцену:

Все понял каждый. Как в тумане,
Вдали предстало поле Карр,
И стяг армянский в римском стане...
И грянул гул рукоплесканий,
Как с неба громовой удар.
(II, 246)

Эпизод из армянской древней истории нашел художественное отображение в драматической «исторической сцене» «Моление царя» (1916). По широте охвата материала и драматизму она занимает особое место в армянском цикле В. Брюсова. Ограниченность действующих лиц: царь Армении — Артавазд II, еврей-пленник и Спарапет—военачальник армянского войска, не сузила охвата и глубины беседы армянского царя с плененным евреем, который попал в Армению, по всей вероятности, вместе с другими, когда, покорив римлян, предводитель парфянского войска Бакур в союзе с Арменией захватил Сирию, Иудею и Палестину. Оттуда он переселил большое количество евреев, значительная часть которых была оставлена в Армении[1].

Действие «исторической сцены» происходит в царском шатре в присутствии приближенных царя и стражи. По велению царя входит еврей. Царь обращается к нему:

Мне говорили: ты гадать умеешь
И будущее верно предрекать.
Я приказал тебе прочесть по звездам,
Что моему народу Рок судил.
Готовы ли твои предвозвещанья?

В «Молении царя» Брюсов, как верно было замечено, не случайно отвел первостепенную роль в предугадывании судьбы силе провидения, как в классической древнегреческой трагедии[2]. На протяжении всей беседы бросается в глаза озабоченность царя будущей судьбой своего народа, страны.

Тебе твой Бог поведал ли судьбу
Моей Армении?

---

[1] См.: **Лео.** Собр. соч. в 10-ти томах. Т. I. Ереван, 1966, с. 322—329 (на арм. яз.).

[2] См.: **О. Т. Ганаланян.** Армения в поэзии В. Брюсова. — В сб.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 541.

Проницательным показан в «исторической сцене» и еврей-предсказатель. Он смутно видел «в ночи» «грядущего видения» и, повинуясь воле царя, предрекает, обращаясь к нему:

По слову твоему молился Богу,
И был мне глас в ночи: «Встань и смотри!»
И я увидел, словно в буре некой,
Века, царей и битвы: все неслось,
Крутилось в вихре; восставали царства,
И падали. Лишь западный Дракон
Все возрастал в своей безмерной силе
И, простираясь, землю наполнял,
И вот уже не оставалось места
Где б не было его: Восток и Запад,
И Юг и Север, все заполнил он...

Еврей говорит, что он видел также «вихрь и бурю» веков, двуглавого Дракона, который «распался». И стало два Дракона, один из них стал пожирать все земли. Но ему навстречу вышел Лев, за спиной которого было солнце. И вступили в бой Лев и Дракон. Они «разодрали» и армянский народ. Одну часть захватил Лев, другую — Дракон:

...И, стоя над добычей,
Они рычали, скаля зубы...[1]

Хотя беседа между царем и пленником протекает в древнюю пору, однако Брюсов вводит в «историческую сцену» события и более позднего времени, когда Армению неоднократно разделяли на части завоеватели. Доведя повествование до современности, Брюсов окинул взглядом прошлое Армении и отобразил его в «Молении царя». Основой для этого, безусловно, был накопленный и изученный им материал для его «Летописи исторических судеб армянского народа».

В стихах Брюсова отображены и социальные вопросы инонациональной действительности. Человек огромной и высокой поэтической культуры, он в марте 1917 г. написал глубоко философское стихотворение «Свобода и война». Как и в других его стихах, здесь проявились редкие качества оригинального исследователя, блестящего поэта и большого гуманиста. Глубокие раздумья В. Брюсова сказались в оценке событий. Он одинаково осуждал и когда в весенние радостные дни на «празднике верб» по слову сул-

---

[1] В. Брюсов. Моление царя. В кн.: **В. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре. Ереван, 1963, с. 22—28.

тана гибли тысячи людей, и когда пытки одних были забавой для других, и когда убийство было игрой, и когда весенние дубравы вместо песен лепетали «напев похорон». Русскому поэту было ненавистно попирание свободы:

Довольно! Не кончено дело свободы,
Не праздник пред нами, а подвиг и труд,
Покуда, в оковах, другие народы,
С надеждой на нас, избавления ждут!
(II, 223)

Цикл стихотворений «В Армении» охватывает также стихи «В Баку», «В Тифлисе», «Баку» и др. Воспевая январскую красоту дремлющих на рейде «разноцветных судов», поэт в стихотворении «В Баку» в мечтах ищет персидские берега, где розы Шираза, сады Шахнаме, газели Гафиза, где в давние времена велась война армян под предводительством Тиграна Великого с полками Кира.

Привет тебе, дальний и дивный Иран,
Ты, праотец мира,
Где некогда шли спарапеты армян
За знаменем Кира...
(II, 243)

Примечательно, что в трех городах Закавказья В. Брюсов заметил внутреннее единство народов. В стихотворении «В Тифлисе» поэт «ведет» читателя по городу, показывает ему «вершины снежных гор», монастыри, сдавленную берегами Куру, «многоодежную» и разноязычную толпу на многолюдных базарах, вспоминает Саят-Нову, связанного узами дружбы с этим городом и народом.

В мечтах восставить над обломками
Пленителей молвы:
Тамары век, с делами громкими,
И век Саят-Новы...
(II, 240)

В январе 1917 г. В. Брюсов второй раз побывал в Закавказье. Впечатления от этой поездки и воспоминания от прошлой стали содержанием стихотворения «Баку». Брюсов описывает времена, когда Каспий занимал несравненно большие пространства, соединялся с Черным и Азовским морями, «омывал вековой Арарат», а

Ныне увидишь ли старых друзей?
Где ты, Масис, охранитель ковчега?
Так же ли дремлешь в гордыне своей?
— Хмурится Каспий, бьет в берег с разбега.
(II, 238)

Брюсов, как никто из современных ему русских поэтов, глубоко знал армянскую литературу, культуру, армянскую поэзию с древнейших времен до современности. Он лично был знаком и со многими армянскими поэтами, деятелями культуры и литературы. Своих современников— Ов. Туманяна, И. Иоаннисиана и Ав. Исаакяна — он считал «светлым трехзвездием армянской поэзии».

С известным армянским поэтом Иоаннисианом Брюсов познакомился в Баку в январе 1916 г. А в апреле он писал ему: «Вспоминаю теперь наши дни в Баку, как прекрасное видение. Не часто, даже нам, поэтам, выпадает в жизни счастье оказаться в кругу лиц, столь преданных поэзии, как то было с нами в городе огнепоклонников. И еще реже — счастье встретиться с подлинным поэтом, как довелось мне встретиться с Вами»[1].

Вот какие строки посвятил тогда Брюсов Иоаннесу Иоаннисиану:

К тебе приблизиться, то значит —
Вдохнуть души прекрасный свет.
Кто удручен, кто тайно плачет,—
Тот ищет строф твоих, поэт.
В армянской новой жизни начат
Твоим напевом яркий след!
(II, 300)

С Ованесом Туманяном В. Брюсов познакомился в январе 1916 г. в Тифлисе. 25 февраля он сделал дарственную надпись на первом томе своего «Полного собрания сочинений и переводов» (1913): «Ивану Фаддеевичу Туманяну, поэту, блистательнейшей звезде светлого трехзвездия армянской поэзии — от сердечно преданного автора». И стихи:

...Да будет праведно возмездие
Судьбы — и в годах и в веках:
Так! создал новое созвездие
Ты на армянских небесах.
Пусть звезды малые и крупные
Тебя кропят, пронзая тьму:
Мы смотрим в сферы недоступные,
Дивясь сиянью твоему!
(II, 300)

---

[1] **В. Брюсов**. Об Армении и армянской культуре, с. 189.

И теперь читатель «дивится сиянью» В. Брюсова, так любовно закрепившего дружбу между литературами и культурами двух братских народов.

Таким образом, Брюсов подошел к армянской действительности не только как критик, но и как поэт и переводчик. Он изучил и «пережил» многие события армянской действительности разных эпох, которые затем вылились в поэтический цикл «В Армении».

А. М. Гаспарян

РАСКРЫТИЕ В. БРЮСОВЫМ АРМЯНСКОЙ ТЕМЫ В ПОЭЗИИ Э. ВЕРХАРНА

И армянский народ должен знать те строки, которые ему посвятил Верхарн[1].

В. Брюсов

Деятельность крупного знатока армянской культуры В. Я. Брюсова не ограничивалась пропагандой духовных ценностей Армении и вовлечением в это благодарное и труднейшее дело современных ему известных деятелей культуры. Русский поэт также выявлял армянскую тематику у зарубежных писателей, по-своему способствуя сближению армянской и западной культур.

Одним из таких свидетельств может служить статья В. Брюсова «Эмиль Верхарн об Армении», написанная в 1917 г. для журнала «Горц» («Дело»)[2] и являющаяся своеобразной данью уважения памяти безвременно ушедшего крупного бельгийского поэта, который обличал войну и преступный геноцид западных армян.

Статья В. Брюсова представляет большую ценность. Она разрешает ряд важнейших проблем, не только дающих более полное представление о Верхарне, но и знакомящих нас с методом работы Брюсова-литературоведа, Брюсова-гражданина.

Статья В. Брюсова посвящена последнему сборнику стихов Э. Верхарна «Алые крылья войны» (1916), как яркому выражению протеста против первой мировой войны. Ценность ее заключается и в том, что долгие годы она оставалась единственным положительным и даже восторженным отзывом об этой книге. Лишь в период второй ми-

---

[1] **В. Брюсов**. Об Армении и армянской культуре. Ереван, 1963, с. 167. (на арм. яз.).

[2] Оригинал статьи не сохранился. Опубликована в журнале «Горц» (1917, № 3).

ровой войны, когда вновь ретроспективно обратились к прошлой — первой мировой войне и к произведениям, обличающим ее, была по-новому оценена и книга Верхарна. И утвердилось удивительно правильное брюсовское восприятие ее.

На книге «Алые крылья войны», которую автор прислал В. Брюсову, была сделана следующая надпись: «Дорогому В. Брюсову, патриоту от патриота». Брюсов пишет: «В этой надписи Верхарн назвал себя патриотом. Он имел полное право нести это высокое звание в самом его истинном и прекрасном значении»[1]. И тут же добавляет, что его патриотизм не узок, что поэт, глубоко любя свою страну и народ, также любил и другие народы и именно потому «великий певец Фландрии» стал поэтом всего человечества, т. е. истинный патриотизм срастается с интернационализмом и ничего общего не имеет с национализмом. Эта мысль и становится в статье краеугольным камнем в оценке Верхарна и его книги.

Первая мировая война «властно захватила Верхарна», ибо она поразила Верхарна-патриота, разорив его родину, Верхарна-мыслителя, сокрушив его светлые мечты о братстве людей. И поэт боролся против войны и словом, и пером. Венцом этой борьбы, по мнению автора статьи, стала книга «Алые крылья войны». Брюсов писал: «Этот великий художник, этот великолепный, незаурядный мастер слова, для которого уже не существовало непреодолимых трудностей в искусстве, этот глубоко проницательный мыслитель, который не остался равнодушным к судьбам народов и государств, в своих поэмах дает целый ряд картин, ярко воспроизводящих ужасающую действительность, целый ряд живописаний, психологически правдивых, тонких и характерных, и целый ряд раздумий, которые освещают истинное значение всего происходящего в наше роковое время... «Алые крылья войны» навечно останется самой лучшей и волнующей книгой о нынешней . . . войне»[2]. Брюсов объясняет, что хотя Верхарн «лично видел войну лишь на Западном фронте, но его мысль охватывала самые дальные пределы. В этой книге есть ряд прекрасных поэм, посвященных России, которую поэт воспринял с глубокой проницательностью пророка. Другие стихотворения повествуют нам о битвах на Балканах, о героических схватках горстки сербов против турецких и немецких полчищ. Наконец, есть строки, переносящие читателя в Древнюю Армению, к подножью Арарата, к берегам озера Ван . . . И понесенные Армением жертвы Верхарн увенчал венцом своих стихов»[1]. Определяя значимость книги, Брюсов предвещает: «Поэмы Верхарна, как все произведения истинного и возвышенного искусства, останутся навечно. Многие и многие грядущие поколения не только получат эстетическое наслаждение от знакомства с творчеством Верхарна, но и посредством их составят себе представление о нашем времени . . . Все, кто упомянут в книге Верхарна, должны хранить как драгоценный завет слова, сказанные о них великим поэтом. И армянский народ должен знать те строки, которые ему посвятил Верхарн»[2].

Затем Брюсов переходит к изложению своей главной темы: « . . . В поэмах сборника, кроме отдельных упоминаний, дважды говорится об армянах и Армении»[3]. И он представляет нам эти произведения. Сначала Брюсов останавливается на стихотворении «Вопль», и в согласии с Верхарном он объясняет, что тот крик-набат ненависти, который затопил землю и, непрестанно разрастаясь, стремительно проносится над городами, реками, горами, морями, потрясая весь мир,

Этот вопль...
Ты слышишь его, Днепр, и ты его слышишь, Волга,
И ты, нежная Сена, и ты, прекрасная Луара,

И ты, свободная Темза, и ты, мятежная Шельда...
Ты слышишь, Кавказ, как он грохочет в твоих ущельях
И на огненных снежных вершинах...
И медленно опускается этот вопль на красно-кровавую
страну Айастан,
Раздирая Эрзрум и Муш, Сгерд, и Багеш, и Ван...[4]

И тут же Брюсов объясняет нам, что «этими именами поэт определяет Древнюю Армению, несчастную Турецкую Армению»[5].

---

[1] **В. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре, с. 164.
[2] Там же, с. 165—166.

[1] Там же, с. 166.
[2] Там же, с. 166—167.
[3] Там же, с. 167.
[4] **Emile Verhaeren.** Les ailes rouges de la guerre. Paris, 1922, p. 222. Здесь и ниже переводы Е. В. Карабеговой.
[5] **В. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре, с. 167.

Следующее произведение, на котором останавливается автор статьи, — поэма под страшным названием «Германия, истребляющая нации». Она начинается воспеванием наступающей весны и благословлением поэта этого чудодействия природы. Брюсов приводит большой отрывок, чтобы показать, как поэтически прекрасно восхваляет Верхарн весну. Здесь царит чистое небо, бездонный покой морей и полей. Неожиданно Брюсов останавливается на властном, одиноком, на кратком и резком слове «но», чтобы вместе с автором перенести нас в реальную жизнь, к преступлениям войны. Присоединяя свой голос к гневному и скорбному голосу Верхарна, он вместе с ним шлет проклятия войне, ее виновникам, принципом которых было:

Для победы надо истреблять, истреблять,
Без исключенья всех — и юношу, и старца,
И женщину, и девушку...
И в их лице истребить всю нацию.

Здесь Брюсов подчеркивает ту мысль, что хотя в этой поэме упоминаются три страны — Армения, Польша и Бельгия, но картина, описанная поэтом, прежде всего и больше всего относится к Армении. Читатель испытывает весь ужас армянской резни, знакомясь со следующими строками, полными скорби и гнева:

И деревни, разметанные ордами,
Превращены в пожарища, в красный ужас и серый пепел,
И, разбросанные по дорогам, на фермах и в трущобах,
Валяются трупы детей, обнявших друг друга от страха.
Их мать, изнасилованная, там, в тени,
Ее тело нагое, израненное, брошено у края ямы.
Руки, бесчисленные, полные крови, дымящейся и свежей,
Смывают их гнусные преступления со стен,
Скрюченные пальцы мертвых стариков тянутся к синему небу,
И около чудесного родника у церкви,
Там, где под вечер расстреляны были
Десятилетние мальчики с их сестренками,
К краю колодца прилипли
Брызги мозгов их и черепов осколки[1].

Продолжая свою мысль, Брюсов пишет, что вторая половина поэмы представляет собой обращение ко всем народам мира, судя по контексту, — и к армянам, и к полякам, и к бельгийцам, которые в течение тысячелетий,

[1] **Emile Verhaeren.** Les ailes rouges de la guerre, p. 199.

каждый в меру своих сил и способностей, трудились для счастья человечества, а война разрушает обретенное тысячелетиями, уничтожает нации.

Автор статьи заканчивает свое слово о поэме, заостряя внимание на ее заключительной части, где вновь воспевается очарование наступающей весны, но, увы, наслаждаться ею не дают война и те, кто ее разжигает.

Брюсов пишет также, что Армения упоминается и в других стихотворениях сборника «Алые крылья войны». «Очевидно, что поэт думал и об армянах, когда перечислял участников этой великой войны и жесточайшие бедствия, пережитые народом». В подтверждение этой своей мысли он упоминает поэму «На земле», где Верхарн рассказывает, как пламя войны охватило весь мир. «Поэт говорит как о бельгийцах, французах, англичанах, среди которых он жил, так и о русских, поляках, армянах, сербах и других народах . . . » И Брюсов заключает, что книгу «Алые крылья войны» Верхарна «должен читать каждый, кто хочет сознательно отнестись к событиям современности. Эта книга должна быть переведена на все языки, и читатели всех национальностей, присягнувшие защите справедливости от палачей, разрушивших Бельгию, Сербию и Армению, увидят в стихах великого фламандского поэта пламенные строки, посвященные их народу»[1].

В своей статье Брюсов не только подчеркивает активную реакцию Верхарна на происходящие исторические события, его способность правильно их оценить, но и помогает читателю уловить ту важную мысль, что хотя в первой мировой войне пострадали все народы мира, но самым потрясающим по своему трагизму был геноцид армян, ставший для Верхарна символом ужаса войны.

[1] **В. Брюсов.** Об Армении и армянской культуре, с. 170.

IV. В. Я. БРЮСОВ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

З. Е. Либинзон

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И ФРИДРИХ ШИЛЛЕР

Ф. Шиллер не относился к тем зарубежным поэтам, которыми В. Брюсов на протяжении всей жизни был страстно увлечен. Тем не менее отношение нашего поэта к Шиллеру представляет несомненный интерес, помогая глубже понять некоторые стороны его мировоззрения, эстетики и переводческого мастерства.

Облик Фридриха Шиллера с юности глубоко запечатлелся в сознании В. Брюсова. Многочисленные пометы на книгах немецкого поэта, хранящихся в брюсовской библиотеке, свидетельствуют о пристальном внимании, с которым они были читаны и изучены. В гимназические годы Брюсов пробовал переводить отдельные шиллеровские стихи, показывал эти переводы учителю немецкого языка, а тот, пораженный, знакомил с ними наиболее авторитетного в гимназии преподавателя, учителя словесности А. И. Поливанова[1]. В оставшихся тетрадях сохранился перевод стихотворения «Надежда», помеченный 1890 г. То, что молодой Брюсов обратил внимание именно на это стихотворение Шиллера, вполне объяснимо. Написанное в зрелые годы, в 1797 г., оно проникнуто и нотками разочарования, но и безусловной уверенностью в необоримости надежд и мечтаний, что и вызвало сочувствие поэтически одаренного юноши. И перевод этот, хотя и несколько суховатый, по своей точности выигрывает в сравнении с до того известным переводом А. Фета. Послед-

[1] См.: **В. Брюсов**. Из моей жизни. Автобиографические заметки. М., 1927, с. 70.

[2] Там же, с. 119.

нему стихотворение Шиллера послужило отправной точкой для выражения собственных философских идей, идеи судьбы, которую люди безуспешно хотят покорить. В. Брюсов более верно передал смысл подлинника, хотя и он не достиг адекватности. Начинается оно у него так:

Постоянно о будущих радостных днях
Род людской говорит и мечтает,
А ему вдалеке в золотистых лучах
Цель далекая в жизни блистает.

Здесь 3-я и 4-я строки лишились непосредственного действия, оборот получился безличным, и лишь в заключительных стихах появилось личное местоимение, именно «я», что, правда, ослабило формулировку итоговой мысли. Все эти упущения не удивительны. Перевод выполнен юношей, делавшим первые шаги в поэзии.

Имеются и другие свидетельства, говорящие, что поэзия Шиллера, весь облик немецкого поэта запали в душу молодого поэта. Касаясь неожиданно бурных успехов выпущенных им сборников «Русские символисты», он писал: «Наши выпуски служили новому в поэзии, In tyrannos — вот каков был наш девиз... Крайности отпадут впоследствии от обновленной поэзии, смеем думать, что в дни борьбы они могли иметь только самое благодетельное влияние»[1]. Шиллеровский эпиграф к «Разбойникам» In tyrannos применен Брюсовым к собственному литературному дебюту.

Впрочем, ссылка эта говорит лишь, что афоризм Шиллера остался в памяти поэта, ибо в эти годы доминировало у него страстное увлечение современной ему французской поэзией. Лишь в 1905 и в последующие годы мы вновь встречаемся у него с именем Шиллера.

1905 год был, можно сказать, в литературе шиллеровским годом, годом памяти Шиллера, когда во всем мире отмечали столетие со времени смерти великого немецкого поэта. Широко эта дата отмечалась и в России, где Шиллер считался, по словам Н. Г. Чернышевского, «своим поэтом, участником в умственном развитии нашем»[2]. Издавна, со времен декабристов, революционеров-демократов Шиллер воспринимался в России как «благородный адвокат человечества», как «яркая звезда спасения, эмансипатор общества от кровавых предрассудков предания»[3].

---

[1] Цит. по кн.: **С. И. Гиндин.** Поэзия Брюсова. М., 1973, с. 13.
[2] **Н. Г. Чернышевский.** Полн. собр. соч., т. IV. М., 1948, с. 505.
[3] **В. Г. Белинский.** Полн. собр. соч., т. XI, с. 556.

И в период начавшейся революции свободолюбивый немецкий поэт вновь «пришелся кстати», разными путями он популяризировался, ставились его пьесы, чаще издавались его сочинения, а также книжки о его жизненном и творческом пути[1], а в мае, когда отмечалась названная столетняя годовщина, все русские журналы поместили статьи о нем.

Конечно, оценки Шиллера были самые различные, они вытекали из социально-политических убеждений авторов книг и статей. На левом фланге социал-демократическая печать акцентировала революционную направленность творчества немецкого поэта, прежде всего его первых драм. К такой трактовке примыкала либеральная характеристика шиллеровского творчества, преобладавшая в тогдашней русской печати. К ней относятся статьи П. С. Когана «Политические идеалы Шиллера» (ж. «Русская мысль», кн. 6 за 1905 г.) и Ник. Эфроса «Адвокат человечества» (там же, кн. 7).

Отмечали актуальность Шиллера в пору общественного подъема в России и символисты. Их орган журнал «Весы» выступил в № 5 за 1905 г. с краткой статьей «К юбилею Шиллера» (за подписью «В», т. е. В. Брюсова) и представил три новых перевода шиллеровских баллад («Кассандра», «Геро и Леандр», «Рыцарь Тогенбург»), сделанные Сергеем Соловьевым. В другом журнале («Вопросы жизни», № 6) напечатана была статья Вяч. Иванова[2].

В этих статьях тогдашних друзей ощущается определенная близость. Оба автора отмечают, правда с разными акцентами, родство Шиллера русской литературе, русскому общественному движению, но в соответствии со своими эстетическими убеждениями каждый из них выявляет у немецкого поэта различные тенденции, и в этих выступлениях прощупываются поэтому и некоторые различия, которые предвещают их последующие расхождения по более существенным эстетическим вопросам.

Вяч. Иванов нашел в Шиллере своего предтечу, предтечу поэзии христианской, мистической, апокалиптической. И он констатирует, что «имя Шиллера было и осталось доселе символом восторженного одушевления идеалами высокого и прекрасного . . . Доблесть общественная и граж-

---

[1] Только в 1905 г. вышли три популярных книжки: И. И. Иванова, А. Е. Грузинского (в Москве) и В. Д. Корганова (в Тифлисе).
[2] О Шиллере. Приводим ее по кн.: **Вяч. Иванов.** По звездам. Статьи и афоризмы. СПб., 1909, с. 70—85.

данская; сочувствие, братство, равенство в людских отношениях, свободная религиозность . . , энергия благородной и возвышенной борьбы за истину и справедливость; наконец . . . великий и священный лозунг «свобода», — вот содержание той связи идей и чувствований, которые вызывает в нас Шиллерово имя. Поистине он был глашатаем всего, «что в человеке человечно». Однако все это лишь внешнее и поверхностное восприятие. Вяч. Иванов полагает, что уже первые русские переводчики Шиллера — Жуковский и Тютчев — почувствовали в немецком поэте и нечто иное — «тайное и внутреннее в его лирике, его тишину и сивиллический шепот». По его мысли, Фридрих Шиллер — «не только лицедей и вития, он жрец и мистик». В его поэзии Вяч. Иванов нашел почти апокалиптические видения, мистический экстаз и высказал предположение, что грядущее воспримет у Шиллера не его политические идеалы, не демократический дух его поэзии, не протестующий гнев его ранних драм, а «пафос соборного искусства».

Подобные мистические и теургические экстазы не были по вкусу В. Брюсову. Его эстетика, его восприятие искусства в те годы — самого начала XX века — были иными, что отразилось и в его краткой статье о Шиллере. И В. Брюсов уже в начале статьи утверждает мысль, которая давно высказывалась русской критикой, что немецкий поэт властно вошел в Россию: «Шиллер почти родной нам поэт, мы с детства знаем его наизусть благодаря идеальным переводам Жуковского и Тютчева». Он прекрасно осведомлен в том, что эти переводы сыграли большую роль в русском освободительном движении, но то было лишь в первой половине прошлого века, когда «имя Шиллера было в России нарицательным словом, означая «возвышенные» и «благородные» стремления, особенно же призыв к борьбе за «свободу». Шиллером клялись все, кто готов был повторить его юношеский клич «In tyrannos». Увлечение Шиллером отметило целую эпоху в развитии русского общества». С тех пор прошло много времени и восприятие Шиллера изменилось, его идеи и формы их художественного воплощения кажутся В. Брюсову наивными, примитивными, какими-то смешными. «Его ореол,— отмечает он далее, — «трибуна человечества» — померк. Наивные проповеди маркиза Позы давно возбуждают только улыбку. Сто лет политической жизни заставили нас глубже всмотреться в понятие «свобода», которому так простодушно поклонялся Шиллер, даже «возвышенное» и

«благородное» подверглось переоценке. Жизненные идеалы Шиллера оказались столь же временными, как моды его дней, — красивыми и немного смешными, как те большие галстуки, в которых мы привыкли видеть его лицо на портретах». Теперь, полагает Брюсов, воспринимаются совершенно иные стороны шиллеровского гения, а именно — сугубо поэтические, чисто художественные. «Не отыскивая в стихах Шиллера поучений, мы тем лучше умеем ценить их художественный смысл. Мы пропускаем теперь, как досадные длинноты, именно те места, которыми упивались наши деды, но уменьшившееся в своем объеме наследие Шиллера выиграло в разнообразии своих метров, в свежести и яркости образов, в неослабевающем одушевлении. Не слушая в «Дон Карлосе» трафаретных речей о веротерпимости, мы зорче вглядываемся в трогательную трагедию любви несчастного инфанта и гордой королевы. Забыв рифмованные статьи о «Идеалах» и «Художниках», мы увидали в его балладах и романсах уже не детские рассказы, а вечную правду нововоссозданных мифов»[1].

Нетрудно уловить в этой характеристике Шиллера брюсовские эстетические воззрения тех лет. Впрочем, В. Брюсов не скрывал, что смотрел на художников прошлого и настоящего глазами человека его эпохи. «Мои оценки, — заметил он в предисловии к сборнику «Далекие и близкие»,—это оценки нашего времени (разделяемые, сколько я знаю, — определенным кругом читателей») (VI, 192). Мы можем добавить, что это оценки русского поэта-символиста начала XX столетия. От Шиллера В. Брюсов воспринял мысль о всепобеждающей силе искусства. В статье «Ключи тайн», считавшейся манифестом русского символизма, где своеобразно и субъективно рассматривалась история толкования искусства, В. Брюсов указал на шиллеровскую теорию происхождения искусства из игры, там же приведена выдержка из «Писем об эстетическом воспитании человека»: «Человек играет лишь там, где он является человеком в полном смысле слова, и он лишь тогда человек, когда играет» (из 15-го письма). Но далее он замечает, что эта теория, поддержанная потом Спенсером, «слишком широка, чтобы точно определить искусство», и уступает учению Шопенгауэра, который видел в искусстве нечто вроде откровения. В этой связи он вновь ссылается на Шиллера и приводит запомнившиеся ему с детства строчки из программного шиллеровского стихотво-

[1] «Весы», 1905, № 5, с. 1—2.

рения «Художники»: «Nur durch das Morgenthor des Schönen /Drangst du in der Erkenntnis Land»/. Строки эти даны в собственном укороченном прозаическом переводе— «врата Красоты ведут к познанию». Отзвук шиллеровской эстетики слышен и в заключительном выводе этой статьи, где говорится о мощи искусства: «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 растворяются сами» (VI, 90—93).

Можно предположить, что, когда В. Брюсов писал о роли и назначении поэта, он имел в виду и идеи Шиллера по этому вопросу. Достаточно вспомнить знаменитые брюсовские три завета юному поэту. Первый завет — «. . . не живи настоящим, Только грядущее — область поэта» перекликается с шиллеровским обращением «Возлети в державу идеала, Сбросив жизни душной гнет» («Идеал и жизнь»), как и третий завет — «. . . поклоняйся искусству, Только ему, безраздумно, бесцельно» (I, 99—100) — напоминает распространенную мысль зрелого Шиллера о величии и власти искусства.

С другой стороны, облик Шиллера как поэта страстного, поэта-трибуна тоже остался в поэтическом сознании В. Брюсова и, когда он писал в 1907 г., обращаясь к поэту:

Ты должен быть гордым, как знамя,
Ты должен быть острым, как меч,—
(I, 417)

и далее о ярко-певучих стихах, о терниях, которые сопутствуют поэту, он, возможно, имел в виду не только Данте, который прямо называется там, в стихотворении «Поэту», но и Шиллера, его пламенные тирады и тернистую жизнь.

Вообще, то, что шиллеровское творчество так или иначе отразилось в поэзии В. Брюсова, свидетельствуют и некоторые стихи его, которые можно рассматривать как вариации на характерные мотивы Шиллера или, что, наверное, точнее, — как вдохновленные ими. Речь идет о таких стихотворениях, как «Ахиллес у алтаря», которое, по определению самого автора, создано «в духе шиллеровских баллад» (I, 625), как «Кассандра», «Мария Стюарт», «Паломникам свободы» и некоторые другие. Как обычно у Брюсова, шиллеровские мотивы переосмыслены,

переплавлены и предстают как полностью оригинальные стихи. Так было у него не только с поэзией Шиллера, но и с поэзией многих других писателей мировой литературы. Подобным путем исподволь подготавливалась антология «Сны человечества».

Нет никакого сомнения, что Шиллером (и, конечно, в равной мере Гете) навеяны писавшиеся в разное время, от случая к случаю, эпиграммы, ксении. В. Брюсов обладал, как известно, талантом полемиста, остроумного критика, и сочиненные им ксении еще одно неоспоримое доказательство тому. При жизни поэта они не печатались и остались в его архиве[1]. Сам жанр ксений восходит к античной литературе, к римскому поэту Марциалу, но, думаю, В. Брюсов непосредственно следовал в своих ксениях Шиллеру и Гете, которые сделали этот жанр популярным в новое время. Как и у них, они обращены у Брюсова к определенным лицам, которые прямо не названы, но подразумеваются, так как намеки довольно прозрачные, и современники легко могли их отгадать. Некоторые эпиграммы иронически похвального характера, как, например, «Знатоку Пушкина» (имелся в виду Ю. И. Айхенвальд):

Пушкин, как древле Гомер, всем дает, сколько
взять тот способен,
Мало плохого есть в нем, сколько же есть, все ты
взял.

Однако большей частью они более критические, резкие, ядовитые. Приведем примеры:

«Проповеднику мига» (К. Бальмонту. — З. Л.).

«Мигом живите!» — твердишь ты, как сам возглашал
лет пятнадцать.

«Критику-философу» (Г. Чулкову. — З. Л.).

Он Пушкина слова твердит с огнем в очах:
«Поэзия должна быть глуповата».
И вот — вздор для него все умное в стихах,
А глупое — все свято.

Но больше всего из поэзии Шиллера В. Брюсов ценил, видимо, баллады. Они были известны ему с детства в переводах В. Жуковского, на них, по его словам, он как бы воспитывался. Он полагал, что именно Шиллер создал тот

[1] Напечатаны впервые в журнале «30 дней», 1927, № 10, с. 32—33.

балладный жанр, который потом утвердился в немецкой и в других европейских литературах, в том числе и в русской. Баллады эти В. Брюсов подчас называл романтическими. В их духе, по его мысли, созданы не только баллады В. Жуковского, но и «Песнь о вещем Олеге» А. С. Пушкина[1]. В. Брюсов признавался, что и сам писал подобные шиллеровские баллады, которые должны были войти в антологию «Сны человечества». Это «Берта» и «Прорицание». Сюжет первой связан со сказаниями о Карле Великом и Роланде (в балладе — Роллан), а вторая — не более как бледная имитация пушкинской «Песни о вещем Олеге». Вряд ли их можно отнести к удачам поэта, да и шиллеровского в них мало.

В. Брюсов сам отмечал, что для баллад Шиллера характерно глубокое проникновение в суть изображаемой эпохи, в частности в эпоху античности, откуда почерпнуто содержание большинства баллад. Он даже писал о том, что миросозерцание немецкого поэта — языческое, что и позволило ему образно воссоздать дух классической древности: «...Пусть Шиллер, как часто упрекают его, смотрел на эллинскую древность сквозь романтическую призму, — он воспринял у античного мира самое существенное, что было в нем, — его веру. Можно сказать, что в поэзии Шиллера томится арийская душа по родной ей стихии многобожия»[2]. Он противопоставлял немецкого поэта некоторым позднейшим русским поэтам, к примеру Ф. Сологубу, который вольно обращался с историческим или мифическим материалом[3].

Этой верностью изображения эпохи, преданностью искусству Ф. Шиллер особенно близок зрелому В. Брюсову, когда он обратился к переводу баллады «Ивиковы журавли». Творческая история этого перевода, как и сам перевод, имеет важное значение. Известно, что к брюсовским переводам относились, как и до сих пор относятся, по-разному. Чаще всего их бранят за буквализм и педантическую точность. Однако нередко отмечают и удачи Брюсова. К числу несомненных удач (причем, плодотворных, если воспользоваться терминологией М. Л. Гаспарова, употребляемой в предисловии к последнему томику брюсовских переводов[4]) следует, на наш взгляд, отнести перевод «Ивиковых журавлей».

[1] **В. Брюсов.** Пушкин-мастер (VII, с. 172—173).
[2] **В. Брюсов.** К юбилею Шиллера. — «Весы», 1905, № 5, с. 2.
[3] См.: **В. Брюсов.** Федор Сологуб. Как поэт (VI, с. 289).
[4] См.: **В. Брюсов.** Торжественный привет. М., 1977.

Перевод этот выполнен для готовившегося нового двухтомного издания сочинений Шиллера на русском языке. Составитель и редактор издания проф. А. Е. Грузинский попросил знакомого ему по Обществу любителей российской словесности В. Я. Брюсова сделать какой-либо новый перевод из Шиллера. Поэт избрал «Ивиковы журавли». Начал работать он над ним, как свидетельствует приписка к черновому наброску, 4—5 декабря 1911 г.[1] и завершил 26 сентября 1913 г.[2] Над переводом В. Брюсов работал очень упорно, многое в процессе работы изменял, корректировал, учитывая замечания А. Е. Грузинского[3]. Он сознавал, что вступает в состязание с В. Жуковским, переводческое искусство которого он необычайно высоко ценил, и потому стремился сделать свой перевод как можно более соответствующим подлиннику. Выбор «Ивиковых журавлей», может быть, тем и объясняется, что перевод Жуковского этой баллады очень свободно передавал оригинал. Уже первая строфа его вольна и архаизирована: греков он называет «чадами Гелы», Ивику приставлен эпитет «скромный» и т. д.

Первое же четверостишие получилось у Брюсова более верным, в нем, как и далее, соблюден ямбический размер, выдержан весь ритм баллады. Приблизительно переданы в первой строфе лишь два стиха — 7-й и 8-й.

В. Брюсов, очевидно, имел под рукой перевод Жуковского и стремился, чтобы его перевод не совпадал с предшествующим. 22 сентября 1913 г. он писал А. Грузинскому: «Строфа VIII (описка — строфа VII. — З. Л.). Не столько смущало меня слово «труп» на слабом месте стопы, сколько сходство первого стиха, как и всей строфы, с переводом Жуковского, — притом сходство, не созданное буквальностью перевода. Поэтому я переделал всю строфу». Для 5-го стиха он не нашел достойного эквивалента, сначала перевел его: «Так вот как свиделись мы снова!», но отверг из-за несоответствия рифмы («снова — сосновый», в оригинале рифма глагольная—Wiederfinden—umwinden) и, в конце концов, решил — «Вот что готовит рок суровый», что тоже не совсем точно, но усиливает напряжение. Пе-

[1] См. черновики перевода в отд. рукописей ГБЛ, ф. 386, 23. 21.
[2] См. письмо к А. Е. Грузинскому. ЦГАЛИ, ф. 126, оп. 1, ед. хр. 123.
[3] Дошла их переписка по поводу перевода. Письма В. Брюсова хранятся в ЦГАЛИ (ф. 126, оп. 1, ед. хр. 123), а письма А. Грузинского в ГБЛ (ф. 386, 84, 15). Одно из писем Брюсова напечатано в 85-м томе «Лит. наследства» (с. 705—707).

ределал он и последующие стихи этой строфы, добившись ритмической и смысловой адекватности. И шиллеровский стих зазвучал по-русски легко и свободно.

Обнаружив в тех или иных стихах совпадения с переводом Жуковского, Брюсов тщательно переделывал их. В том же письме он писал по этому поводу: «В строфе XXII (предпоследней) стих

Отмщенье за певца готово!—

конечно, недопустим, потому что целиком заимствован у Жуковского, тогда как у Шиллера: Der fromme Dichter wird gerochen. Сознаюсь, своей заменой я не очень доволен. «Не быть убийству **без отчета**» — выражение не вполне русское. Я было думал сказать:

Отмстим мы за певца **святого!**
Себя убийца выдал сам!
Пусть будет взят, кто молвил слово,
И — кто внимал его словам [речам]!

Сомневаюсь, однако, чтобы уместно было сказать «святого» (да это и не то, что fromme!). Еще приходил мне на мысль такой перевод:

Отмщен певец смиренный будет!
Пусть будет взят, кто говорил
И кто внимал! Их суд рассудит!
Себя убийца сам открыл!»

Но затем он нашел, что «такое расположение стихов... явно не соответствует подлиннику» и полностью переделал всю строфу, которая в окончательном виде получилась неизмеримо лучше:

И весь театр дрожит от гула.
Вдруг — словно молния блеснула
Во всех сердцах: «Он здесь сидит,
То — мощь незримых Эвменид!
От казни не уйдет убивший,
Себя злодей изобличил!
Пусть будет взят и говоривший,
И тот, кому он говорил!

Эта строфа несравнима не только с тяжеловесным, архаизированным переводом Жуковского («...К суду и тот, кто молвил слово, И тот, кем он внимаем был»), но и с новейшим переводом Н. Заболоцкого, у которого заключительная строка совсем модернизирована («К суду того, кто молвил это, И с ним приспешника его!»).

В том же письме к А. Е. Грузинскому имеются еще примеры кропотливой и самокритичной работы переводчика, показывающие, как отшлифовывался каждый стих, каждое слово. Вот как поэт работал над одним только стихом в VI строфе. А. Е. Грузинский подчеркнул слово «ужасный» (голос журавлей). В подлиннике: Die nahen Stimmen furchbar krähn, и В. Брюсов перебрал такие варианты:

Он — грозный оклик журавлей.
Он — крик зловещий журавлей.
Он — грозный (страшный) голос журавлей.

Здесь его смутило слово «голос», которое повторяется и в 6-м стихе («не слышу голосов других»), и потому он отдал предпочтение первому варианту: «Он — грозный оклик журавлей».

Брюсовский перевод «Ивиковых журавлей» был впервые опубликован в первом томе сочинений Шиллера, изданном под редакцией А. Е. Грузинского[1], и приходится сожалеть, что в последующем он в русском издании Шиллера был обнародован лишь раз[2]. Он может быть отнесен к лучшим русским переводам Шиллера и достоин более широкого знакомства.

---

[1] **Ф. Шиллер.** Соч. в двух томах. Под ред. А. Е. Грузинского. Т. I. М., «Окто», с. 45—46.

[2] См.: **Ф. Шиллер.** Избр. стихотворения и драмы. Л., 1937, а недавно воспроизведен в сборнике избранных переводов В. Брюсова «Торжественный привет» (М., 1977, с. 212—217).

С. К. Кульюс

РАННИЙ БРЮСОВ О ФИЛОСОФСКИХ ОСНОВАХ МИРОВОЗЗРЕНИЯ ЭДГАРА ПО (1890-е гг.)

В литературоведении давно сложилось и оформилось высказанное первоначально самими символистами[1] мнение о том, что наследие Э. По, «предтечи» европейского и русского символизма, оказало влияние на теорию и практику русского символизма. Вместе с тем, как это ни странно, вопрос о характере и степени воздействия творчества Э. По на культуру русского символизма так и остался малоизученным: исследователи редко идут дальше констатации факта интереса к американскому писателю. Не является исключением в данном случае и отсутствие исследований о Брюсове — читателе и интерпретаторе Э. По[2]. Сознавая невозможность разрешения всех сопряженных с этой задачей проблем в рамках одной статьи, ограничимся рассмотрением частной проблемы, вынесенной в заглавие.

Обобщая содержание разрозненных и разбросанных по черновым записным тетрадям, дневникам и письмам заметок, выписок и набросков, прямо или косвенно касающихся Э. По, можно выявить ряд аспектов интереса раннего Брюсова к его наследию и личности.

1. Отчетливо ощущается мифологизация образа Эдгара По: он воспринимается как величайший художник, равный по значимости Гомеру и Шекспиру, художник «странный», «одинокий», «загадочный», художник, магия творчества которого требует кропотливой расшифровки

[1] См.: напр.: Д. С. Мережковский. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. — В кн.: **Д. С. Мережковский.** Полн. собр. соч. Т. XV. СПб., — М., 1912; **Эллис /Кобылинский/.** Русские символисты. М., 1910 и др.

[2] Исключение составляет монография: **Ioan Deleneu Grossman** Edgar Allan Poe in Russia. A study in Legend and Literary Influence Ial-Verlag. Wurzbyrg, 1973.

даже для посвященных. Кроме того, в Э. По Брюсову виделся тип поэта, в котором в равной степени соединены и художник, и ученый, и философ — тот идеал, который был, думается, желаемым и для самого Брюсова в разные периоды его творческой деятельности. Знаменательна также экспликация личности Э. По на некоторые характеристики поведения Бальмонта («безумный», «эдгаровский»)[1].

2. Поиск генезиса европейского и русского символизма. Брюсов неоднократно называет Э. По «предтечей» символизма, «первым», «величайшим» символистом, в творчестве которого поэзия «впервые достигла самосознания»[2].

3. Интерес к формальным сторонам поэзии и прозы Э. По. Характерен ряд попыток определить, какими поэтическими средствами Э. По достигает совершенства в области формы, и решить связанную с этим задачу адекватной передачи произведений Э. По на русский язык[3].

4. Поиск следов воздействия творчества Э. По на европейскую и русскую литературу, констатация собственной подверженности влиянию Э. По[4].

[1] См. РО ГБЛ, ф. 386, к. 1, ед. хр. 13 (декабрь 1895 г.). В одной из черновых записных тетрадей Брюсов дал развернутую со- и противопоставительную характеристику Э. По и Бальмонта. Брюсов нередко отзывался о бальмонтовских переводах Э. По как о «блестящих» (см. хотя бы РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 2, л. 3 об.). Вместе с тем одной из причин того, что Бальмонту не удается истинная, высокая поэзия, он склонен был считать неумение «думать» и отсутствие четкой философской позиции. Ср.: «Эдгар По останется для Бальмонта (нрзб) манящим, но недостигаемым образцом; ему нет пути к чудовищным картинам этого величайшего символиста < . . . > Бальмонту совершенно недоступна область чистого мышления < . . . > Бальм[онт] поэт, но нисколько не философ. Мало того! У Бальмонта совершенно нет определенного миросозерцания» (РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 2, л. 50, см. также лл. 47—49).

[2] См. РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 2, л. 32 об. (осень 1895 г.). Вообще, Брюсову было известно, что некоторые французские символисты считают Э. По своим предшественником (и шире — предшественником европейского символизма) См.: РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 2, л. 4. Навеяна ли эта точка зрения высказываниями французских символистов или имеет вполне самостоятельный генезис — не ясно. Некоторые исследователи настаивают на зависимости процесса усвоения Э. По в России от литературных французских влияний, напр. см. **Ioan Grossman.** Edgar Allan Poe in Russia: ср. также: **М. А. Турьян.** Эдгар По в России. — «Русская литература», 1976, № 4, с. 221.

[3] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 2, см. также замечания в более поздних статьях «Фиалки в тигеле», «Священная жертва», «Карл У. Диалог о реализме в искусстве».

[4] См., напр., прозаическую миниатюру «Подражание По», указанную нам Т. М. Котнюх, в которой сложно переплетены мотивы знаме-

5. Попытки уловить эволюцию мировоззрения и творчества[1].

Разработка любого из вышеприведенных тезисов может стать темой отдельной статьи. Наибольший интерес вызывает стремление Брюсова понять художественный феномен По, реконструировав его миросозерцание, без которого, по его мнению, немыслима была полная картина творчества американского писателя, превращающаяся без него в «бессмысленное нагромождение» невероятных, чудовищных деталей: «Эдгар По прежде всего был дивно-оригинальный мыслитель. Странности его поэзии в значительной степени вытекали из своеобразности его миросозерцания»[2]. Поразительно быстро эта характеристика сменилась едва ли не противоположной: Брюсов отказал Эдгару По в оригинальности в области философии[3]. Причины такой трансформации удается выявить при расшифровке некоторых так и не осуществленных философских замыслов Брюсова 1890-х гг.

Изучение черновых записных тетрадей Брюсова, дневников и других материалов конца прошлого века показывает, что для него значимы были не только и не столько художественные произведения Э. По, сколько система его философских и эстетических идей. Они занимали настолько существенное место в его сознании, что в замысле т. н. «Философских опытов» Брюсова им предполагалось отведение целой главы.

Насколько нам известно, до сих не предпринималось попыток реконструкции этого замысла, между тем даже беглое размышление над ним дает новые, неизвестные до сих пор сведения об истоках некоторых более поздних идей самого Брюсова.

Набросок плана «Философских опытов» 1897 г. состоял из 7 пунктов: 1. Лейбниц. 2. Эдгар По. 3. Метерлинк. 4. Идеализм. 5. Основание всякой метафизики.

нитого «Безмолвия» (в других переводах «Тишины» и «Молчания») и раннего Лермонтова: РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 2.

[1] С 1893 г. в записных тетрадях Брюсова начинают встречаться выписки из статей «Философия творчества», «Поэтический принцип», «Marginalia» (см. напр., РО ГБЛ, ф. 386, к. 4, ед. хр. 4, лл. 40—41 об.).

[2] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 2, л. 50.

[3] В последующее время Брюсов не изменил своей точки зрения, об этом свидетельствует полное отсутствие какого-либо комментария философских взглядов Э. По в критико-биографическом очерке в кн.: **Эдгар По.** Полн. собр. поэм и стихотворений. М.—Л., 1924, с. 9—16.

6. Любовь. (Двое.) 7. Христианство[1]. То что именно Лейбниц возглавляет эту линию, удивления не вызывает: известно, что наиболее интенсивные занятия его философией приходятся как раз на 1897 — 1898 гг[2].

Странное на первый взгляд сочетание имен Лейбница и Э. По дешифруется частично самим Брюсовым: в одной из черновых тетрадей в плане статьи о Лейбнице значился тезис: «Эдгар По как ученик Лейбница»[3], который и может считаться ключом к анализу первого звена плана «Философских опытов». Нам не удалось установить, не навязана ли подобная трактовка воззрений американского художника чтением какой-либо литературы о Лейбнице или Э. По: нам неизвестны работы об «ученичестве» Э. По относительно Лейбница[4]. Предполагается, что эта точка зрения вполне оригинальна и объясняется сильнейшим воздействием его философии на сознание самого Брюсова, воздействием, заставившим его смотреть на некоторые явления художественной культуры сквозь призму своеобразно понятого лейбницианства.

Когда во второй половине 90-х гг. Брюсов, углубленный в изучение философской системы Лейбница, невольно сопоставил ее со взглядами Э. По, он был вынужден отказаться от своей первоначальной высокой характеристики Э.По-мыслителя и констатировать зависимость его взглядов от Лейбница, отказав им, таким образом, в оригинальности. Брюсов для себя вполне выяснил степень и характер этой зависимости. Его наблюдения достаточно полно удается реконструировать при изучении выписок, высказываний и набросков работ, касающихся философской позиции Э. По. Наиболее продуктивные наблюдения дает изучение материалов, так или иначе связанных с чтением философско-эстетического трактата Э. По «Эврика». К сожалению, нам неизвестен источник, по которому Брюсов впервые прочел «Эврику». О существовании трактата ему было, по-видимому, известно еще в середине

---

[1] **В. Брюсов.** Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 29; ср. также: РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 13, л. 2 об.

[2] См.: **Р. Е. Помирчий.** Из идейных исканий В. Я. Брюсова (Брюсов и Лейбниц). — Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973.

[3] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 15.

[4] Кроме того, мы не стремимся установить в работе, насколько «объективный» Э. По или Лейбниц соответствуют модели Брюсова: нас интересует именно брюсовское восприятие их личности.

90-х гг. от Бальмонта[1], однако прочел он его не раньше осени 1897 г.[2] Трактат, хорошо известный в окружении Брюсова, был воспринят как «проповедь интуиции» («В кружке, где Викторов читал реферат о «Eureca» Э. По дамы были пленены, мужчины отнеслись довольно критически к этой проповеди интуиции»[3]).

«Эврика» вызвала чрезвычайный интерес Брюсова. Об этом свидетельствуют многочисленные наброски, заметки, выписки, а также краткое изложение трактата с попутным комментарием, имеющим характерный подзаголовок «под вл[иянием] Лейбн[ица]»[4]. Записи свидетельствуют о том, что в центре внимания Брюсова находились проблемы гносеологического характера, что вполне соотносилось с его интересом к гносеологии Лейбница.

И в подготовительных материалах, и в окончательном варианте реферата-статьи об «Эврике»[5] Брюсов подчеркивал, что Э. По считает ошибочным индуктивный метод познания истины, ибо он сводится к констатации каких-либо ощущений, и видит критерий истины в их самоочевидности. Мысль о недостаточности или ложности индуктивного метода познания мира была, очевидно, довольно привлекательной для Брюсова. Это заметно и по его несомненному пристрастию к рационалистическим системам, выдвигающим на первый план не чувственный опыт, не ощущения, а критерий разума: не случаен его интерес к системе Декарта, к строгому логико-геометрическому методу Спинозы, к философии создателя «формализованной науки» Лейбницу, вообще к логически-непротиворечивым конструкциям, научной точности. В записях 90-х гг. неоднократно встречаются выписки и рассуждения на эту тему. Один из

[1] Брюсов познакомился с Бальмонтом в конце сентября 1894 г. (Дневники, с. 19). В этот период Бальмонт был сильно увлечен Э. По (См.: Русская литература XX века. 1890—1910. Т. I. Под ред. проф. С. А. Венгерова. М., 1914, с. 111). Именно с этого времени упоминания об Э. По становятся особенно частыми.

[2] Первое упоминание о прочтении трактата, по нашим сведениям, относится к декабрю 1897 г. (РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, лл. 3 об. — 4 об.). 29 декабря 1898 г. Брюсов назвал «Эврику» в общем перечне недавно прочтенных книг Канта, Ал. Кардека и Дю Преля. См.: Дневники, с. 33.

[3] Дневники, с. 34 (имеется в виду, очевидно, университетский кружок по изучению западной литературы).

[4] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 3 об.

[5] См.: РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, а также ф. 386, к. 46, ед. хр. 18, лл. 2—19 и др.

набросков, например, прямо носил заглавие «Против индукции»[1].

С другой стороны, Брюсов констатировал и отрицание Эдгаром По достоинств дедукции в познании, ибо она опирается на незыблемые постулаты, а Э. По сомневается в возможности существования каких-либо раз и навсегда данных истин, полагая, что все знания обладают значимостью лишь для определенной точки зрения и не могут быть вполне объективными[2]. Брюсову представлялось, по-видимому, что Э. По, как «ученик» Лейбница, был несамостоятелен в своем отказе от абсолютизации истины[3]. Интересно, что Брюсов, разделяя мысль об относительности истины, приходит не просто к идее относительности всех ценностей вообще, а, наоборот, к парадоксальному выводу о том, что **каждая** истина имеет свою ценность.

Подчеркивание относительности истины и обманчивости всякого чувственного эмпирического познания вообще, на которых основываются многие положения более поздней программной статьи Брюсова «Ключи тайн», имеют одним из своих истоков эти более ранние размышления над проблемами индукции и дедукции в рационалистических системах вообще и в философии Лейбница—в частности (и Э. По как его «ученика»)[4]. По всей вероятности, и зарождение плюралистических идей так или иначе связано с этими размышлениями[5]. Плюралистические идеи в письмах Брюсова появляются именно в период, следующий за чтением «Эврики». С наибольшей определенностью они были выражены в часто цитируемом письме к М. В. Самыкину (февр. 1899 г.), которое Брюсов счел нужным зафиксировать в своем дневнике, явно отводя ему место своего кредо: «Истин много, и часто они противоречат друг другу... Моей мечтой всегда был пантеон, храм всех богов. Будем молиться и дню и ночи, и Митре и Адонису, Христу и Дьяволу». «Я» — это такое средоточие, где все различия гаснут, все пределы примиряются» (цит. по: VI, 581).

[1] РО ГБЛ, ф. 386, к. 52, ед. хр. 17.

[2] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 3 об.

[3] Брюсов не мог не знать, что именно любимые им в 90-е гг. философы — Спиноза и Лейбниц — уже выдвигали иные критерии истины.

[4] Сам Брюсов определенно назвал в качестве источника своих идей гносеологию Шопенгауэра (т. VI. 78—93).

[5] Монадология Лейбница считается классическим примером плюрализма.

Эти же идеи развивались Брюсовым в переписке с И. Коневским (Ореусом)[1] и И. А. Буниным[2]. Появление плюралистических мотивов в лирике тоже приходится на 1899 г.[3]

Представление о том, что индукция и дедукция не могут адекватно решить проблемы познания, приводило Э. По, по мнению Брюсова, к т. н. «интуитивизму», последнему этапу его эволюции, которая мыслилась Брюсовым первоначально как движение от раннего периода творчества с его апологетизмом разума и «холодного, логического анализа» через период сомнения в могущественности разума и логики — к «интуитивизму»[4]. Сам трактат «Эврика» расценивался Брюсовым как итоговое произведение Э. По, культивирующее интуицию как инструмент познания: «Самый трактат «Eureca» именно и есть попытка открыть истину силой интуиции, поэтического инстинкта, познать мир как целое, его происхождение, modus operandi его законов и его конечную судьбу»[5].

Как это ни парадоксально, но мысль о возможности «интуитивного» постижения сущности явлений мира заняла воображение Брюсова несколькими годами позже и стала основополагающей в «Ключах тайн»; пока же просто фиксировался путь Э. По, не вызывающий ни особых рефлексий, ни каких-либо возражений Брюсова.

Брюсов усматривал также зависимость космологических построений Э. По от космологии Лейбница. В объяснении Эдгаром По процесса возникновения мира при помощи «дробления» целого на «атомы», устремлявшиеся от центра во всех направлениях, и появления двух сил «тяготения» Брюсов не без основания мог видеть сходство с монадологией Лейбница и особенно с его понятием «предустановленная гармония», введенным для объяснения взаимодействия монад между собой. Многообразие мира, правда, у Лейбница объяснялось иерархией монад различ-

---

[1] См.: РО ГБЛ, ф. 386, к. 72, ед. хр. 7, лл. 5—5 об. (15 марта 1899 г.).

[2] См.: Брюсовские чтения 1963 года. Ереван, 1964, с. 557.

[3] Так, в декабре 1899 г. появляется стихотворение «Я» /«Мой дух не изнемог в борьбе противоречий...» /сб. «Tertia Vigilia»/, развивающее аналогичные идеи: «Я все мечты люблю, мне дороги все речи, И всем богам я посвящаю стих» (I, 142).

[4] Эволюция эта была спорна, датировки произведений По опровергали концепцию Брюсова. Не случайно Брюсов в 1910-е гг. отказался от своей схемы и говорил о противоречивом сочетании идей Э. По (см.: РО ГБЛ, ф. 386, к. 46, ед. хр. 19, лл. 3—4).

[5] РО ГБЛ, ф. 386, к. 46, ед. хр. 18, л. 13.

ного рода до высшей монады — «бог», у Э. По же объяснялось как результат дробления целого на неидентичные «атомы»[1]. Таким образом, и космология По, с точки зрения Брюсова, была продиктована системой Лейбница.

Мировоззрение Э. По соотносилось Брюсовым с философским пантеизмом, в чем, несомненно, сказалось увлечение системой Спинозы и интерес к различным формам пантеизма вообще[2]. Однако Брюсов не сближал его пантеизм с пантеизмом спинозианского толка. Полагая, что Э. По пантеистически выстраивает свою космологию, он тем не менее считал, что его пантеизм имеет своеобразный характер, отличающий его от других пантеистических построений. Специфика пантеизма Э. По заключалась, по мнению Брюсова, в выдвижении на первый план индивидуалистического начала. Но и эта особенность его пантеизма была детерминирована философией Лейбница. В данном случае Брюсов невольно оказался в плену собственного, очень субъективного истолкования философии Лейбница, как философии индивидуалистической[3]. В философских взглядах Э. По Брюсов увидел слияние пантеистических идей с индивидуализмом Лейбница: «Пантеизм Эдгара По можно назвать пантеизмом индивидуальности. Его система — это лишь примирение пантеизма с методом Лейбница»[4].

По наблюдениям Брюсова, индивидуалистический аспект у Э. По достигает апогея в трактовке «отталкивающей» силы, высшим проявлением которой он считал мысль как «индивидуализированное сознание» и духовную жизнь вообще. «Отталкивание», доведенное до максимума, дает ощущение, что «каждая душа сотворена сама собой, что она — Бог»[5]. Индивидуальное существование для Э. По не «заблуждение», в отличие от пантеистических систем («Для (нрзб) пантеизма личность тоже есть заблуждение; для Эдг. По она есть цель[6]), но «высшее проявление Божества, состояние его высшего блаженства»[7].

---

[1] Ср. «Мир — это Божество, распавшееся на конечные существа...» (РО ГБЛ, ф. 386, к. 46, ед. хр. 18, л. 13). См. также л. 15.

[2] См.: **С. Кульюс.** Валерий Брюсов и Спиноза. — Сборник трудов СНО филологического факультета. Русская филология. V. Тарту, 1977, с. 70—98.

[3] См.: **Р. Е. Помирчий.** Из идейных исканий В. Я. Брюсова (Брюсов и Лейбниц). — Брюсовские чтения 1971 года. Ереван, 1973.

[4] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 33.

[5] РО ГБЛ, ф. 386, к. 46, ед. хр. 18, л. 16.

[6] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 14, л. 32. об.

[7] РО ГБЛ, ф. 386, к. 46, ед. хр. 18, л. 19.

Брюсов считал, что Э. По обладает способностью передать в творчестве «возможность иных чувствований, словно уже отрешенных от условий земного»[1], и сравнивал эту особенность с аналогичной у Достоевского. Таким образом, не только Э. По-рационалист, но и По-пантеист, мистик и «индивидуалист» привлекает внимание Брюсова во второй половине 90-х гг.

В качестве отличительных черт философии Э. По Брюсов выделял и положительное решение проблемы познаваемости мира как следствие признания идеи множественности миров и конечности любого из них во времени и пространстве. Из перечеркнутого позже Брюсовым абзаца в наброске 1897 г. понятно, что он сопоставлял идеи По с идеями «трансценденталиста» Канта, по признаку возможности-невозможности познания мира, и склонился к позиции Э. По: у Канта мир «ноуменов» непознаваем, у Э. По — постигается посредством особого рода интуиции. Мысль о познаваемости мира вообще к концу 90-х гг. станет значительно привлекательнее для «старших» символистов, чем агностицизм Канта[2], не дающий возможности выхода из рамок «чистого» индивидуализма и замкнутого сознания, в принципе ориентированного на невозможность адекватной коммуникации.

Многое в собственной позиции Брюсова в 1897 — 1899 гг. проясняет и характер наброска статьи о Лейбнице (ноябрь 1897). В 3-м пункте плана значилось: «Моя основа: **возможность** познания (выделено Брюсовым. — С. К.). Ее троякий корень: 1. свобода воли 2. интуиция (ибо разум не всесилен) 3. личность». Все три пункта красноречиво свидетельствуют о направлении поисков Брюсова. Последние два из них находились в центре его внимания при изучении реалистических систем и мистико-пантеистического трактата Э. По, а первый вообще был чрезвычайно важен для Брюсова 90-х гг.: охлаждение к Спинозе было связано именно с неудовлетворительным решением проблемы свободы воли, фаталистическим характером системы голландского философа, тем, что пантеизм исключает всякую свободу воли, делает личность «принужденным», «зависимым» модусом. Всякое «принуждение»

[1] См.: **Валерий Брюсов.** Ко всем, кто ищет. Как предисловие. — В кн.: Лестница. Поэма в семи главах А. Л. Миропольского. М., 1903, с. 11—12.

[2] Ср. **З. Минц.** О некоторых «неомифологических» текстах в творчестве русских символистов. — Уч. зап. ТГУ, вып. 459. Тарту, 1979, с. 80.

же, кроме всего прочего, рассматривалось как явление, обедняющее или нивелирующее личность. Мысль же о свободе воли, в том числе и «личной», станет важнейшей для Брюсова конца века. Именно этим был продиктован уход от Спинозы и интерес к философским построениям Э. По и Лейбница, которые расценивались не как пантеизм, а как «пантеизм индивидуальности».

Кроме того, где-то здесь находится и исток брюсовского убеждения в том, что личность, обладая исключительной ценностью и являясь своеобразной «вещью в себе», тем не менее способна к развитию, совершенствованию и коммуникации. Иначе говоря, Брюсова довольно рано перестанет удовлетворять идея «закрытых окон» Лейбница. Объяснять взаимодействие монад (личностей) диктатом «предустановленной» гармонии было менее привлекательно, чем считать монаду творческой единицей. Здесь намечается также переход от мысли о ценности «души художника», высказанной им еще в период переписки с П. Перцовым[1], к мысли о том, что главное в искусстве — передача ее ценностей адресату, т. е. к идее выдвижения на первый план коммуникативной функции искусства, которая с наибольшей полнотой была высказана Брюсовым в трактате «О искусстве» (1899).

Все эти идеи возникли как результат размышлений над философией Лейбница и воззрениями Э. По. Причем (и это, по-видимому, одно их самых важных свойств личности Брюсова) Брюсов не отбрасывает их философию, как неподходящую для себя, а пытается некоторые, неприемлемые для себя аспекты ее сочетать с элементами других систем, которые восполняли бы «недостающие» элементы. В стремлении к преувеличению индивидуалистического аспекта философии Лейбница (и Э. По, как его «ученика») отразилось желание найти в его учении наиболее отвечающую современности философию. Но на этом пути Брюсов вынужден был «не замечать» идеи «предустановленной гармонии» Лейбница, значительно смягчающей «индивидуализм» немецкого философа. Мысль же о свободном и творческом характере монады, о способности ее воздействия на мир, об ее активности побуждала не принять положение Лейбница о невозможности общения монад между собой[2] и вернуть монаде «свободу», не сде-

[1] См.: Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову. 1894—1896 (К истории раннего символизма). М., 1927.

[2] См.: **С. Кульюс.** Валерий Брюсов и Спиноза, с. 97.

лать «душу игралищем закона причинности»[1]. На этом пути отвечающей интересам Брюсова оказалась гносеология Шопенгауэра[2]. Сочетание монадологии Лейбница и гносеологии Шопенгауэра, а также его идеи об интуитивном познании, которому в наиболее адекватной форме открывается сущность мира как мировая воля на разных ступенях ее объективации, и привело к созданию собственной эстетической концепции (трактат «О искусстве»), а также стало катализатором для развития некоторых основополагающих идей его программной статьи начала XX века «Ключи тайн». Звеном на пути к этому этапу и были рефлексии над философско-эстетическими идеями Э. По и Лейбница.

[1] РО ГБЛ, ф. 386, к. 3, ед. хр. 13, л. 6 об.

[2] Первые выписки из «Метафизики любви» и сборника «Афоризмы и максимы» Шопенгауэра встречаются в записях Брюсова уже в 1889—1891 гг. Профессиональные занятия его философией падают также на последние 3—4 года XIX века.

Б. А. Гиленсон

БРЮСОВ И УИТМЕН

Тема «Брюсов и Уитмен» до сих пор не освещалась в брюсоведении. На первый взгляд это естественно. Ведь «американские» интересы Брюсова концентрировались вокруг Эдгара По, который вообще был весьма популярен в среде русских символистов и оказал на них несомненное влияние[1]. В год смерти Брюсова было опубликовано полное собрание поэм и стихотворений По в его переводах, снабженное вступительной статьей и комментарием[2].

Вместе с тем кажется несколько неожиданным, что в обширном наследии такого эрудита, как Брюсов, жадно отзывавшегося на все новое и значительное в литературе, и в особенности в поэзии в России и за рубежом, имя Уолта Уитмена (1819—1892), другого великого американского поэта, встречается нечасто, что мы не находим развернутых отзывов о его творчестве. И все же высказывания такого рода имеются, и они нуждаются в систематизации.

Конечно, как художники слова Уитмен и Брюсов были очень разными. Уитмен использовал свободный стих без

[1] В начале века происходило сильнейшее увлечение Э. По; несколько раз выходили его собрания сочинений; много переводил Э. По К. Бальмонт. См.: **В. А. Либман.** Американская литература в русских переводах и критике. М., 1977, с. 198—208. См. предыдущую статью.— Ред.

[2] Помимо Э. По В. Я. Брюсов переводил только одного американского поэта-негра Клода Маккея (1890—1948): это было его стихотворение «Проклятье порабощению», включенное в сб. «Современный Запад» (1923).

рифм и размера, тяготел к новой форме, широкой и внешне хаотичной, зачастую нарочито «прозаизировал» словарь, не чурался грубоватого просторечья и физиологизма, обладал какой-то стихийной мощью. Брюсов же был «классиком», «чеканившим» форму, писавшим в манере возвышенной и, напротив, нередко использовавшим приподнято-торжественную лексику. И все же в широком типологическом плане между двумя поэтами обозначаются важные моменты схождения, точки соприкосновения. При этом необходимо учитывать ту особую, выдающуюся роль, которую сыграл Уитмен в истории мировой поэзии XX столетия.

Новатор, художник, воплощавший в себе как самобытность Америки и ее поэзии, так и своеобразный вызов традициям Старого Света, он занимал особое историческое место, находясь в преддверии нашего века, будучи предтечей крупнейших поэтов современности. Поэтика Уитмена, использовавшего верлибр, само его обращение ко всем народам земли, «космичность» «общечеловечность», поистине пророческие прорывы в будущее, охват совершенно новых тем, рожденных процессом индустриализации и урбанизации, раздвижение привычных, традиционных рамок поэзии, — все это определило силу его примера поэта-новатора для искусства нашего столетия. Ведь в начале века в Европе и Америке произошел своеобразный «поэтический взрыв», появилась целая плеяда поэтов, смело ломавших старые, классические формы и обратившихся, в частности, к свободному стиху. Уитмен был, в широком плане, предтечей Верхарна и Неруды[1], Элюара и Хикмета, Рубена Дарио и Маяковского, Сэндберга и Лоуэнфельса[2]. Проблема эта, к сожалению, почти не изучена литературоведением. А между тем суть ее хорошо выразил горячий поклонник автора «Листьев травы» литовский поэт Эдуардас Межелайтис, который писал:

И явился на земле Уитмен,
Как начало будущих начал.

---

[1] П. Неруда называл Уитмена своим «старшим братом»; он взволнованно обращается к нему в поэме «Да пробудится лесоруб», вошедшей в его книгу «Оды изначальным вещам».

[2] Уолтер Лоуэнфелс (1897—1976) — поэт-коммунист, один из самых видных «уитменианцев» в современной поэзии США. Он близок Уитмену не только ритмико-стилистическим строем, но, и это главное, оптимистическим мироощущением, духом интернационализма и коллективизма.

Близкий русской литературе своим гуманизмом и демократизмом, Уитмен уже с конца века привлекает к себе в России пристальное внимание; им интересовался и даже пробовал переводить Тургенев, о котором в свою очередь тепло отзывался автор «Листьев травы». Интересовался Уитменом и Лев Толстой. Большую роль в переводах и пропаганде творчества Уитмена в России сыграл Корней Чуковский.

Сильнейшим взлетом популярности Уитмена отмечены и первые годы после победы Октября[1]. В 1918 г. среди первых книг, напечатанных в молодой Советской республике в руководимом Горьким издательстве «Парус», был томик стихов Уитмена, фактически его третье издание, в переводах Чуковского. С него, в сущности, начинается история советской уитмениаиы. Предисловие к нему написал А. В. Луначарский, подчеркивавший: «Мощь и грандиозная красота уитменизма заключается . . . в коммунизме, в коллективизме . . . »[2] Эти мысли Луначарского развиваются в ряде его выступлений; он вообще чрезвычайно высоко ценил Уитмена, называл поэта «пророческой фигурой перед входом в новый мир», «по духу родоначальником пролетарской поэзии»[3].

По мысли К. Чуковского, «в истории русского символизма поэзия Уолта Уитмена сыграла весьма незначительную роль»[4]. Несомненно, более важным был для него опыт Эдгара По, французов, и прежде всего Верлена, бельгийца Верхарна. Бальмонт, много переводивший Уитмена в 1904 — 1905 гг., был далек от его поэтики и стилистики. В большей мере были обязаны Уитмену русские футуристы. Влияние автора «Листьев травы» чувствуется у В. Хлебникова — в его поэме «Зверинец», у молодого Маяковского[5].

---

[1] Некоторые стихи Уитмена, такие как «Европа», переделывались в духе революционных идей, инсценировались, как, впрочем, и некоторые стихи Верхарна, и исполнялись во время массовых представлений, характерных для культурной жизни тех лет. О сильном впечатлении, которое произвели на него «огненные, бунтарские песни» Уитмена, вспоминал А. С. Новиков-Прибой.

[2] Цит. по: **К. Чуковский.** Мой Уитмен. М., 1966, с. 257.

[3] В эти годы Уитмен продолжал энергично издаваться: в 1919 г. вышло его четвертое издание, в 1922 — пятое, через год — шестое. Одновременно увидела свет в переводе брошюра американского критика Дж. Уоллеса: «Уолт Уитмен и мировой кризис» (1922).

[4] **К. Чуковский.** Мой Уитмен, с. 257.

[5] Последний, по словам К. Чуковского, «в начале своей литературной работы творчески воспринял и пережил поэзию «Листьев тра-

Позднее, в начале 20-х гг., уитменианство весьма органически отразилось в творчестве целой плеяды пролетарских поэтов, входивших в группу «Кузница».

Как же относился Брюсов к уитменизму в русской поэзии нашего века?

Думается, что интерес Брюсова к Уитмену стимулировался и благодаря многолетнему дружескому общению с К. И. Чуковским[1]. Брюсов был для Чуковского эталоном переводческого мастерства, точности и проникновения в дух подлинника: во время работы над О. Уайльдом он предложил Брюсову сделать перевод знаменитой «Баллады Редингской тюрьмы», а позднее, во время лекционного турне, не раз читал его с эстрады. После появления первых переводов Брюсова из Верхарна Чуковский сообщал ему в письме от 30 ноября 1906 г.: «Ваш Верхарн — подвиг, равного которому нет. У других это годы и годы, а у Вас — легко, неожиданно, мимоходом»[2]. Искусство Брюсова-переводчика резко контрастировало в глазах Чуковского с манерой Бальмонта. В одном из писем от 1911 г. он писал: «Меня изумляет неустанность Вашего творчества. Иногда Вы кажетесь мне каким-то мифическим существом. Ваша книга о Верхарне сделана раз — и навсегда. Сравните с нею расхлябанную, сомнительную, зыбкую книгу об Уитмене»[3].

Как явствует из переписки двух писателей, К. Чуковский посылал Брюсову свои переводы из Уитмена, держал последнего в курсе своей работы над американским поэтом. Брюсов устроил Чуковскому лекцию с чтением стихов из Уитмена, а в 1906 г. поместил в редактируемом им журнале «Весы» статью Чуковского «Русская уитмениана», в которой, между прочим, содержалась критическая оценка бальмонтовских переводов. По выходе статьи в «Весы» было направлено письмо, подписанное «Елена Ц.» (это была Е. Цветковская, впоследствии жена К. Бальмонта), с резкими нападками на К. Чуковского. Как явствует из письма Чуковского к Брюсову, последний одобрил его статью «О пользе брома», помещенную в № 10 «Весов» за 1906 г. В ней Чуковский, воздавая должное Бальмонту, оригинальному поэту, вместе с тем писал: «Бальмонт как переводчик — это оскорбление для всех, кого он переводит< . . . > Ведь у Бальмонта и Кальдерон, и Шелли, и По, и Блэк — все на одно лицо. Все они — Бальмонты!»[1] Эти мысли мы находим и в письмах Чуковского, адресованных Брюсову, где часто всплывает имя Уитмена; позднее он сформулировал их в своей известной книге «Высокое искусство»[2].

В полемике Бальмонта с Чуковским Брюсов, следивший за изданиями Уитмена в России, взял сторону последнего. Получив книжку переводов Уитмена, он отвечал Чуковскому в письме от 20 мая 1907 г.: «Очень благодарю за Уитмена. Читал, сравнивал с бальмонтовскими».

Бальмонт, по мысли Брюсова, начинал «пережевывать», «перепевать» самого себя, Брюсов не мог одобрить тех вольностей, «отсебятины», которыми слишком часто грешили бальмонтовские переводы.

Надо сказать, что отношения Бальмонта, личные и творческие, с Брюсовым были весьма сложными[3], о чем свидетельствует напечатанная в журнале «Золотое руно» (1907, № 11—12) статья Бальмонта «Наше литературное сегодня»[4].

Между тем Брюсов продолжал держать в поле зрения мировую уитмениану. В «Весах» (1908, № 7) он печатает краткую рецензию на книгу французского критика Леона Базальжетта об Уитмене, отметив в ней «мастерскую характеристику поэта» и богатство фактического материала.

вы». Его главным образом интересовала роль Уитмена как «разрушителя старозаветных литературных традиций, проклинаемого «многоголовой вошью» мещанства (там же, с. 251).

[1] В РО ГБЛ хранится несколько десятков писем К. Чуковского к Брюсову, относящихся к периоду между 1904 и 1916 гг., т. е. ко времени становления Чуковского как критика и переводчика. Они свидетельствуют об огромном уважении Чуковского к Брюсову — поэту, критику, переводчику. В одном из писем 1909 г. мы читаем: «Я прямой Ваш питомец и вскормленник».

[2] РО ГБЛ, фонд 386, оп. 107, ед. хр. 42.

[3] Там же.

[1] Цит. по: Лит. наследство. Т. 85. М., 1976, с. 690.

[2] См.: **К. Чуковский.** Репин. Горький. Маяковский. Брюсов. М., 1940, с. 202.

[3] См.: **Т. В. Анчугова.** Брюсов-критик (Брюсов о К. Бальмонте).— Брюсовские чтения 1971 г. Ереван, 1973. Автор, однако, не касается оценки Брюсовым переводческой работы Бальмонта.

[4] В ней он весьма бездоказательно утверждал, имея в виду Брюсова: «Он под таким сильным влиянием Уолта Уитмена, Верхарна, Верлэна, Уайльда, он так весь проникся многообразным литературным влиянием французской поэзии», что утратил свое оригинальное лицо (**К. Бальмонт.** Морское свечение. М. — СПб., 1910, с. 179). Кстати, это было одно из немногих упоминаний в критике о влиянии Уитмена на Брюсова, оставшееся, однако, чисто декларативным утверждением.

Осенью того же 1908 г. Брюсов, побывавший во Франции, познакомился со многими членами кружка «Аббатство», в частности с Жюлем Роменом и Рене Гилем, теоретиком «научной поэзии», о чем позднее писал в своей статье «Литературная жизнь во Франции» («Русская мысль», 1909, № 8). Для членов этого кружка, равно как и для представителей течения т. н. унанимизма, было характерно увлечение Уитменом и Верхарном[1].

Имя Уитмена всплывает у Брюсова в одной из его рецензий в 1913 г. Откликаясь на весьма откровенное копирование уитменовских приемов петербургским эгофутуристом Иваном Оредежом, Брюсов писал в «Русской мысли»: «Что же такое эти стихи, как не пересказ «своими словами» одной из поэм Уолта Уитмена»[2].

Имя Уитмена появляется в тех обзорах молодой советской пролетарской поэзии, с которыми выступает в эти годы Брюсов[3]; солидаризировавшийся в своих оценках с А. В. Луначарским, который считал, что Уитмену «очень сильно подражают некоторые наши пролетарские поэты», которые увлекались свободным стилем, своеобразным «космизмом», «планетарностью», у которых индивидуальное «я» расширялось до масштабов класса, народа.

Что касается В. Брюсова, то он уже в 1919 г. в рецензии на книгу А. Гастева «Поэзия рабочего удара» обратил внимание на то, что образцом для подражания послужили ему «поэмы Уолта Уитмена» (VI, 526). Характеризуя другого молодого поэта из рабочих — С. Малашкина, Брюсов подмечает, что ему «стихом Верхарна и Уитмена удалось резко выявить пролетарские настроения» (VI, 529). В статье «Среди стихов», характеризуя творчество членов объединения «Кузница» (С. Обрадовича, С. Родова, М. Герасимова и др.), Брюсов констатирует, что «в их наиболее современных поэмах — прямое влияние Уолта Уитмена и Эм. Верхарна». При этом он обращал внимание на слабые стороны подражательства поэтов «Кузницы»: «...о том, что У. Уитмен писал 60 лет назад, и то, что тогда было ново, свежо, поразительно,—сильно поблекло теперь. Но и до смелости Уитмена поэты «Кузницы» большею частью не доходят» (VI, 538—539).

Думается, что в словах этих косвенным образом выражена высокая оценка Брюсовым Уитмена («ново, свежо, поразительно»). Вряд ли Брюсов полагал, что Уитмен «поблек», но его, безусловно, раздражали те эпигоны и подражатели, которые делали уитменовские стилевые приемы затертыми, шаблонизированными. Брюсов упрекал поэтов «Кузницы» за налет отвлеченности, абстрактности, тяготение ко вселенской масштабности в изображении революционных процессов. Это была та самая «болезнь левизны», выраженная в склонности к «планетарности», которая вообще характеризовала пролетарскую поэзию в России и на Западе в пору ее становления. «Планетарность», «космизм» отличали также и Уитмена. В то же время сами термины «уитменизм», «уитменианство», активно бытовавшие в критике тех лет, говорят и о популярности автора «Листьев травы», и о том, сколь органично «интегрировался» он в нашу литературную жизнь.

Однако главное, думается, не в том, чтобы систематизировать прямые высказывания Брюсова об Уитмене, прояснить факты, касающиеся отношения к автору «Листьев травы». Интересно подойти к проблеме шире, выявить моменты схождения между двумя поэтами, носящие более общий, типологический характер.

Показательно, что в начале века два имени — Уитмен и Верхарн нередко назывались рядом, например в работах Луначарского и самого Брюсова. Замечание Брюсова о Верхарне, относящееся еще к 1904 г., о том, что он «раздвинул пределы поэзии так широко, что вместил в нее весь мир»[1], могли бы быть в полной мере адресованы и автору «Листьев травы». «Уитменианство» Верхарна проявилось в том, что он также был новатором стиха, широко использовавшим верлибр, был поэтом-урбанистом, певцом труда, творчества, стремившимся охватить поэтическим словом все многообразие действительности, ее многокрасочность, ее глубинные движущие силы[2]. При сбли-

---

[1] Безусловно, Брюсов не мог обсуждать с ними этих писателей. В январе 1909 г. Верхарн сообщал Брюсову: «...Недавно мы говорили о Вас с Жюлем Роменом, которого я очень люблю...» (Лит. наследство. Т. 85, с. 582). Ромен был одним из теоретиков и вождей унанимизма с его восходящей к Уитмену идеей «единодушных сил» коллективов. Как раз после посещения Франции Брюсов начал усиленно работать над своей книгой переводов «Французские лирики», снабженной солидным научным аппаратом и критико-биографическими очерками.

[2] «Русская мысль», 1913, № 3, с. 129.

[3] См.: **Л. Протасова.** Валерий Брюсов и молодая советская поэзия. В кн.: Брюсовский сборник. Ставрополь, 1977.

[1] «Весы», 1904, № 3, с. 54.

[2] Вопрос Верхарна как продолжателя традиций Уитмена еще не изучен в достаточной мере. Нельзя не согласиться с мыслью о том, что Верхарн нашел в Уитмене «родственную душу», а в некоторых его стихах ощутимо «близкое эхо» уитменовской лиры /см.: Walt Whitman in Europe Today. Detroit, 1972, p. 16/.

жении трех имен — Уитмена, Верхарна и Брюсова — бельгийский поэт играет связующую, посредническую роль — и хронологически, и по существу.

Обратим внимание на некоторые черты сходства в исторической ситуации в Америке, Бельгии и России. Каждый из трех поэтов открыл эпоху, переломную, чрезвычайно важную для национальной жизни. Поэзия Уитмена была вызвана к жизни мощным подъемом аболиционистского движения, войной между Севером и Югом (1861—1865), всемирно-историческое и революционное значение которой отмечал В. И. Ленин. Ее результатом был стремительный экономический и технический прогресс, на который Уитмен по-своему поэтически отозвался. Верхарн, этот «Данте современной жизни», согласно крылатой формуле Брюсова, запечатлел переломную веху в жизни Бельгии — конец XIX века, отмеченный бурным процессом индустриализации, рождением «городов-спрутов», разорением фламандской деревни, кристаллизацией социальных конфликтов между трудом и капиталом. Как и Уитмен, он был приверженцем социалистического идеала, выраженного с еще большей отчетливостью, подобно Уитмену, он стоял на широкой гуманистической платформе.

Начало XX столетия, канун Октябрьской революции, нашло своего поэтического летописца в Валерии Брюсове. Известное сходство исторических условий стимулировало появление в творчестве трех названных поэтов ряда тем, мотивов, новых с точки зрения предшествующей поэтической традиции.

Здесь мы наблюдаем определенное единство внутренних законов развития поэзии в XX столетии. И если Уитмен был одним из ее родоначальников, то Верхарн и Брюсов, по масштабам, широте, мощи дарования, были ее ярчайшими представителями. Стихи Уитмена, поэта города, «пропитывались» совершенно новыми, весьма непоэтическими, с точки зрения привычных канонов, реалиями городского пейзажа: вокзалы, морги, заводы, верфи, мостовые и т. д. В этом плане, как подчеркивает Чуковский, Уитмен явился «основоположником урбанистической поэзии нашего времени, предтечей таких урбанистов, как Верхарн, Брюсов, Маяковский»[1].

Верхарн, как поэт-урбанист, был всего ближе Брюсову. Он придал урбанистической тематике, намеченной

[1] **К. Чуковский.** Мой Уитмен, с. 33.

Уитменом в несколько общем виде, предельную конкретность. Если у Уитмена реалии шли как бы «списком», «каталогом», то у Верхарна каждое понятие города получало конкретное воплощение: вспомним, что в «Городах-спрутах» он живописует в стихах городской пейзаж в его характерных элементах: «Соборы», «Статуи», «Порт», «Зрелище», «Биржа», «Магазин», «Мясная лавка». Поэт более поздней и зрелой исторической эпохи, он замечает то, что еще ускользало от Уитмена: город как средоточие резких социальных контрастов, противоборства труда и капитала («Восстание», «Трибун», «Банкир» и др.).

«Брюсов был первым писателем-урбанистом в России», — заметил Аветик Исаакян. Естественно, он развивал некоторые специфические темы, рожденные городом, а если быть более точным, русским капиталистическим городом начала XX столетия. Город обращался к поэту своими «страшными ликами», смертью, отчаянием, продажной любовью. Город будущего видится русскому поэту «чудовищем размеренно громадным с стеклянным черепом, покрывшим шар земной». Но с городом связаны также и оптимистические надежды Брюсова. В своих комментариях к «Стихотворениям и поэмам» В. Брюсова, изданным в серии «Библиотека поэта», М. И. Дикман приводит в качестве примера, свидетельствующего о влиянии Верхарна на Брюсова, его стихотворение «К счастливым»[1]. Д. Е. Максимов напоминает: «Идея «города будущего», эта урбанистическая норма Брюсова, опять-таки самым тесным образом связывает его творчество с поэзией Верхарна, целую жизнь мечтавшего написать такую книгу, в которой не было бы ничего от настоящего, а только будущее»[2]. Стихотворение «К счастливым» с его социальным оптимизмом было создано в разгар русской революции 1905 г., в то время, когда Брюсов особенно активно переводил Верхарна. В нем русский поэт выразил свою устремленность в светлый завтрашний день, мечту о Едином Городе, который «скроет шар земной». В Верхарне он, действительно, ценил «изображение в поэмах и драматической форме утопического лучшего будущего», стремление обличить «гнилые основы» современной жизни и обновить ее[3].

[1] **В. Брюсов.** Стихотворения и поэмы. Л., 1961, с. 779.
[2] **Д. Е. Максимов.** Поэзия Валерия Брюсова. Л., 1940, с. 132.
[3] **В. Брюсов.** Избр. соч. в 2-х томах. Т. II. М., 1955, с. 239.

Думается, названное стихотворение Брюсова перекликается со знаменитым стихотворением Уитмена «Приснился мне город». Утопизм, пророческие прорывы к будущему, свойственные Уитмену, оказали влияние на Верхарна и через него, как своеобразные творческие импульсы, шли к Брюсову. Но дело не только в литературном воздействии.

Конец XIX — начало XX века были отмечены своего рода «футурологическим взрывом», появлением множества утопий на Западе и в России, попытками писателей и социологов прогнозировать будущее[1]. Писатели эти поразному представляли себе завтрашний день; некоторые видели в нем торжество техники и науки. Известен огромный интерес Брюсова к фантастико-утопической литературе. Он был «мечтателем», «провидцем», предсказывал в стихах космические полеты, успехи человеческого гения[2].

Уитмен с его историческим оптимизмом, светлым мироощущением видел в завтрашнем дне торжество новых отношений братства, товарищества, взаимопомощи[3]. Выход в будущее, в мир активного, счастливого, творческого созидания был запечатлен в поэтической грезе о «городе Друзей», воспетом в стихотворении «Приснился мне город»:

Приснился мне город, который нельзя одолеть, хотя бы напали
на него все страны вселенной.
Мне снилось, что это был город Друзей, какого еще никогда
не бывало.
И превыше всего в этом городе крепкая ценилась любовь.
И каждый час она сказывалась в каждом поступке жителей
этого города,
В каждом их взгляде и слове[4].

В стихотворении Брюсова «К счастливым» о людях грядущего счастливого века, живущих в «Едином Городе», сказано:

---

[1] Стоит назвать роман Беллами «Взгляд назад» (1888), утопическую дилогию У. Д. Хоуэллса «Путешественник из Альтрурии» (1894), «Через игольное ушко» (1904), «На белом камне» Франса (1904), «Железную пяту» Лондона, «Четвероевангелие» Золя, серию социальных «технократических» утопий Г. Уэллса, а в отечественной литературе — романы А. Богданова «Красная звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» /1912/.

[2] См.: **Е. Чудецкая.** Из книги «Воспоминания о воспоминаниях».— В кн.: Брюсовский сборник, Ставрополь, 1974, с. 137.

[3] См. об этом: **Б. А. Гиленсон.** Социалистическая традиция в литературе США. М., 1975, с. 34—36.

[4] Цит. по: **К. Чуковский.** Мой Уитмен, с. 122.

Свобода, братство, равенство, все то,
О чем томимся мы, почти без веры,
К чему из нас не припадет никто,—
Те вкусят смело, полностью, сверх меры.
(I, 434)

Д. Е. Максимов пишет о могучем влиянии Верхарна на Брюсова, о «верхарновской» интонации, «верхарновских» образах, о некоторых приемах верхарновской поэтики в ряде стихов Брюсова. В частности, Брюсов использует в нескольких стихах верлибр, который до него был почти неизвестен в России. Верлибром, действительно, писал Верхарн, но у истоков верлибра стоял Уитмен: он дал пример совершенно нового стихосложения, которое стало ведущим в англоязычной, франкоязычной и испаноязычной поэзии XX века.

Показательно также и появление у Брюсова нового типа лирической поэмы — бессюжетной, построенной как монологическое размышление, многоплановая картина природы или обширный городской пейзаж, а также философская медитация. Именно такого типа поэмы мы встречали у Уитмена («Песня о себе», «Песня большой дороги», «Песня о топоре» и др.), таковы и малые поэмы Верхарна («Мир», «Мыслители», «Слово» и др.). У Брюсова эта разновидность поэмы, аналогичной которой мы не находим у Пушкина, Лермонтова или Некрасова, представлена такими произведениями, как «Замкнутые» (1900—1901), «Париж» (1903), «Мир» (1903) (последние два отнесены Брюсовым к жанру думы) и др.

Подводя итог своим суждениям о Верхарне — «Данте современности», Брюсов отметил, что бельгийский поэт «воспринял душой все «мятежные силы» нашего века, угадал все его «властительные ритмы»» (VI, 416).

Характеристика эта весьма точно «ложится» и на творчество Уитмена. Последнего сближает с Брюсовым прославление труда, созидательной творческой деятельности человека, что, впрочем, было свойственно и Верхарну. Под пером Уитмена возникал образ Америки строящейся, набирающей силы. В предисловии к «Песне о выставке» он прямо пишет о том, что стремится опоэтизировать труд американского рабочего, он призывает музу оставить Элладу, Ионию, мир эстетизированной красоты, ибо «новое царство, вольнее, бурливее, шире» ожидает ее. Это — «пар, керосин, газ, экстренные поезда, великие пути сообщения, триумфы нынешних дней...» Уитмен восторгался успехами науки и техники, был в курсе их конкретных

достижений, он делал объектом поэтического внимания то, чего чуралась поэзия. «Поклон и почет» Уитмена были обращены к «позитивным наукам, точному знанию», к математику и геологу, каменщику и лесорубу.

Этим направлением своего творчества Уитмен был также созвучен Брюсову. «Все, что волнует и интересует современного человека, имеет право на отражение в поэзии», — писал он.

Сам великий труженик, Брюсов славил счастье творческого труда во всех его проявлениях (и в этом плане он, конечно, продолжал традиции русской поэзии, прежде всего Некрасова). В знаменитом стихотворении «Работа» Брюсов писал:

Здравствуй, тяжкая работа,
Плуг, лопата и кирка!
Освежают капли пота,
Ноет сладостно рука!
(I, 272).

Он также, как и Уитмен, стремился осваивать такую «неэстетическую» сферу, как наука, технический прогресс. Создавая свою «научную поэзию» и теоретически осмысляя ее (в статье о Рене Гиле, 1909), Брюсов продолжал линию Лукреция Кара, Вергилия, Ломоносова (о чем писали критики). Брюсов видел в Верхарне «одного из первых «научных поэтов», сумевшего найти «синтез точного знания и искусства» (VI, 410). Добавим к этому перечню и имя Уолта Уитмена. Но если Уитмен прославлял «пресвятую индустрию» и науку с отвлеченных, надклассовых позиций, то Брюсов, с его подвижническим трудолюбием и одержимостью знаниями, придал своей «научной поэзии» конкретность и социальную определенность, что вырастало из его специальных научных занятий, в частности в области математики, физики. Именно после Октября эта тема приобрела у Брюсова особое значение (в книгах «Дали» и «Меа»), в таких стихотворениях, посвященных открытиям в области радио, атомного ядра, теории относительности и др., как «Машины», «Мир электрона», «Мир измерений».

Тема космоса, звучавшая у Уитмена (кстати, с молодости любившего астрономию более всех наук) как прекраснодушная мечта, обретала у Брюсова большую конкретность (в связи с появлением авиации, знакомством с книгами Циолковского). Заметим, что и «космизм», близкий к уитменовскому (за который Брюсов упрекал поэтов

«Кузницы»), появляется в некоторых его стихах последних лет, посвященных Октябрю, России, что было вполне в духе поэтической образности начала 20-х гг. Именно к 1922—1923 гг. относится неосуществленный замысел сборника стихов, отмеченного тематическим единством, которому Брюсов намеревался дать характерное название: «Planetaria». Как явствует из предисловия Брюсова, космизм, свойственный, как известно, Уитмену, приобретал здесь новые, конкретные очертания: советский поэт собирался «согласовать «местное» и «злободневное» с «мировым» и «вековым»[1]. В отличие от несколько отвлеченного уитменовского космизма брюсовский космизм был связан с мечтой поэта и об освоении дальних миров, и о грядущем всечеловеческом братстве в рамках «всемирной социалистической республики», когда объединятся «труд и усилия всех людей, живущих на планете, для общих целей»[2].

Думается, что опыт Уитмена не прошел для Брюсова, с его огромной эрудицией и пытливостью, бесследно. Речь идет не столько о влиянии, сколько о схождении, носящем типологический характер.

В своем «Письме к русскому» Уитмен писал о том, что народы двух стран, такие далекие и несхожие с первого взгляда, имеют тем не менее немало общего в национальном характере. Он выражал свою надежду: «...Я буду счастлив, что меня услышат, что со мною войдут в эмоциональный контакт великие народы России»[3]. Своеобразный уитменовский отзвук поэзии Валерия Брюсова — одно из проявлений такого духовного контакта.

---

[1] Лит. наследство. Т. 85, с. 237.
[2] Там же, с. 238.
[3] Цит. по: К. Чуковский. Мой Уитмен, с. 206.

V. СООБЩЕНИЯ

Н. Б. Шик

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И МОСКОВСКИЙ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ КРУЖОК

В 1898 г. в Москве на Мясницкой улице (ныне улица Кирова) состоялось открытие Московского литературно-художественного кружка, сыгравшего в свое время немаловажную роль в развитии русской литературы и культуры.

Родился он на месте Артистического кружка, еще недавно известного всей Москве. Создателем и вдохновителем нового кружка был замечательный актер, большой знаток литературы и искусства Александр Иванович Сумбатов-Южин. Благодаря энтузиазму прежних участников Артистического кружка Вл. И. Немировича-Данченко, Л. В. Собинова, Н. Д. Телешова и др., вновь организованный Литературно-художественный кружок очень быстро обрел признание среди творческой интеллигенции Москвы.

В Кружке проводились еженедельные «беседы», посвященные важнейшим вопросам общественной и художественной жизни. Беседы проходили по вторникам и привлекали большое количество разнообразной публики. Среди литераторов, художников, артистов можно было встретить и меценатов, и библиофилов, и меломанов, и известных воротил промышленного мира.

До 1905 г. Кружок переменил несколько особняков и наконец окончательно обосновался в доме Востряковых (семья фабрикантов и коллекционеров) на Большой Дмитровке (ныне Пушкинской улице). На первом этаже двухэтажного особняка находился большой зал, в котором и проходили все выступления. Стены зала украшали портреты выдающихся театральных деятелей, исполненные В. А. Серовым.

Во время «вторничных» докладов и диспутов зал Круж-

ка заполнялся до отказа. Передние ряды, как правило, занимала московская пресса, которая освещала в печати все собрания кружка. Литературная молодежь занимала места в задних рядах или прямо на сцене около стола президиума и даже между кулисами.

Председателем Кружка был А. И. Сумбатов-Южин. В состав дирекции входили: В. Я. Брюсов, Вл. И. Немирович-Данченко, Н. Е. Эфрос, Л. В. Собинов, Н. Д. Телешов, С. К. Шамбинаго и др. Материальная основа кружка складывалась от доходов по устройству литературных, художественных, танцевальных и семейных вечеров.

При Кружке существовали комиссии: литературная, исполнительская, художественная, библиотечная, хозяйственная. В год смерти Чехова была организована специальная Чеховская комиссия — для оказания материальной помощи нуждающимся литераторам, артистам, художникам.

Большую ценность представляли художественные коллекции Кружка: картинная галерея, великолепная библиотека и собрание различных редких автографов. Параллельно имелась и так называемая «Золотая книга», где оставляли свои записи наиболее выдающиеся деятели культуры, посещавшие Кружок. К сожалению, ни «Золотая книга», ни многие другие ценные материалы архива кружка не сохранились.

Как мы уже отметили выше, особой любовью пользовались «вторники», на которых докладчиками и участниками диспутов нередко были не только молодые талантливые поэты и писатели, но и посетители Кружка, принадлежавшие к разным слоям московской художественной интеллигенции.

Молодежь, горячо и увлеченно обсуждавшая события науки, литературы, искусства и общественной жизни, каждый год с нетерпением ожидала открытия очередного сезона Кружка.

Бурные столкновения происходили на заседаниях Кружка вокруг художественных новинок Запада, ярыми защитниками которых являлись сотрудники журналов «Весы», «Гриф», «Золотое руно».

Первые упоминания Валерия Яковлевича Брюсова о Литературно-художественном кружке появились в его дневнике и были довольно ироничными. Например: «...Бываю в Литературно-Художественном Кружке, слушаю нестерпимо пошлые возражения на «вторниках». Скучно!.. В «Русском Листке» очень на меня нападают

за то, что я участвую в Литературно-Художественном Кружке...»[1]

Лето 1902 г. Брюсов проводит в Италии. Вернувшись в Москву, он в сентябре получает письмо, в котором сообщается, что постановлением общего собрания Кружка он избран членом Комиссии для организации литературных бесед. «...Дирекция льстит себя надеждой, что Вы не откажете содействовать своим участием успеху работы этой комиссии...»[2]

Для Брюсова это предложение было полной «неожиданностью», т. к. его впечатление от деятельности Кружка оставалось прежним: «Присутствовал на одном заседании Худож. Кружка, где обсуждалась судьба «вторников»... Неожиданно... дирекция в число членов комиссии избрала и меня... Говорились глупости. Я молчал»[3].

Но все же Валерий Яковлевич принимает предложение и становится членом Литературной комиссии. И уже в январе 1903 г. председатель комиссии Вл. И. Немирович-Данченко в письме от 31 января обращается к нему с просьбой: «...Дирекция просила Вас выработать проект организации литературных вечеров, предлагаем Вам указать, что в современной организации Вы находите требующим изменения, или что хотели бы внести нового...»[4]

Став редактором основанного в 1904 г. журнала «Весы» и фактическим вождем символизма, Брюсов окружает себя «молодыми». «Бескорыстный советчик и практик, В. Я. расточал свои опыты, время юнцам с победительной щедростью», — отмечает Андрей Белый в своей книге «Начало века»[5]. Но уже и тогда Брюсов главной задачей современного искусства считал создание нового языка, новых средств выразительности, но всегда подчиненных внутренней идее художественного произведения.

Трибуну выступлений в Кружке занимает молодежь новых направлений: А. Белый, С. Соловьев, Ю. Балтрушайтис, С. Соколов, Б. Садовский. Сюда приезжали из-за границы М. Шик (из Берлина), М. Волошин (из Парижа); из петербуржцев здесь можно было увидеть Д. Мережковского, З. Гиппиус.

Брюсов со свойственной ему энергией включается в работу Литературной комиссии кружка, который вскоре становится центром интеллектуальной жизни. На заседа-

1. **В. Брюсов.** Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 113—114.
2. РО. ГБЛ, ф. 386. 150. 14.
3. **В. Брюсов.** Дневники, с. 122.
4. РО ГБЛ, ф. 386. 150. 14.
5. **А. Белый.** Начало века. М., 1933, с. 165.

ниях ставятся животрепещущие вопросы, обсуждаются доклады с анализом творчества мастеров искусства.

«7-го января 1905 года, — сообщают «Русские Ведомости», — в Литературно-художественном кружке состоялась беседа о Фете. Вступление, сделанное Брюсовым, вызвало продолжительные и оживленные прения. Часть говоривших разделяла сочувственное отношение оратора к Фету, к направлению его поэзии, но большинство лиц высказалось против его утверждения, будто поэзия Фета занимается отражением «мира сущностей» в противоположность науке, которая занята миром явлений . . .»

16 января в Кружке состоялась лекция П. Д. Боборыкина, посвященная творчеству Э. Золя. Лекция прошла с громадным успехом и собрала много слушателей[1].

Лекции и доклады в Кружке были всегда очень разнообразны. Так, одна из лекций была посвящена истории русского театра. Реферат прочел приват-доцент Московского университета С. К. Шамбинаго.

Много прений вызвала беседа «О творчестве Леонида Андреева». С докладом в этот вечер выступил историк литературы Е. Д. Жураковский[2].

Большое событие произошло в Кружке 1 февраля 1904 г. Собрание было посвящено первому представлению «Вишневого сада» в Художественном театре. Оно ознаменовалось чествованием А. П. Чехова, «писателя-мечтателя», неустанно зовущего к новой, «изящной жизни». Для большинства публики было неожиданной радостью само появление Чехова в театре. «Если бы публика знала, что он будет в театре и его будут чествовать, — можно с уверенностью сказать, что чествование приняло бы тогда грандиозные размеры»,—писал корреспондент «Русского слова».

Широкое освещение «вторников» в газетных отчетах привлекало внимание читателей к деятельности Кружка. Наиболее распространенные печатные органы Москвы — ежедневные газеты «Русское слово», «Раннее утро», «Русские ведомости», «Утро России» — часто сенсационно преподносили читателям все, что происходило в Кружке.

События 1905 г. не могли не отразиться и на «вторниках». Очевидцы делились своими впечатлениями. Несмотря на различие взглядов, у всех кружковцев было глубокое убеждение, что в стране неизбежны большие перемены.

[1] См.: «Русские ведомости», 1905, 16 января.
[2] См.: «Курьер», 1903, 25 марта.

Революция 1905 г. и события, которые ей предшествовали, как известно, благотворно сказались на творчестве Брюсова, вызвали приток новых творческих сил и большой интерес к современности, к историческим судьбам народа. Это и определило созревание таланта Брюсова как художника мощного дарования и огромной эрудиции.

После поражения революции в определенных кругах интеллигенции наступил период разочарования. Но в центре внимания кружковцев по-прежнему — вопросы, посвященные литературе и искусству.

29 апреля 1905 г. на собрании дирекции Кружка с программным докладом выступил председатель его А. И. Сумбатов-Южин. Отметив, что Кружок за прошедший период достиг значительного материального обеспечения, он предложил для его дальнейшего процветания организовать серию новых интересных бесед и докладов и положить начало издания Кружком собственного печатного органа. В заключение Южин попросил освободить его от обязанностей председателя дирекции Кружка на 1906 г. Фактическим руководителем становится В. Я. Брюсов, а с 1908 г. он избирается председателем директората Литературно-художественного кружка.

В. Я. Брюсов был не только руководителем, но и членом многочисленных обществ, членом суда чести, арбитром художественного вкуса. Он чаще всех выступал с докладами, рефератами и становился подлинным вождем, законодателем и учителем молодого поколения кружковцев.

Кроме «вторников», Брюсов организует так называемые «пятницы», которые отдаются музыкальным и драматическим вечерам. В концертном зале Кружка выступают свои и приезжие артисты. Здесь дают вечера Малый и Художественный театры.

С каждым годом Кружок обретал все большую популярность, даже московские извозчики, лениво дремавшие на козлах в ожидании седоков, оживлялись, услышав знакомые слова: «Извозчик, в Кружок».

Валерий Яковлевич Брюсов неизменно присутствовал на всех заседаниях Кружка Стройный, подтянутый и собранный, он приковывал к себе всеобщее внимание. Особенно радостно приветствовала Брюсова толпа страстных поклонниц его поэзии.

Но довольно скоро Брюсов почувствовал, что ему становится тесно в Литературно-художественном кружке, и в 1907 г. он создает, во имя утверждения собственных идей, «Общество свободной эстетики», которое просуществовало

до 1917 г. «Общество» должно было способствовать успеху и развитию в России литературы и искусства и содействовать общению деятелей культуры между собой. Членами «Свободной эстетики» состояли все видные деятели литературы и искусства, и главным образом те, кто примыкал к символизму.

Во вновь организованном «Обществе» все мероприятия намечено было проводить по средам, таким образом, это отнюдь не мешало бы деятельности Кружка и было очень полезно для писателей младшего поколения. В культурной жизни Москвы «Свободная эстетика» также начинает завоевывать прочное положение. Особенным успехом у публики пользуются ее вечера поэзии. Пресса не оставляет без внимания деятельность вновь созданного «Общества». «У эстетов» — так называлась заметка в газете «Раннее утро» (1908). «Запасная столовая Литературно-Художественного Кружка. Около 200 слушателей собралось на очередное заседание «О-ва Свободной Эстетики», посвященное поэтам. Посреди зала маленький столик, за которым поэты читают свои произведения. Кругом, в углах, проходах, сидят и стоят слушатели.В публике много популярных москвичей... Вот грузная фигура В. А. Серова, мелькает профиль Валерия Брюсова, «на минутку» появляется, внимательно прислушиваясь, Владимир Иванович Немирович-Данченко... Особенное внимание привлекает Валерий Брюсов, читающий ряд непоявившихся еще в печати стихов, его провожают неумолкающие аплодисменты...»

Любителей поэзии порадовал вечер «Эстетики», посвященный творчеству Поля Верлена. Сначала Брюсов прочел реферат о Верлене, затем его стихи в своем переводе. Певица Копосова спела несколько романсов Дебюсси на стихи Верлена (6 апреля 1910 г.)[1].

Особенный интерес публики вызвал большой вечер поэзии в «Свободной эстетике», который состоялся 9 ноября 1911 г.

«Обычно вечера начинались в 9 1/2 часов вечера, но Брюсов открыл собрание в 11 часов и объявил: «Сегодня мы будем иметь счастье услышать произведения 18 поэтов. Первые шесть группируются вокруг издательства «Мусагет». Слушатели застыли в ожидании, но прочли стихотворения 4 молодых человека и три дамы... После перерыва читал стихи Валерий Брюсов. Его стихи выделялись

[1] См.: **К. А. Сомов.** Из книги воспоминаний. М., 1979, с. 112.

от остальных. Очень заметно в творчестве Брюсова его обращение к Пушкину в последний период его творчества: «Хочу тоски животворящей, я по отчаянью взалкал...», «Я посетил твой прах далекий, на сельском кладбище среди простых крестов...» и др. От всего веет Пушкиным... Очень интересными были два перевода на немецкий язык из Брюсова и оригинальное стихотворение (тоже немецкое), прочитанные М. Шиком — из Брюсова: «Прощальный взгляд» и «La belle dame sans merci». Интересны были также переводы из Брюсова на французский язык, прочитанные Ж. Шюзевилем.

После второго перерыва Брюсов предложил всем желающим участвовать в письменном состязании на тему из Пушкина («Пир во время чумы»):

А Эдмонда не покинет
Дженни даже в небесах.

Закончился вечер чтением стихов В. Ходасевичем и В. Шершеневичем. Критика отмечает, что «поэты хотя известные в Москве, но вряд ли интересные» («Русские ведомости», подпись «Н. Г-ъ»).

Интересно отметить, что на этом конкурсе премию получила юная поэтесса Марина Цветаева.

В 1908 г. Литературно-художественный кружок торжественно отметил 80-летие со дня рождения великого русского писателя Льва Николаевича Толстого. В этой связи был образован специальный комитет под руководством В. Я. Брюсова и А. И. Сумбатова-Южина.

8 ноября 1910 г. Лев Николаевич умер. Дирекция Кружка организовала вечер памяти писателя, который был обставлен очень торжественно. Тело Толстого со станции Астапово было перевезено в Ясную Поляну. Траурный кортеж встречали и представители Литературно-художественного кружка — В. Я. Брюсов и И. И. Попов.

Кружок процветал. Подбор лекторов был уже достаточно широким — из Москвы и Петербурга, из Киева, Харькова, Одессы. Все они прошли через эстраду Кружка, где блистал умом и эрудицией Валерий Яковлевич Брюсов. Печать продолжавшая интересоваться Кружком, отмечала, что некоторые из «вторников» привлекают содержанием своих рефератов.

«На реферате Вячеслава Иванова зрительный зал был переполнен. Публика собралась услышать нечто новое, но речь докладчика была обильно оснащена различными философскими терминами. Корреспондент газеты «Правда

жизни» С. Вранов отметил, что «все было интересно и должно возбудить творческую мысль, но непонятно, зачем необходимы рефераты на малопонятном для публики языке» (26 марта 1908 г.).

«Лекция Максимилиана Шика на тему «Флобер и современный психологический роман», является безусловно интересным сообщением, — отмечает газета «Раннее утро» — ... Шик — поклонник Флобера. Из европейских романтиков он находит истинным продолжателем школы Флобера Генриха Манна ... В русской литературе, — заявляет докладчик, — есть в настоящее время продолжатель Флобера — Валерий Брюсов и его последний роман «Огненный Ангел» (4 февраля 1909 г.).

Деятельность Кружка определялась уставом и постановлением общих собраний всех его членов. Распределение обязанностей членов дирекции составлялось самим Брюсовым. Устав определялся им же, а затем утверждался общим собранием. Брюсов участвовал и в хозяйственной жизни Кружка: проверял расходы, рассматривал и утверждал сметы и отчеты, вносил поправки. Ежегодно он выступал на общем собрании с отчетом о деятельности и системе управления.

В 1912 г. исполнилось 25 лет литературной деятельности И. А. Бунина. В Кружке состоялось общее собрание, на котором было прочитано приветствие юбиляру. В нем отмечались две стороны деятельности Бунина — как поэта, который был избран почетным академиком Отделения изящных словесностей при Императорской Академии Наук, и как замечательного прозаика, бытописателя современной русской жизни.

1 марта 1913 г. в Кружке произошло событие — вышел первый пробный номер «Известий Московского Литературно-Художественного Кружка», а с осени «Известия» стали выходить уже регулярно. Издание своего печатного органа исключало необходимость подробных ежегодных отчетов деятельности Кружка, т. к. вся текущая жизнь его нашла свое отражение в «Известиях». Главной задачей этого органа было не только знакомить членов Кружка с текущей жизнью: с литературными собеседованиями, исполнительными собраниями, с благотворительной деятельностью, с работой библиотеки, приобретением художественных ценностей и пр., но и дать возможность каждому члену Кружка высказывать на страницах «Известий» свои мнения и пожелания. Ответственным редактором «Известий» становится Валерий Яковлевич Брюсов.

Но вскоре у Брюсова началась тяжелая полоса в жизни, и он решает отказаться от поста председателя директората. Он уезжает в санаторий и оттуда пишет письмо своему заместителю И. И. Попову, где указывает причины своего отказа. В ответ Попов пишет:

«... Общее собрание Кружка — после заседания Дирекции, на котором я заявил о Вашем отказе, высказав все мотивы, изложенные Вами в письме. Дирекция (было 16 человек) после оживленного собеседования о том, что без Вас Кружку невозможно быть, — единогласно избрала Вас председателем и поручила мне послать Вам телеграмму с просьбой не отказываться от председательства ... В Дирекции все до одного говорят, что такого Председателя, как Вы, в Кружке нет, что она (Дирекция) надеется, что Вы внемлете ее единодушному желанию и пойдете навстречу ему. Только Вы можете объединить разнообразный состав Дирекции ...» Дальше Попов пишет, что со своей стороны он обещает работать вовсю и всячески освобождать Брюсова от излишних нагрузок[1].

Сергей Александрович Иванцов, товарищ председателя, который в отсутствие Брюсова заменял его, пишет ему в санаторий письмо, в котором отчитывается о деятельности кружка и «Известий»:

«... Я твердо верю в то, что, отдохнув и запасшись силами, Брюсов даст нам еще многое как в области литературной, так и в области общественной, ибо он еще далеко не дал всего того, что суждено ему дать судьбою ...

Вечером в Кружке, где хозяйничаю за Вас и за себя, праздничные вечера (елки и Новый Год), как я уже писал Вам, отбыли весьма благополучно ...

Обязанности редактора «Известий» выполняю по мере сил и умения ... номер составляется не очень бедный:

1. Статья Брюсова о Верхарне, получение которой жду не нынче-завтра.

2. Я просил Н. П. Ульянова дать сведения о том, при каких обстоятельствах писал он портрет Чехова, снимок с которого мы прилагаем, он прислал небольшую, но далеко не лишенную интереса заметку для помещения в «Известиях».

3. Склонил В. В. Переплетчикова написать о художественных приобретениях Е. Курч-Эк, высказанных ею в № 2 «Известий». Эту статью я уже имею... Обещал по этому поводу статью И. А. Бунин, но на получение ее от

[1] РО ГБЛ, ф. 386. 99. 26.

него я мало надеюсь... Далее идет: хроника, составленная мною. Во второй части статья С. К. Шамбинаго, которую он поклялся сдать завтра... Павлов снимок с портрета Чехова сделал. Не могу назвать его удачным, но говорят, лучше сделать нельзя, ибо самый портрет очень туманен... Что касается снимка с гравюры Гоголя, который мы с Вами решили приложить к «Известиям», то клише (цинкография) приготовлено и доставлено уже из мастерской. Но при беседе с В. В. Каллашом об этом портрете он высказался, что портрет этот он знает и утверждает, что это очень плохая гравюра, решительно не представляющая никакого серьезного интереса. Значение, как он выразился, имеет этот портрет такое же, как портрет Пушкина с какого-нибудь куска мыла или коробки папирос. Поэтому, по мнению Каллаша, ни писать о нем, ни воспроизводить его в «Известиях» решительно не стоит.... Я решился не помещать его. К тому же склонился Ив. Ив. Попов.

В конце номера, конечно, с Вашего разрешения, помещу (как обычно) Вашу фамилию — «ответственного редактора...»[1]

Из всего вышесказанного мы видим, какой разносторонней была деятельность Кружка и какую роль в ней играл Валерий Яковлевич Брюсов.

Хочется отметить, что в октябре 1913 г. московская армянская колония торжественно отмечала 1500-летие со времени создания армянского алфавита и 400-летие книгопечатания. Кружок не прошел мимо этого события и устроил в своем помещении литературно-музыкальный вечер.

В канун первой мировой войны, весной 1914 г., в Кружке, как и во всей Москве, настроение было тревожное, шли горячие споры и разговоры о возможности войны и величайших бедствий для России. Во время войны Кружок отдает под лазарет весь верхний этаж своего особняка. В нижнем, большом зале устраиваются концерты в пользу раненых. В них участвуют ведущие артисты Москвы.

В 1914 г. Брюсов уезжает в Варшаву, откуда шлет свои корреспонденции в газету «Русские ведомости» и где он продолжает живо интересоваться деятельностью Кружка, требует присылки всех отчетов.

И. И. Попов информирует его о всех делах Кружка, посылает ему подробные отчеты: «...«Известия» выйдут только в начале сентября, и поместим в них все, что сделано Кружком для нужд войны, они продолжают выходить под редакцией Брюсова... Получили портрет Короленко (репродукцию) в красках, поместим в следующем № «Известий»[1].

Брюсов в письме к Иванцову говорит о необходимости именно в данное время сохранить Кружок и особенно единение членов его между собой. Иванцов на это отвечает, что «только один Брюсов из всех директоров является настоящим Председателем Кружка, т. к. пользуется громадным доверием, авторитетом, энергией и самостоятельностью» (18 октября, 1914 г.).

И. И. Попов сетует, что «без Брюсова трудно смягчать углы между Дирекцией и Комиссиями». Действительно, отсутствие Брюсова было очень заметным и затрудняло деятельность Кружка.

В связи с отъездом Брюсова из Москвы деятельность Кружка все больше и больше приходила в упадок. Ощущалось отсутствие твердой, направляющей руки председателя. К сожалению, весь архив Кружка за годы первой мировой войны и первых лет революции утрачен, несколько случайно уцелевших небольших писем и документов не позволяют восстановить картину последних лет его жизни.

Брюсов по возвращении в Москву занялся преподавательской деятельностью — читал лекции в частном университете имени Шанявского /с 1915 по 1917 гг./. В 1920 г. Кружок окончательно прекратил свое существование. Брюсов к этому времени был занят созданием «Первого русского и советского Литературного Института»[2].

---

[1] РО ГБЛ, ф. 386. 87. 16.

[1] РО ГБЛ, ф. 386. 99.26.

[2] В сообщении использованы также материалы фондов В. Я. Брюсова (ф. 386), фондов М. Я. Шика (ф. 675).

Е. А. Симоняи

ВАЛЕРИЙ БРЮСОВ И ФИЛАТЕЛИЯ

Многое, порой даже совершенно неожиданное и неправдоподобно интересное может дать исследователю, да и просто любознательному читателю, знакомство с внутренним миром того или иного выдающегося деятеля, чья жизнь и чье творчество являются объектом пристального изучения. Познание духовного мира таких деятелей позволяет обстоятельнее, я бы сказал, даже более глубоко вникать в круг их интересов, взглянуть на ряд явлений природы и человеческого общества их глазами.

С этой точки зрения весьма познавательно обратиться к увлечению В. Я. Брюсова филателией. К сожалению, мы пока располагаем весьма скупыми данными о филателистической деятельности поэта. Когда начал Брюсов коллекционировать марки, что послужило поводом к началу увлечения этим видом собирательства? Неизвестно также, что из себя представляла его коллекция почтовых миниатюр, как она хранилась? С кем он встречался из филателистов того времени, каким образом пополнял свои фонды? Также неизвестно, в чьих руках оказалась после смерти поэта его коллекция, сохранилась ли полностью или попала по частям к различным собирателям... Вопросов множество, но ответы на них сегодня дать не представляется возможным.

Достоверно было известно лишь, что в ноябре 1923 г. Брюсов стал членом Всесоюзного общества филателистов. Тогда же при вступлении в члены общества в анкете, заполненной лично Брюсовым, он указал, что собирает почтовые миниатюры всех стран мира, отдавая предпочтение преимущественно маркам колоний государств Европы.

Учитывая большие заслуги Брюсова в развитии отечественной поэзии, его интенсивную педагогическую деятельность, опыт издательской работы и высокий авторитет,

коллеги по увлечению избрали его почетным председателем редакционной коллегии Всесоюзного общества филателистов.

Отсутствие более подробных сведений, связанных с филателистическим увлечением Брюсова, желание по возможности полнее осветить эту сторону деятельности поэта побудили нас собрать имеющиеся доступные материалы, опубликованные в специальной филателистической литературе. Результаты наших изысканий и некоторые соображения о них считаем полезным изложить в настоящем сообщении. Наши попытки обратиться к фондам мемориального музея-квартиры поэта в Москве, к сожалению, не увенчались успехом.

Впервые о филателистическом увлечении Брюсова, насколько позволяют судить имеющиеся в литературе публикации, было напечатано в номере 10 (26) за 1924 г. журнала «Советский филателист». Материалы в журнале были опубликованы по случаю смерти поэта. Указанные журнальные публикации состоят из некролога, статьи Б. Розова «Брюсов-филателист», включающей также письмо уполномоченного по филателии и бонам, редактора журнала «Советский филателист» Ф. Г. Чучина[1] поэту и ответное письмо Брюсова редактору журнала, небольшого сообщения Б. Пашкова «Последняя встреча с филателистом Брюсовым», стихотворения А. Чачикова «Поэту-филателисту».

Поскольку прошло почти 60 лет со времени выхода в свет журнала «Советский филателист», ставшего уже давно библиографической редкостью, и учитывая большой интерес опубликованных в нем материалов, мы позволим себе привести ниже переписку В. Я. Брюсова с редактором журнала «Советский филателист» Ф. Г. Чучиным. Письма приводятся в точном соответствии с публикациями в журнале, без всяких изменений.

«23 января 1924 г. № 247.

Дорогой товарищ, Валерий Яковлевич!

Узнав, что Вы являетесь членом Всероссийского Общества Филателистов и высоко ценя вашу литературную деятельность на пользу трудящихся классов всего человечества, — редакция журнала «Советский Филателист», — органа Организации Уполномоченного по филателии и бонам и Всероссийского Общества Филателистов, выражает

[1] **Ф. Г. Чучин** (1883—1924) — профессиональный революционер, инициатор и один из создателей советской филателии.

свою искреннюю радость по поводу вашего вступления в ряды молодого Всероссийского Общества Филателистов, которому суждено, по нашему мнению, в ближайшие годы играть значительную роль в образовании, воспитании и в создании нового культурного быта среди молодых поколений трудящихся Союза Советских Социалистических Республик, чему по мере своих скромных сил и способностей уже третий год служит редакция нашего журнала.

Как к товарищу по оружию и идейному единомышленнику, редакция журнала «Советский Филателист» обращается к вам с просьбой принять участие своим литературным талантом в работе нашего журнала, преследующего указанные выше цели и задачи, в той форме, в какой вы найдете это удобным и возможным для себя, а также разрешить нам включить ваше имя в число постоянных сотрудников журнала «Советский Филателист» в текущем 1924 году.

Имея в виду, что ваше имя послужит знаменем и примером для большинства читателей нашего журнала и само по себе его включение в число сотрудников обеспечит в будущем более успешное проведение поставленных им себе задач и достижений, — редакция выражает твердую уверенность в том, что вы не откажете пойти навстречу удовлетворению ее просьбы, особенно имея в виду постановление по сему поводу Правления Всероссийского Общества Филателистов об обязательном содействии его членов журналу «Советский Филателист».

Шлем вам запоздалое несколько приветствие по поводу пятидесятилетия вашей жизни и многолетней поэтической деятельности и в знак своей любви и уважения к вам считаем необходимым преподнести с своей стороны доступный нам скромный подарок в виде полного комплекта журнала «Советский Филателист» за все годы его существования, обещая высылать таковой и впредь по мере его выхода в свет.

Пусть он каждым своим новым номером напоминает вам о вашей моральной обязанности помочь нам в меру имеющегося у вас для этого свободного времени.

С коммунистическим приветом
Уполномоченный — Редактор «С. Ф.» **Ф. Чучин»**

В ответ на это письмо и на просьбу Ф. Г. Чучина написать, если возможно, «стихи на сюжет из области филателии», В. Брюсов направил письмо следующего содержания:

«I Гражданская (б. Мещанская)
32, кв. 2. Телеф. 1-87-90.
26 января 1924 года.

Дорогой товарищ,
Федор Григорьевич!

Благодарю вас за ваше письмо, которое меня очень тронуло. Занимаясь филателией в редкие минуты досуга, никак не думал, чтобы кто-либо обратил на это внимание. Получить от вас привет было мне очень дорого. Сердечно благодарю вас и за приветствия по поводу моего «юбилея».

Что до вашего любезного приглашения — сотрудничать в редактируемом вами журнале, признаюсь, — оно меня смущает. Разумеется, как человек, привыкший к научной дисциплине, я ознакомился со всей той филателистической литературой, какую мог получить в Москве, между прочим проштудировал все основные каталоги марок на разных языках, но от этого до подлинных знаний в области филателии еще весьма далеко. Как писатель, как профессор, я привык говорить только новое, и очень опасаюсь, как бы мои скромные мысли по вопросам филателии (а такие мысли, конечно, у меня возникали) не оказались бы, увы! — открытием давно открытых Америк. Против включения моего имени в число сотрудников вашего журнала я не только никак не могу возражать, но и считаю это для себя за честь. Однако, когда мне удастся связно изложить на бумаге эти свои филателистические мысли (что после вашего письма считаю своим долгом сделать), я буду усердно просить вас — отнестись к моей статье с самой суровой критикой. Если не окажется в ней ничего ценного и интересного для подлинных знатоков дела, мне будет неприятно ее появление в печати. Нужно будет еще поучиться, прежде чем писать статьи по филателии.

Что до стихов, то эта задача чуть ли не еще более сложная. Стихи на сюжет из области филателии! Видал я такие (не на русском языке), но удачных еще не встречал. Однако самая трудность задачи стоит того, чтобы над ней поработать.

К сожалению, последнее время я болен и уже две недели не выхожу из дома. Как только здоровье мое позволит, непременно лично буду у вас в редакции, чтобы лично поблагодарить вас за привет и подарок.

С коммунистическим приветом и совершенным уважением. **Валерий Брюсов».**

В статье Б. Розова говорится также о том, что Брюсов в марте 1924 г. посетил редакцию журнала. В разговоре с редактором журнала Ф. Г. Чучиным поэт оттенил «важность подхода к филателии как к средству изучения международной почтовой связи культурных народов». В ответ на просьбу секретаря редакции ускорить написание стихов для журнала В. Я. Брюсов подтвердил вновь свое согласие. При этом он отметил: «Некоторые попытки в этом направлении я уже делал, но удачного до сих пор ничего не получилось. Однако, как только я усядусь за альбом с марками, я обязательно постараюсь написать стихи для «Советской филателии».

В информации Б. Пашкова говорится о том, что он, будучи киоскером на Московском почтамте, часто встречался с поэтом, которому продавал новинки почтовых марок. Последний раз Б. Пашков встретился с Брюсовым 3 июля 1924 г. в Севастополе, в ожидании парохода на Ялту. Брюсов с семьей должен был провести свой трехмесячный отпуск в Ялтинском доме отдыха Народного комиссариата просвещения. Б. Пашков вспоминает также, что поэт интересовался Всесоюзной выставкой по филателии, бонистике и нумизматике и предстоящим съездом Всесоюзного общества филателистов. Ведь, будучи председателем Редакционной коллегии общества, он должен был принять участие в работе съезда.

Завершая разбор материалов № 10 (26) журнала «Советский филателист» за 1924 г., хотелось бы в заключение привести также полностью акростих А. Чачикова «Поэту-филателисту», посвященный Валерию Брюсову:

Поэту-филателисту

Века пройдут — томительные звенья,
А пролетят — и не заметим их,
Любовно повторяя каждый стих,—
Его узнает сколько поколений!
Раскрыта «Меа», много книг иных,
И, вот, идут приветные виденья:—
Юг переменчив, Север не затих,
Бурлит Восток, на Западе смятенье!
Руши миры! Смешай в одну громаду
Юпитер, Марс, Венеру и Сатурн!
Смел, дерзок, пламенен, отважен, бурн,—
Октябрь червонный прежние преграды!
Валерий Брюсов! Имя это надо,—
Услышав, повторить в напеве зурн.

11 августа 1925 г. в разделе «Уголок коллекционера» газеты «Вечерняя Москва» была опубликована заметка

«Валерий Брюсов-филателист». Заметка была подписана теми же инициалами А. Ч., что и сноски к акростиху «Поэту-филателисту». Остается предположить, что эта заметка принадлежит перу того же А. Чачикова. Что касается самой заметки, то в ней ничего нового не сообщается. Заимствованы в весьма краткой форме факты, изложенные в журнале «Советский филателист» № 10 (26) за 1924 г.

Наиболее известной коллекционерам публикацией является, пожалуй, подборка, посвященная В. Я. Брюсову, а также Максиму Горькому и академику И. П. Павлову, которая была опубликована на стр. 8—9 июльского номера журнала «Филателия СССР» за 1966 г.[1].

Нет смысла приводить текст материала из этой подборки, посвященной поэту. Это в основном ответ В. Я. Брюсова на приведенное выше письмо редактора журнала «Советский филателист» Ф. Г. Чучина с небольшими комментариями. В комментариях, в частности, говорится: «Валерию Яковлевичу не удалось осуществить свои замыслы. Стихи не были написаны. Но желание их написать, увлеченность коллекционированием марок говорит о том, что поэт считал филателию серьезным делом».

В февральском номере (№ 2) 1968 г. болгарского журнала «Филателиен преглед» («Филателистическое обозрение») также была напечатана подборка материалов, посвященных выдающимся деятелям мира—коллекционерам. В этой подборке приводятся данные о филателистической деятельности Максима Горького, И. П. Павлова, президента США Ф. Д. Рузвельта и В. Я. Брюсова. Несмотря на то что и в данном материале сообщается мало нового о Брюсове как о коллекционере, тем не менее отрадно, что

---

[1] Следует отметить, что после весьма продолжительного перерыва в Советском Союзе вновь стал издаваться журнал для филателистов, уже под новым названием — «Филателия СССР». И вот, в самом первом номере этого журнала ее редакционная коллегия сочла нужным поместить специальную подборку, посвященную трем великим сынам Отечества — коллекционерам, и в их числе В. Я. Брюсову. Характерно, что этот материал напечатан непосредственно после приветствий, направленных в адрес журнала в связи с выходом в свет его первого номера и доклада на Учредительной конференции Всесоюзного общества филателистов первого председателя общества— доктора географических наук Э. Т. Кренкеля. Надо сказать, что в докладе Героя Советского Союза, известного полярного исследователя Э. Т. Кренкеля в числе других выдающихся деятелей мира — филателистов упоминается и имя поэта В. Я. Брюсова.

слава Брюсова-филателиста перешагнула через рубежи нашей страны.

Надо отметить, что о Брюсове-филателисте публиковались материалы не только в периодической печати, но и в специальных филателистических книгах и пособиях. В качестве одного из примеров мы бы хотели сослаться на брошюру Б. Стальбаума «Что надо знать филателисту» (Центральное филателистическое агентство «Союзпечать» Министерства связи СССР, М., 1968). В ней на с. 6 говорится: «Охотно уделяли свой досуг почтовой марке один из видных русских пропагандистов марксизма Георгий Плеханов и советский дипломат Максим Литвинов, командир крейсера «Варяг» Всеволод Руднев и писатель Антон Павлович Чехов... Валерий Брюсов, президент США Франклин Рузвельт и премьер Индии Джавахарлал Неру».

Б. Кисин — автор второй книги, выпуск которой осуществило издательство «Просвещение» в 1969 г., на с. 153—154 приводит также некоторые сведения о филателистическом увлечении поэта. Хотелось бы и в данном случае процитировать это высказывание: «Поэт В. Брюсов, которого М. Горький назвал образованнейшим писателем России, считал филателию «своеобразной гимнастикой ума». Он не постеснялся открыто назвать себя филателистом в первые годы революции, когда менялись оценки многих вещей и когда кое-кто считал коллекционирование делом, непригодным для трудового народа. Брюсов одним из первых вступил во Всероссийское общество филателистов и был активным членом редколлегии журнала «Советский филателист». Молодому филателисту полезно знать, с какой серьезностью и скромностью относился всесторонне образованный, высококультурный писатель ко всякому делу, в том числе к филателии... К сожалению, преждевременная смерть не позволила поэту выполнить свое обещание. Ни статей, ни стихов он не написал». Б. Кисин приводит на с. 6 также изображение почтовой марки с портретом В. Я. Брюсова.

О Брюсове упоминается также в статьях писателя Ю. И. Дружникова «Коллекционер призвание и долг» («Филателия СССР», 1974, № 12, с. 7—9) и А. Шустова «Слово о полку Игореве» («Филателия СССР», 1975, № 7, с. 12).

Следует также остановиться на каталогах почтовых марок, издающихся периодически в различных странах мира. Достойно внимания, что во всех подобных каталогах, в которых имеется раздел, посвященный СССР, как

правило, говорится об изданной в 1963 г. в нашей стране почтовой марке с портретом В. Я. Брюсова. В некоторых из них даже каталожные сведения о марке иллюстрируются почтовой маркой, как, например, во втором томе (посвященном странам Европы) каталога почтовых марок всемирно известной французской филателистической фирмы «Ивер и Телье» (см. с. 777 каталога за 1976 г.).

Естественно, наш обзор литературных источников никоим образом не претендует на полный охват брюсовианы, и, конечно, мы будем искренне признательны всем тем, кто поможет нам дополнить этот перечень новыми литературными источниками и фактами, связанными с филателистическим увлечением Брюсова.

В память о выдающихся заслугах поэта благодарные потомки отобразили его облик в ряде коллекционных материалов (в различных предметах собирательства).

Впервые образ В. Я. Брюсова нашел отображение в советской филателии в 1963 г. в связи с 90-летием со дня его рождения. По случаю юбилея поэта Министерством связи СССР в ноябре месяце была выпущена в почтовое обращение почтовая марка (№ 2811) с портретом В. Я. Брюсова[1]. Автор рисунка почтовой марки достоинством 4 коп., изданной тиражом 2,5 миллионов экземпляров, С. Соколов. В том же году Министерство связи СССР издало художественный маркированный конверт (№ 2921) с портретом В. Я. Брюсова[2]; автор портрета на конверте — И. И. Старосельский.

К 100-летию со дня рождения В. Я. Брюсова Министерство связи СССР 7 мая 1973 г. издало второй художественный маркированный конверт с портретом поэта (№ 8905), тиражом 3 миллиона экземпляров[3]. Автор изображенного на конверте портрета поэта — В. Иванов.

Издание в СССР столь большими тиражами почтовой

---

[1] См.: Каталог почтовых марок СССР. 1918—1974 гг. Центральное филателистическое агентство «Союзпечать» Министерства связи СССР. М., 1976, с. 413. **Ю. М. Климов.** Искусство на почтовых марках (справочник-каталог). Ч. 1. М., 1975, с. 27; ч. II, 1977, с. 37 и 71; ч. III, 1979, с. 35.

[2] См.: Художественные маркированные конверты СССР, 1953—1967 гг. Каталог. Составители: С. Нагель-Арбатский и В. Орлов. Центральное филателистическое агентство «Союзпечать» Министерства связи СССР. М., 1968, с. 115; **Ю. М. Климов.** Искусство на почтовых марках (справочник-каталог), ч. III, с. 73.

[3] См.: Всесоюзное общество филателистов. Художественные маркированные конверты СССР. 1973 г. Каталог. Составители: В. А. Орлов, Н. В. Орлов. М., 1975, с. 30. **Ю. М. Климов.** Искусство на почтовых марках (справочник-каталог), ч. III, с. 73.

марки и двух художественных маркированных конвертов, посвященных юбилеям В. Я. Брюсова, сыграло, естественно, неоценимую роль в ознакомлении широкой общественности различных стран мира с личностью поэта и, как следствие этого, с его поэтическим и переводческим творчеством, педагогической и общественной деятельностью. Перефразируя известное высказывание выдающегося политического и общественного деятеля Болгарии Георгия Димитрова, можно сказать, что эти филателистические издания явились «визитными карточками» поэта (посмертно).

Памяти В. Я. Брюсова посвящены также две юбилейные настольные медали с портретами поэта. Первая из медалей была отчеканена в меди в г. Ереване в 1973 году Производственным комбинатом Армянского отделения Художественного фонда СССР по инициативе Ереванского государственного педагогического института русского и иностранных языков имени В. Я. Брюсова и Министерства просвещения Армянской ССР. Автором медали является скульптор А. О. Шираз. Насколько нам известно, эта юбилейная настольная медаль была первой медалью, посвященной выдающемуся поэту.

По заказу того же института и Министерства просвещения Армянской ССР в 1963 и 1973 гг. были изготовлены в мельхиоре тем же Производственным комбинатом Армянского отделения Художественного фонда СССР три типа значков, отличающихся не только изображением поэта на них, но и тем, что на двух из них указывался факт выпуска значков в связи с 90-летием и 100-летием со дня рождения В. Я. Брюсова. В 1980 г. в связи с VI-ми Брюсовскими чтениями по заказу Ереванского государственного педагогического института русского и иностранных языков имени В. Я. Брюсова была изготовлена новая партия значков по обычному (неюбилейному) образцу значка, изготовленного ранее.

В 1976 г. Ленинградским монетным двором Министерства финансов СССР был отчеканен в бронзе второй тип настольной медали с портретом Валерия Брюсова. Автор медали — скульптор М. Шмаков.

В дни проведения VI-х Брюсовских чтений в помещении конференц-зала Ереванского государственного педагогического института русского и иностранных языков имени В. Я. Брюсова участникам Чтений демонстрировались два фрагмента — «В. Брюсов и Армения» и «В. Брюсов-филателист» из филателистического собрания автора настоящего сообщения, посвященных жизни и творчеству замечательного поэта.

VI. ПУБЛИКАЦИИ

С. П. Ильёв

ОБЗОРЫ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ВАЛЕРИЯ БРЮСОВА ДЛЯ АНГЛИЙСКОГО ЖУРНАЛА «THE ATHENAEUM» (1901—1906)

В конце 90-х гг. XIX века традиционные обзоры русской литературы для английского еженедельника «The Athenaeum» писал К. Д. Бальмонт (1898—1900), а в начале XX века — В. Я. Брюсов (1901—1906), и, таким образом, составилась хроника русской литературы за период, чрезвычайно важный в истории ее развития на переломе двух веков: в обстановке нарастания революции в общественной жизни и вызревания модернизма в искусстве. Обзоры принадлежат выдающимся представителям русского модернизма, его зачинателям и вождям. Осмысление ими художественно-эстетического и научного процесса той поры — важная страница в истории нашей культуры.

Необходимость издания обзоров Брюсова диктуется тем соображением, что, будучи летописью художественной и научной жизни начала XX века в России, они все еще остаются вне современного литературоведческого обихода, т. к. их окончательные редакции в оригинале не сохранились, а переводы на английский язык, опубликованные в начале XX века в журнале «The Athenaeum», труднодоступны даже специалистам, поскольку комплекты журнала давно стали библиографической редкостью не только в нашей стране, но и в Англии. Кроме того, обзоры принадлежат перу одного из ведущих деятелей культурного движения эпохи, исключительную эрудицию, литературный талант и научный авторитет которого признавали даже его идейные противники. Как художник, критик, редактор, ученый (историк, филолог, философ), Брюсов был компетентным судьей практически во всех областях

интеллектуального творчества своей эпохи, нашедшего отражение частично и в его обзорных статьях. Отсюда широта диапазона тем, проблем, явлений и фактов культурной жизни, лапидарность оценок, данных с профессиональной точностью.

Разумеется, обозреватель культурного потока своего времени обычно лишен необходимой временной дистанции; и если «лицом к лицу лица не увидать», то Брюсов может удивить нас своей способностью именно в таком неудобном положении безошибочно отметить значительность многих явлений искусства или науки. В контексте культурно-исторической эпохи многие явления, понятные и привычные их современникам и нам не всегда внятные, приобрели и вес и значение благодаря своим тенденциям, перспективам и возможностям, в дальнейшем, однако, не всегда получавшим то развитие, на которое вправе был рассчитывать проницательный обозреватель, заинтересованный в консолидации новых художественных сил. Брюсов выступает как заботливый хранитель и культурного наследия прошлого, и достояния современности, о чем свидетельствуют не только его аналитические оценки классики, но и постоянное внимание к произведениям представителей чуждых ему литературных направлений.

Отбор фактов у Брюсова получил следующую форму выражения: часто, но не всегда, о символистах сообщается в первую очередь, их произведения подвергаются более детальному, заинтересованному разбору; однако в этом отношении такое же место отведено и новым произведениям А. Чехова, М. Горького, Л. Андреева, поскольку в их творчестве усматривались новаторские идейные и формальные тенденции, близкие модернизму.

Обзоры представляют интерес также и тем, что писались они в период зрелости Брюсова-поэта — время создания им таких книг лирики, как «Третья стража», «Граду и миру» и «Венок», время его идейного роста, поворота к еще недавно отрицаемой им действительности (так, события русско-японской войны и революции находят отражение в субцикле «Современность» из книги «Венок» и в обзорах 1905 и 1906 гг.). Если в 1901—1903 гг. Брюсов отмечает подъем мистико-религиозных настроений в среде научно-художественной интеллигенции, то в 1905 и 1906 гг. он освещает события под углом зрения революционных сдвигов и перемен в культурной жизни русского общества; статья же о литературном движении 1905 г., в нарушение формы обзора, открывается рубрикой «Война и политика»,

дающей краткий анализ политической ситуации в стране.

В этой обстановке внимание Брюсова переключается на переоценку (после выступлений А. Волынского и его книги «Русские критики») революционно-демократического наследия. Издание сочинений писателей, чьи имена были однозны в глазах властей, дает Брюсову повод напомнить читателям о заслугах, месте, роли и значении Герцена, Огарева, Чернышевского. Герцена он называет классиком, обладавшим стилем и мощным воображением; Чернышевского—вождем передовой молодежи 60-х гг. (Отказывая роману «Что делать?» в художественных достоинствах, Брюсов следует старой критической традиции). Для современников Брюсова непривычно высокое место в истории русской лирики было отведено Огареву: он назван в ряду таких поэтов, как Тютчев, Баратынский, Фет и Некрасов.

В глазах Брюсова высшие достижения старшего поколения реалистов, его современников были связаны прежде всего с именами Льва Толстого и Чехова, поэтому он не пропускает ни одного их нового произведения, справедливо считая каждое по-своему значительным на их творческом пути. Младшее поколение реалистов, в первую очередь, представляли М. Горький и Леонид Андреев. В черновых редакциях довольно пространно, для ограниченного объема обзора, пересказываются и комментируются их новые повести, рассказы и пьесы, да и в окончательных редакциях им уделено много места.

В лагере символистов вначале на первый план Брюсов выдвигал Д. С. Мережковского как романиста и мыслителя, автора трилогии «Христос и Антихрист» и исследования «Л. Толстой и Достоевский». Признавая идею трилогии оригинальной, отдавая должное эрудиции автора, Брюсов вместе с тем настойчиво повторял, что Мережковскому так и не удалось превратить сырой материал в одно художественное целое. Впоследствии полемика Брюсова с автором историософской трилогии получила продолжение и развитие в его романной трилогии («Алтарь Победы», «Юпитер поверженный» и «Огненный Ангел»).

В обзорах эпическому творчеству Федора Сологуба, в сущности, не нашлось места (лишь один абзац посвящен его «Книге сказок», которой в журнале «Весы» Брюсов в специальной рецензии дал высокую оценку) даже после того, как был опубликован роман «Мелкий бес» в журнале «Вопросы жизни» (1905). Правда, роман не был напечатан полностью, однако ведь «Петр и Алексей» Мереж-

ковского и «Трое» М. Горького Брюсов обсуждал по частям, не дожидаясь их окончания. Да и как лирика Брюсов ставит этого большого поэта только вслед за Мережковским и Гиппиус. Сдержанное отношение Брюсова к Сологубу — это специальный вопрос, который здесь не может обсуждаться, но отметить эту особенность необходимо, т. к. она не случайна и определенным образом характеризует Брюсова этих лет.

Особое место отведено в обзорах творчеству К. Д. Бальмонта, сначала объявленного первым поэтом «новой школы» (символизма), а вскоре развенчанного и свергнутого с пьедестала, на который Брюсов немедленно возвел А. Блока как автора «Стихов о Прекрасной Даме». Начинающий Блок был не только противопоставлен Бальмонту, — Брюсов признал его новым мастером русской лирики, достойным иметь свою школу (тогда как Бальмонт представлен вне связей с предшественниками и современниками, «он — ничей»). Эта высокая похвала давала Блоку право на место рядом с Вячеславом Ивановым и самим Валерием Брюсовым (по шкале, принятой символистами). По этой же шкале оценивается и молодой поэт и прозаик Андрей Белый. Как показали дальнейшие события, Брюсов проницательно разглядел в них будущих мастеров. Слова — «Русская литература вправе ждать от этих поэтов многого» — обязывали ко многому и Брюсова, и тех, кому он их адресовал.

Как пропагандист русской литературы за рубежом, Брюсов учитывал необходимость и важность двусторонних русско-английских литературных связей, поэтому он систематически сообщал о новых переводах сочинений англоязычных писателей на русский язык. В этом отношении Брюсов воздал должное заслугам Бальмонта как переводчика полных собраний П. Б. Шелли и Эдгара По, ряда произведений Оскара Уайльда, Кристофера Марло и многих других, что бы ни говорили о степени точности его переводов. Брюсов отметил плодотворную работу Бунина как переводчика английских поэтов (напомним, что к тому времени Бунин был уже признанным мастером перевода, создавшим классическую интерпретацию «Песни о Гайавате» Г. Лонгфелло), а также такой важный факт в истории нашей культуры, как издание С. А. Венгеровым полного собрания сочинений Шекспира в переводах выдающихся русских поэтов начала XX века.

Обзорные статьи Брюсова по необходимости беглы, но они тщательно продуманы во всех своих составных частях,

в них и на сегодняшний день сравнительно мало случайного, а ведь сам Брюсов заметил, что произведения критики и публицистики «обычно имеют лишь временное значение». Поэтика статей Брюсова — вопрос специальный, здесь же уместно только отметить некоторые своеобразные особенности их формы. В изложении материала Брюсов придерживается определенного плана, все части объединяются одним исходным тезисом. Так, обычно он начинает обзор с характеристики общественно-политической обстановки или события, которое оказывается в тесной связи с развитием искусства или его судьбами. Правда, обзор 1904 г., на первый взгляд, отступает от жанрового канона, однако, если учесть, что повесть Л. Андреева «Жизнь Василия Фивейского» ставит вопрос кардинальной важности — о вере, боге и смерти, — станет понятно, что Брюсов хотел видеть в факте появления этой повести в лагере реалистов подтверждение своего тезиса о размахе нового религиозного движения в России. Одни явления Брюсов только называет, другие истолковывает и оценивает, третьи подробно анализирует; самые примечательные, на его взгляд, произведения он даже пересказывает (обычно повести и рассказы Л. Андреева). Формально-эстетическим критериям Брюсова очень часто не отвечали не только произведения реалистов, а и модернистов (Мережковского, З. Гиппиус, Бальмонта и др.). Для Брюсова-критика характерен прием развернутых метафор, дающих образную картину конкретно-абстрактного явления индивидуального творчества художника; этот прием, восходящий к приемам т. н. субъективной критики Мережковского, Бальмонта и др., позволяет представить явление в процессе, в течении, в динамическом и статическом его бытии одновременно. Таких примеров в обзорах много, здесь же приведем самый показательный и, пожалуй, уникальный по его синтетичности. Так, в обзоре 1904 г. об Андрее Белом и Вячеславе Иванове сказано: «Его (А. Белого) поэзия — ослепительные вспышки молний, блеск драгоценных камней, разбрасываемых пригоршнями, торжественное зарево багряных закатов. Поэзия Вячеслава Иванова светит более сухим, более подвижным светом полного дня, смягченного смуглой зеленью кипарисов. В. Иванов в хмеле вдохновения остается господином вызванных им стихийных сил, мудрым Просперо своего острова. Белый — былинка в вихре своего творчества, которое то возносит его в небеса, то жалко бьет в дорожную пыль». Такой взрыв образности в сухой обзорной статье был не отклонением от ка-

нонов поэтики жанра, а сознательным, рассчитанным приемом, активизирующим внимание читателя, открывающим ему **поэтическую** сторону творческого развития художника. Эти немногие примеры, думаю, убеждают в том, насколько изощренным мастером выступает в своих обзорах Валерий Брюсов, и дают представление об их актуальности.

Обзоры, печатавшиеся в заграничном издании, формировали общественное мнение о русском искусстве в международном масштабе, потому каждое суждение о нем и каждый приговор Брюсова приобретали особую весомость и обязывали его соблюдать сугубую осторожность как пропагандиста новейших достижений русского искусства и гуманитарных наук. Он предстает перед читателем как своеобразно мыслящий истолкователь русской классической и современной ему литературы. Обзоры позволяют проследить, как складывался в сознании Брюсова концептуальный очерк литературного развития начала XX века в его сложных связях с традициями русской и мировой культуры, а также с традициями революционно-освободительного движения в России. Оптимистическая оценка развития русской литературы в обзорах Брюсова связана с двумя явлениями: успехами первой русской революции и искусства модернизма, поэтому в них много места занимают факты из истории декабристского и революционно-демократического движения и факты преемственной связи модернизма с мировой классической литературой. В этом смысле Брюсов принял к сведению **тезис** своего предшественника по обозрению русской литературы в английском еженедельнике: в своих обзорных статьях Бальмонт связывал обогащение новой русской литературы с изучением лучших европейских образцов художественного творчества. Брюсову удалось убедительно представить русскую литературу как равноценную наиболее развитым европейским национальным литературам, он по-своему вписал ее в контекст мирового литературного процесса. И нет сомнения, что международному авторитету нашей культуры способствовали не только художественные явления, но и ежегодные отчеты Бальмонта и особенно Брюсова.

В обзорах много фактов, свидетельствующих о развитии исторической науки в России. Это обстоятельство объясняется тем, что, по условию редакции журнала, от Брюсова требовали информации о состоянии текущей художественной литературы и истории по преимуществу; условие же пришлось кстати, поскольку по образованию Брюсов — историк. Таким образом, в его лице английский еженедельник приобрел компетентного сотрудника, идеально совместившего в своей работе интересы и качества истинного художника, историка и критика.

Для английского журнала «The Athenaeum» Брюсовым были написаны 6 обзоров текущей русской литературы, охватывавших период с лета 1900 г. до лета 1906 г. В архиве Брюсова сохранились черновые варианты статей за 1901, 1902, 1904, 1905 и 1906 гг. Окончательные редакции оригиналов не обнаружены. Как известно, статьи Брюсова переводил английский славист и сотрудник журнала Уильям Ричард Морфилл, архив которого, согласно завещанию, был сожжен после его смерти в 1909 г. Если рукописи Брюсова оставались у Морфилла, их постигла участь всех рукописных материалов личного архива английского ученого. Кроме черновиков, в настоящее время хранящихся в Отделе рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина, существуют две сокращенные журнальные редакции обзоров за 1904 г. («Весы», 1904, № 9, с. 48—53) и за 1905 г. («Весы», 1905, № 9—10, с. 113—115), причем последняя представляет собой фрагмент из статьи и последующий частичный пересказ ее.

Таким образом, в настоящее время мы располагаем пятью черновыми редакциями обзорных статей Брюсова и двумя журнальными текстами из шести опубликованных им в переводе на английский язык. У нас нет никакого представления лишь об оригинале обзора за 1903 г.

Настоящей публикацией предпринимается попытка возвратить русской литературе ее достояние путем реконструкции всех обзоров Брюсова. Основой послужили черновики, обзоры за 1901 г. (публикуемый вариант почти не имеет ничего общего с окончательной редакцией) и 1903 г. даны в обратных переводах; обзор за 1902 г. восстановлен на основе сохранившегося фрагмента рукописи и обратного перевода окончательной редакции; обзоры за 1904—1906 гг. даны в основном по рукописям. Для уточнения текстов и контроля были привлечены материалы рукописей, русских и английских публикаций. Соответствующие оговорки приводятся в примечаниях. В переводах с русского на английский язык, в основном точных, был допущен ряд незначительных ошибок, ляпсусов, опечаток, на которые в свое время Брюсов указал Морфиллу[1]. Сопоставление оригиналов и переводов показывает, что Мор-

[1] См.: **С. Ильёв**. Валерий Брюсов и Уильям Морфилл. — В кн.: В. Брюсов и литература конца XIX—XX века. Ставрополь, 1979, с. 90—106.

филл сокращал, иногда значительно, и, возможно, даже перекомпоновывал статьи Брюсова, приспосабливая их к традиционным формам обзоров континентальных литератур в этом журнале и к уровню его читателей. Все же тексты в английских редакциях приняты как окончательные варианты. В настоящей публикации текст из английского журнала, отсутствующий в рукописи, заключен в квадратные скобки. Обратный перевод с английского на русский язык выполнен публикатором.

В заключение пользуюсь случаем выразить мою признательность лицам, любезно оказавшим мне существенную помощь при подготовке настоящих материалов к публикации, — В. С. Дронову (Ставрополь), Р. Д. Дэвису (Лидс, Англия), Г. Д. Зленко (Одесса), Г. А. Татосяну (Ереван), В. Н. Чувакову (Москва).

Валерий Брюсов. Русская литература в 1901 году

По поводу Нового года в газетах появились обзоры литературы за прошлый год. Общее мнение таково, что год был невыдающимся, средним. Но не надо забывать, что таково постоянное суждение обозревателей текущей литературы. Как для лакея нет великого человека, так для современников нет великого в литературе.

Когда появился «Борис Годунов», критики видели в нем падение таланта Пушкина. До сих пор помнятся стишки, сложенные в то время:

«Бориса Годунова»
Он выпустил в народ:
Убогая обнова,
Увы! на Новый год[1].

Другой критик писал тогда же: «Поэзия есть творчество, а в «Борисе Годунове» нет ни одного оригинального создания»[2].

Давая отзыв о «Преступлении и наказании», какой-то рецензент того времени объявил, что роман этот «в состоянии убедить даже самого снисходительного дилетанта, что и его, Достоевского, песенка спета»[3].

О «Войне и мире» критики 1868 года говорили, что роман заметен лишь при безлюдьи тогдашней беллетристики[4] (а тогда, кроме Толстого, писали Достоевский, Тургенев, Лесков, Писемский, Гончаров . . .). Рецензенту журнала «Дело», читая «Войну и мир», все время казалось, что «какой-то ограниченный, но речистый унтер-офицер рассказывает о своих впечатлениях в глухой и наивной деревне»[5].

После этих исторических справок можно смелее пойти против общего мнения и сказать, что минувший 1901 год для литературы был вовсе не средний, а важный, полный давно небывалого оживления. Великое строительство русской национальной литературы продолжалось, и минувший год к оставленному наследству прибавил новые камни, которые прочно легли на свое место и останутся там навсегда.

Прежде всего надо указать на явление, не относящееся прямо к литературе, но обещающее самые благие последствия для нее. Это основание в Петербурге «Религиозно-философских собраний»[6], сведения о которых уже появились в печати. В этих Собраниях выдающиеся современные писатели участвуют рядом с представителями духовенства и деятелями в области богословия. Громадный интерес, возбужденный Собраниями, показывает явно, что рознь между русской интеллигенцией (в хорошем смысле слова) и религиозной мыслью — стала уже прошлым. «Религиозно-философские собрания» отмечают поворот на новый путь русской мысли, а стало быть, и русской литературы. Перестав быть грубо реалистической, русская литература не впадет ни в эстетизм, ни в декадентство, а станет **религиозной** и через то **народной.**

Первой ласточкой можно назвать книгу одного из представителей этих Собраний, имевшую значительный успех в прошлом году. Я говорю о исследовании Д. С. Мережковского «Толстой и Достоевский»[7]. Бесспорно, что Толстой и Достоевский — писатели, наиболее читаемые в наши дни. Поэтому, подвергая критике их произведения, Мережковский в то же время подходит к самым жгучим вопросам современной души. В своей книге он показывает, что искусство обоих стоит в неразрывной связи с религией. Смысл книги можно передать в тех кратких, но проникновенных словах, которыми Мережковский характеризует их творчество: «Толстой — тайновидец плоти, Достоевский — тайновидец духа». Книга Мережковского — явление значительное, и год, в который она появилась, должен быть отмечен в истории литературы.

Рядом с этим стоит деятельность В. Розанова. Возможно, что многое в его идеях есть заблуждение и даже опасное «для малых сих», но он влагает в свою проповедь

столько страстности, что осудить его нет сил. В истекшем году он собрал отдельно свои статьи о браке под знаменательным заглавием «В мире неясного и нерешенного»[8]. Мысль Розанова такова: брак, помимо всяких установлений, свят, это — величайшее таинство. В статьях Розанова всегда много дрожжей, закваски, они заставляют мыслить и этим более всего дороги.

В области творческой литературы замечательнейшим произведением справедливо называют повесть Горького «Трое»[9]. Как дарование молодое, все еще неустановившееся, Горький тоже чувствует эти религиозные веяния современности. Не случайно роман начинается изображением отшельника Антипы, прожившего в грехе до 50 лет, потом ушедшего в пустыню и умершего как праведник. Его сын, Яков, говорит: «Погодите, старички почтенные, нагрешу вдоволь и покаюсь». Вопрос о грехе и покаянии составляет центр всего повествования. Горький хочет показать, как близок Бог именно к преступным, к согрешающим. «Блудите, блудите, а потом Бог! а коли Бог, так зачем и блудить?» — спрашивает Илья Матицу. Она ему отвечает: «Кто же будет о Боге помнить, как не грешные? Кто иной?»[10]

Напротив, от этих религиозных вопросов далек А. П. Чехов. Его драма «Три сестры»[11], как прежние его произведения, изображает пошлость жизни, ее беспросветность. Но, конечно, с противоположной стороны, здесь выражается та же жажда Бога. «Город наш существует уже двести лет, — говорит одно из действующих лиц драмы, — в нем сто тысяч жителей, и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем, ни одного ученого, ни одного художника. Только едят, пьют, спят, потом умирают, родятся другие и тоже едят, пьют, спят, и искра Божия гаснет в них». Едва ли не сам Чехов устами другого своего героя проповедует, что через двести, триста, наконец, тысячу лет, настанет жизнь иная, счастливая. Благодаря успехам наук и просвещения все на земле переменится... Но, говоря так, он забывает слово писания: «Царство Божие внутри вас»[12].

Третье выдающееся явление художественной литературы — рассказы Леонида Андреева. Нет сомнения, что это дорогое приобретение литературы. У Андреева есть мастерство в изображениях, есть истинно творческие замыслы. Но он еще не нашел себя, как говорят французы. Его миросозерцание еще неопределенно, идеи, сквозящие в его рассказах, либо совсем ничтожны, либо явно взяты

напрокат. Поэтому нельзя еще судить определенно, насколько Андрееву суждено участвовать в религиозном течении современной литературы, которому суждено стать господствующим. Будем надеяться, что он станет писать рассказы не только «хорошие», но и такие, которые потребны современной душе, ищущей и алчущей.

Говоря о литературе прошлого года, нельзя обойти молчанием таких явлений, как альманах «Северные Цветы» и лекция Андреевского о рифме. В «Северных Цветах» (о которых подробный отзыв был дан в «Русском Листке» в свое время) произошло объединение всех молодых русских поэтов. Впервые, как сознательное целое, они противоположили себя и свои заветы отживающим течениям. Читатели альманаха знают, как все там свежо, бодро и исполнено светлых надежд. Лекция Андреевского[13] должна была стать похоронным словом русской поэзии как стихотворству. Но она вызвала такой отпор[14], такие горячие возражения, как теоретические, так и в ряде образцов современного поэтического, творческого, которые достаточно показывают, что поэзия жива, что силы ее не скудеют.

Наконец, прошлый год подарил довольно много ценных изданий прежних произведений. Впервые было сделано действительно полное собрание стихов Фета[15]. Критика указала недостатки его издания, преимущественно в произвольном расположении материала, но все же издание сделано со знанием дела и пока должно считаться лучшим для ознакомления с поэзией Фета, этого поэта-мыслителя, до сих пор не ценимого по заслугам. В течение всего года продолжалось издание сочинений А. Чехова[16]. Благодаря этому изданию, в котором многое собрано из старых, забытых журналов, является возможность проследить все ступени развития писателя, прошедшего от мелких и пошлых сценок к таким глубоким созданиям, как «Мужики» и «В овраге». Граф Голенищев-Кутузов выпустил новый сборник своих стихов[17], среди которых есть поэма «На берегу», где как бы сконцентрированы все отличительные черты творчества этого поэта, высоко ценимого, между прочим, Вл. Соловьевым[18]. Н. Минский издал «Новые Песни»[19]; это не самые замечательные его произведения, но самые совершенные; все песни о осени в этом собрании принадлежат к жемчужинам. Предпринято полное издание сочинений Вл. С. Соловьева[20]. Собраны в отдельном томе те стихотворения А. Майкова, которые до сих пор пропускались в собраниях его сочинений. Что касается строго науч-

ных изданий, то Пыпиным предпринято издание сочинений Екатерины II[21], а Шенроком выпущено собрание писем Н. В. Гоголя[22]. В том и другом издании почти половина материала обнародывается впервые.

Таким образом, 1901 год в литературном отношении надо признать замечательным. Он дал выдающиеся произведения, обнаружил новое, важное течение в литературе и проявил усиленную деятельность в собирании и издании старого, дорогого нам. Чего же больше?

АВРЕЛИЙ[23]

Примечания

Рукопись — **РО ГБЛ, фонд 386, карт. 36, ед. хр. 33, лл. 20—30.**

1. «Северный Меркурий», 1831, № 1, с. 8.
2. Источник цитаты установить не удалось.
3. Источник цитаты установить не удалось.
4. «На безлюдьи нашей современной беллетристики, — вдавшейся, с одной стороны, в неприличную инсинуацию и скрежет зубовный, а с другой, в мелочную дагерротипную копировку житейских случайностей, — как-то особенно повезло роману гр. Л. Н. Толстого «Война и мир». — **А. П. Пятковский.** Историческая эпоха в романе гр. Л. Н. Толстого. — «Неделя», 1868, № 22, с. 698.
5. «Читая военные сцены романа, постоянно кажется, что ограниченный, но речистый унтер-офицер рассказывает о своих впечатлениях в глухой и наивной деревне». — **С. Навалихин.** Изящный романист и его изящные критики. — «Дело», 1868, № 6, II, с. 25—26.
6. 28 ноября 1901 г. в Петербурге открылись Религиозно-философские собрания. Наряду с духовными лицами в Совет Собраний вошли писатели Д. С. Мережковский, В. В. Розанов, издатель «Журнала для всех» В. С. Миролюбов.
7. **Д. С. Мережковский.** Л. Толстой и Достоевский. Т. I. СПб., 1901. Мережковский Дмитрий Сергеевич (1865—1941) — русский писатель, критик и философ-идеалист.
8. **В. В. Розанов.** В мире неясного и нерешенного. Сб. статей. СПб., 1901. Розанов Василий Васильевич (1856—1919) — русский писатель, критик и философ-идеалист.
9. **М. Горький.** Трое. — «Жизнь», 1900, № 11, 12; 1901, № 1—4. В связи с запрещением журнала конец повести не был напечатан. Впервые полный текст в кн.: **М. Горький.** Рассказы. Т. V СПб., 1901.
10. В статье Брюсова цитаты приводятся не совсем точно: «Погодите, старички почтенные, — всему мера есть. Нагрешу вдоволь — покаюсь и я!» — **М. Горький.** Полн. собр. соч. В 25 т. Т. V. М., 1970, с. 26); «Блудите, блудите — а потом бог! Коли бог — так не блуди...» (там же, с. 113). «Кто же будет о боге помнить, как не грешные? Кто иной»? — **М. Горький.** Полн. собр. соч. Варианты к худож. произведениям. Т. I. М., 1974, с. 543.

11. **А. П. Чехов.** Три сестры. — «Русская мысль», 1901, № 2. Цитата из монолога Андрея Прозорова (действие IV).
12. «Царство Божие внутри вас есть» (Ев. от Луки, XVII, 21).
13. **С. А. Андреевский.** Вырождение рифмы (Заметки о современной поэзии). — «Мир искусства», 1901, № 5, с. 211—236. Андреевский Сергей Аркадьевич (1847—1919) — русский поэт, критик, юрист.
14. См.: **В. Я. Брюсов.** Ответ г. Андреевскому. — «Мир искусства», 1901, № 5, с. 237—247.
15. **А. А. Фет.** Полн. собр. стихотворений. Т. 1—3. Под ред. Б. В. Никольского. Со вступит. статьями Б. В. Никольского и Н. Н. Страхова. СПб., 1901. Недостатки издания были отмечены В. Брюсовым в его рецензии.—«Русский архив», 1901, № 6, обложка, с. 3.
16. **А. П. Чехов.** Соч. Т. I—XV. СПб., 1899—1911.
17. **А. А. Голенищев-Кутузов.** Стихотворения (1894—1901). СПб., 1901. Голенищев-Кутузов Арсений Аркадьевич (1848—1913) — русский поэт.
18. **Вл. Соловьев.** Буддийское настроение в поэзии (Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова).—«Вестник Европы», 1894, № 5, с. 329—346; № 6, с. 687—708.
19. **Н. М. Минский.** Новые песни. СПб., 1901. Минский (псевдоним Виленкина) Николай Максимович (1855—1937) — русский поэт, критик и философ.
20. **В. С. Соловьев.** Собр. соч. Т. I—IX, СПб., 1901—1907.
21. **Екатерина II.** Соч., на основании подлинных рукописей и с объяснительными примечаниями А. Н. Пыпина. Т. I—V, VII—XII. СПб., 1901—1907.
22. **Н. В. Гоголь.** Письма. Т. I—IV. Ред. В. И. Шенрок. СПб., 1901.
23. Статья подписана одним из псевдонимов В. Я. Брюсова — «Аврелий».

Валерий Брюсов. Русская литература (1901)

Обзор последних 12 месяцев открывается с тяжкой утраты для русской лирической поэзии и русской литературы вообще. Умер Владимир Соловьев[1], поэт и философ, один из самых сильных умов конца XIX столетия. В своих философских трудах он стремился оправдать величайшее откровение христианства, доктрину воскресения из мертвых. Его поэзия также обнаруживает его философские идеи; однако они не вторгаются грубо в его стихи сами по себе, но изнутри освещают его создания. Третье издание стихотворений Вл. Соловьева[2] оказалось последним прижизненным изданием. Противоположность мира Времени и мира Вечности, возможность для души на какие-то мгновения освобождаться от условий земного существования, близость живых и мертвых — вот основные элементы его лирики. Его гимны Богоматери прекрасны, он славит ее гностическим термином «Девы Радужных Ворот».

Прямой противоположностью книге Вл. Соловьева является сборник стихотворений К. Бальмонта, озаглав-

ленный «Горящие здания»[3]. До их опубликования Бальмонт был известен как автор призрачных, нежных, почти девственных стихов; он очаровывал нас тонкими переходами своих красок. В новой книге он изменил структуру своей лирики. В его лексиконе появились слова тяжкие, как удары молота, и сверкающие, как кинжалы. Он ищет красоту в том, что запретно и таинственно; он бродит по краю пропасти, которая влечет его своей глубиной. «Чтоб видеть высоту, я падаю на дно!» — восклицает он.

В своих «Новых песнях» Н. Минский предстает как поэт совершенно другого рода. Он также мыслитель, чуждый взрывам страсти, любящий «холодные слова», как названо одно из его стихотворений. В основе миросозерцания Минского лежит убеждение, что нет никакой реальности, нет добра, нет красоты, нет правды, нет бога; все это — нечто, не существующее в действительности. Подлинно и свято лишь стремление к ним. Он говорит:

Но есть одно, что повторится,
Лишь то, что мы теперь считаем праздным сном, —
Тоска неясная о чем-то неземном,
Куда-то смутные стремленья,
Вражда к тому, что есть предчувствий робкий свет,
И жажда жгучая святынь, которых нет[4].

Упорное желание скрыть таинственные основания своих чувств делало прежние стихи Минского слишком рационалистическими. Его «Новые песни» не страдают этим недостатком: он придал своим формулам плоть, влил в них кровь, вдохнул в них жизнь. Это не самые замечательные стихи в его творчестве, но они наиболее совершенны. Изображение осенних листьев, падающих с деревьев в грязь и пыль, которые накроет неземной саркофаг из снега, или вечно бесстрастных волн моря[5], — принадлежит к перлам русской поэзии.

В тесной связи с творениями Минского находится поэзия графа А. Голенищева-Кутузова, который издал новый том. В то время, когда Минский по форме своих стихов приближается к новой поэзии и в этом отношении близок реформаторам, Голенищев-Кутузов остается верен традициям Пушкина. Но по содержанию своих стихотворений он весьма далек от энергичной поэзии Пушкина. Голенищев-Кутузов известен как поэт буддийских созданий. Наилучшие его произведения посвящены смерти, тому спокойствию, тому высочайшему ясновидению, которые она вызывает. В поэме «На берегу», завершающей том, он изображает обычную любовную интригу на фоне роскошной природы Крыма. Герой поэмы с револьвером в руке поджидает в горах ту, которую он любит, чтобы убить ее и своего счастливого соперника. Но пока скучно тянутся часы ожидания, он вслушивается в песню скал, моря и неба. Они поют ему о вечности, и перед лицом вечности его любовь и вся пестрота суетной человеческой жизни предстают перед ним во всем их ничтожестве. И вот уже в его сердце нет места для мщения, он умирает, и в его глазах

...отражалось только море,
Да неба вечная лазурь...[6]

Том стихотворений К. Фофанова занимает особое место. Он озаглавлен «Иллюзии. Стихотворения»[7]. Фофанов, бесспорно, — самый талантливый из современных русских поэтов. Он выходец из крестьянской семьи, и тем не менее он стал певцом утонченных настроений (как Ф. Сологуб и некоторые другие молодые поэты наших дней). Стихотворения Фофанова не слишком тщательно отделаны, он не создал произведений, совершенных по форме, зато его природный талант возмещает все недостатки. Он не может не быть поэтом.

Заслуживают упоминания и некоторые другие поэтические сборники. Великий князь Константин Константинович, пишущий под инициалами К. Р., выпустил третье издание своих стихотворений[8]. Он настоящий поэт, его учителем был такой мастер, как Фет; лучом от его венца осияна поэзия К. Р. Молодой поэт В. Корин издал вторую книгу своих «Зарниц»[9]. Он остается верен строгой классической форме, однако пытается вдохнуть в нее разнообразие современного творчества. Иван Бунин опубликовал сборник стихотворений «Листопад»[10], содержащий изящные и чистые картины природы. Наконец, появился объемистый том стихотворений П. И. Калиста[11], поэта, который в течение полувека пользовался большой популярностью в великосветском обществе, но упорно отказывался печатать свои стихи, которые были собраны только после его смерти.

Одной из самых замечательных повестей должны быть признаны «Трое» Максима Горького. Он обрисовал в ней судьбу трех юношей, которые выросли на городской окраине, среди бедных людей, убийц, воров и проституток. Один из юношей, Илья, упорно ищет правду; обладая умственными способностями, он пытается пробиться к чистой жизни, в которой никто не сможет смотреть на него свер-

ху вниз. Другой, Павел, — юноша с созерцательной и поэтической душой. Возмужав, он полюбил девушку Веру со всей силой слепой страсти; став его женой и желая помочь ему, она ограбила купца и попала в тюрьму. Третий юноша, Яков, — бессознательный философ; еще в детстве он поражал своих товарищей непонятными вопросами о происхождении вещей. В повести представлены все виды порока и преступлений, но одна бедная женщина спрашивает: «Кто же будет о боге помнить, как не грешные?» Стиль повести неровен. Одни части художественно совершенны, другие же написаны вяло. Повесть не окончена.

Антон Чехов издает собрание своих сочинений. До настоящего времени вышли первые четыре тома, включающие лишь ранние произведения, которые не обладают глубиной и оригинальностью и создавались под влиянием стиля Мопассана; тогда как каждое новое произведение Чехова составляет событие в литературном мире. В минувшем году появилась его драма «Три сестры». С присущим ему мастерством он показал в ней весь ужас и всю безысходность жизни в русском провинциальном городе. «Город наш существует уже двести лет, — говорит один из героев, — в нем сто тысяч жителей и ни одного, который не был бы похож на других, ни одного подвижника ни в прошлом, ни в настоящем; ни одного ученого, ни одного художника < . . . >. Только едят, пьют, спят, потом умирают». Чтобы рассеять оцепенение от скуки, они разнообразят жизнь злостными сплетнями, водкой, картами и ссорами; жены изменяют своим мужьям, мужья им лгут. В ходе четырех коротких действий Чехов сумел дать законченную картину: действующие лица изводят друг друга и знают, что нет выхода из их положения.

Д. Мережковский закончил вторую часть своей трилогии. Первая часть, «Смерть богов», представляет распад теологической системы язычества во времена Юлиана Отступника[12]; во второй части, «Воскресшие боги»[13], показано возрождение язычества в эпоху Ренессанса. В романе проявила себя обширная эрудиция автора, однако он не сумел переплавить столь обширный материал в одно художественное целое. Идея трилогии оригинальна. С точки зрения Мережковского, в человеке происходит непрестанная борьба между двумя системами мышления — между христианством и язычеством, отречением от самого себя во имя бога и героическим обожествлением своей собственной личности. Из сплава иудейской идеологии и позднего эллинизма в Александрии возникла, подобно коринфской бронзе из нескольких металлов, та отрава, которая стала известна как христианская мудрость. Одной капли яда было достаточно, чтобы заразить новые арийские племена, устремлявшиеся в Европу в период переселения народов, которые по своей молодости не могли противостоять яду культуры. Эта болезнь иссушила последние цветы и плоды греко-романской античности как раз ко времени Ренессанса. Российский император Петр Великий будет героем третьей части трилогии. В ней автор ставит своей задачей показать, что даже Россия приняла участие во всемирной борьбе язычества и христианства.

Зинаида Гиппиус опубликовала драму «Святая кровь»[14]. Героиня ее — маленькая русалка, которая, как в сказке Андерсена, хочет овладеть бессмертной душой.

И. Ясинский публикует роман «1 марта 1881»[15] (день убийства императора Александра II). Особенность дарования Ясинского заключается в блеске и яркости его картин и в сжатой и импрессионистической манере повествования. Он представляет читателю эпизод за эпизодом, в котором всегда остается нечто недосказанное и нуждается в домысливании. Он умеет рассказывать о самых трагических обстоятельствах так, как если бы он смеялся над ними в глубине души, и благодаря этому приему он производит непривычное впечатление. Правдивое изображение действующих лиц и верное понимание эпохи, в которую они жили, делает этот роман весьма любопытным.

К удачам русской прозы относятся также повести А. Будищева[16] на современные темы; с несколькими отрывками без сколько-нибудь ясно выраженного сюжета, так сказать, стихотворениями в прозе, выступил И. Бунин[17]; наконец, Андреев[18] успешно подражает Чехову, Горькому и Чирикову, чьи рассказы дают своего рода психологический анализ. Короленко опубликовал несколько ярких рассказов о Сибири («Сибирские рассказы»)[19], а Тан — «Чукотские рассказы»[20]. Боборыкин в драме «Накипь» и в романе «Жестокие»[21] сделал попытку представить новых людей, которые испытали влияние проповеди идей Ницше. В «Записках врача» Вересаев[22] беспощадно и иногда с большой художественной силой изобразил те ошибки, которые в начале своей деятельности неминуемо допускает хирург и которые зачастую приводят пациентов к смерти.

Выход в свет литературного альманаха «Северные цветы вызвал большую сенсацию. В нем впервые объединились в группе все те, кто деятельно выступал с пози-

ций новой школы в русской поэзии; наиболее трезвые представители старшего поколения подают руку младшим, которые являются величайшими новаторами. В этом сборнике, кроме «Святой крови» госпожи Гиппиус, привлекают внимание рассказ Ю. Балтрушайтиса[23], написанный в стиле Эдгара По, и критические заметки И. Коневского о современной поэзии[24]. В самом конце года в журнале «Мир искусства» появилась лекция С. Андреевского «Вырождение рифмы», в которой автор утверждает, что время рифмованной поэзии миновало, что позитивизм нанес ей смертельный удар, что последними поэтами были Гюго, Гейне и Теннисон. На долю автора настоящих строк выпало возразить Андреевскому в том же номере журнала, однако самым красноречивым опровержением являются напечатанные в нем стихи г-жи Гиппиус, Мережковского, Минского, Бальмонта и Федора Сологуба.

От поэзии я перейду к совершенно другой области — публицистике. И тут в первую очередь я должен упомянуть Вл. Соловьева. Необычайная даровитость этого писателя была ему помехой. Его основной философский труд остался незаконченным, вероятно, по той особенной причине, что он был занят всеми видами творчества: писал стихи, критические статьи и заметки для газет; и все, что выходило из-под его пера, было блестяще, оригинально и мощно. Его диалог «Три разговора»[25], направленный против учения Толстого, имел особенный успех.

Исследование Д. Мережковского «Христос и Антихрист в русской литературе»[26] по своей проблематике до некоторой степени связано с этим диалогом. Оно посвящено Толстому и Достоевскому. Оба исторических пути, по которым идет человечество, — говорит Мережковский, — путь ко Христу в восточных мистических учениях и путь к Антихристу в учении Ницше о «сверхчеловеке» — заканчиваются. Дальше идти невозможно: перед нами бездна. Человекобог и Богочеловек, Антихрист и Христос — вот два противостоящих края этой бездны. И одна только русская литература способна, по мнению Мережковского, отыскать средство примирения этих крайностей: «Или мы, или никто», — заявляет он в конце первой части своего исследования. Он еще более непримиримо, чем Соловьев, отвергает Толстого как человека и проповедника.

Я должен назвать здесь третье имя — В. Розанова. Поскольку схоластические определения поэзии в данном случае имеют значения еще менее, чем обычно, я должен считать критические статьи Розанова чистой лирикой.

Кроме того, его стиль очень капризен. Его язык грамматически неправилен, он постоянно теряет нить своих мыслей и хватается за случайную ассоциацию слов, однако именно таким способом ему удается выразить именно то, для выражения чего он не находит соответствующих слов, и с помощью иллюзий он обнаруживает глубины, на которые он не мог бы указать никакими трезвыми словами. Он опубликовал серию статей о браке, которые вызвали яростную полемику. Они были собраны автором в книгу под названием «В мире неясного и нерешенного».

В течение минувшего года немало было сделано в области перевода. Произведения Ницше имели большой успех, и, несмотря на препятствия, чинимые цензурой, его сочинения появились в двух различных версиях (необходимо прибавить, что ни один из переводов не является удовлетворительным). Издано также несколько переводов сочинений Рёскина. Предпринято новое научно выверенное полное собрание сочинений Шопенгауэра. Перевод сочинений Платона, начатый Вл. Соловьевым, будет продолжаться.

Среди художественных переводов, не говоря о большом количестве ремесленных изделий, вроде бесконечных адаптаций и переизданий рассказов Джерома К. Джерома, — было несколько удовлетворительных изданий. В этом отношении много сделано К. Бальмонтом. Он неутомимо трудился над полным собранием переводов Шелли, им издано собрание сочинений Гауптмана. Наконец, он взял на себя большой труд перевести лучшие драмы Кальдерона и собрание сочинений Эдгара По в своих переводах. Князь Цертелев издал новый перевод первой части «Фауста». Поэт, который пишет под инициалами П. Я.[27], издал свои великолепные переводы Бодлера.

Говоря о современной русской литературе, я не могу обойти молчанием деятельность Московского художественного театра, который ведет войну с театральной рутиной и имеет большой успех в обществе.

В течение последнего года литературные круги были возбуждены событиями, которые хотя и не имеют тесной связи с литературой, но касаются выдающихся писателей. Отлучение графа Льва Толстого[28] вызвало во многих сочувствие. Максим Горький был заключен в тюрьму[29] за поддержку демонстрации студентов[30]. Та же судьба постигла издателей одного из лучших журналов — «Жизнь»[31], само издание закрыто распоряжением правительства, что не подлежит обжалованию. Группа других

писателей была выслана из обеих столиц; среди них К. Бальмонт, обвиняемый в том, что на литературном вечере он читал стихотворения без предварительного просмотра их цензором[32].

Из исторических сочинений наибольший успех имела биография императора Павла, написанная Н. Шильдером[33], автором обширного труда об императоре Александре I. Книга интересна разнообразием новых сведений, однако Шильдер как историк не имеет ни проницательности, ни способности критической оценки, поэтому его вердикты лишены веса. Гораздо более ценны исторические монографии В. Бильбасова[34]. Знаменитый историк императрицы Екатерины II не в состоянии продолжать свой главный труд, поскольку ему закрыт доступ в архивы после того, как стало известно, что он придерживается неприязненного мнения об императрице. Бильбасов — историк старой школы; его интересуют не столько социальные вопросы, сколько исторические личности и придворные интриги. Тем не менее, благодаря глубокому знанию всех политических отношений XVIII столетия, он талантливо раскрывает тайный смысл событий.

Проф. В. Герье начал цикл очень интересных очерков под названием «Борьба за единство веры в IV веке»[35], в которых говорится о ереси донатистов. Очерки основаны на самостоятельном изучении эпохи и особенно на глубоком знании сочинений св. Августина, а также новых исторических исследований. Благодаря выдающемуся дару изложения, научные выводы и обобщения профессора доступны пониманию широкой публики.

Максим Ковалевский продолжает свой обширный труд «Экономический рост Европы до возникновения капиталистического хозяйства»[36]. План работы несколько беспорядочен, но взгляды автора имеют значение благодаря широкому знанию предмета. Н. Павлов закончил свою «Русскую историю» (первые пять веков)[37], написанную живым языком и основанную на результатах самостоятельных изысканий. Столетней годовщиной Суворова вызваны издание его бумаг и серии очерков о нем[38]. Дубровин издал «Историю Крымской войны»[39]. Ранние мелкие очерки С. Соловьева[40], автора самой полной «Истории России», собраны в один том, а также очерки русской истории С. Ешевского[41].

Много новых материалов появилось в исторических обозрениях. В журнале «Русский архив» напечатаны «Письма» А. Булгакова[42], необходимые для характеристики московского общества 1820—30-х годов. В «Сборнике Русского исторического общества» напечатаны архивы кабинета министров императрицы Анны в период 1731—1740 годов[43]. Появились также два первоклассных труда по генеалогии рода князей Волконских и рода Татищевых. Журнал специально предназначен для публикации таких материалов.

По истории литературы продолжают выходить новые тома труда Н. Барсукова[44] и многообразные издания Венгерова. А. Волынский выпустил любопытный очерк о Лескове[45], одном из самых [оригинальных] русских писателей. М. Розанов издал работу о Якобе Ленце[46], в которой можно найти не печатавшиеся ранее материалы для понимания этого немецкого поэта периода Sturm und Drang. Под названием «Галерея» появилось собрание портретов русских писателей, к несчастью, с очень не соответствующим им текстом. Только недавно стихли отголоски столетней годовщины Пушкина. Это событие породило обширную литературу, но не многое в ней ценно.

Из множества переизданий старых писателей только одно, как имеющее научное значение, может быть отмечено, это — сочинения императрицы Екатерины II под редакцией А. Пыпина, содержащие много новых материалов, причем все добавления проверены по рукописным оригиналам. Новые издания сочинений А. Майкова[47], певца римской античности, и Н. Гоголя[48], первого русского реалиста, вполне заурядны. Что же касается первого полного собрания сочинений Фета под редакцией Б. Никольского и полного собрания сочинений Пушкина, предпринятого Академией наук (первый том вышел вторым изданием), то они далеко не оправдали тех надежд, которые они внушали[49].

Примечания

Обратный перевод с текста на английском языке: «The Athenaeum», 1901, July 20, № 3847, pp. 85—87.

1. **Соловьев Владимир Сергеевич** /1853—1900/ — русский поэт, критик и философ-идеалист.
2. **Вл. Соловьев.** Стихотворения. Изд. 3-е, доп. Предисловие Вл. Соловьева. СПб., 1900.
3. **К. Д. Бальмонт.** Горящие здания. Лирика современной души. М., 1900.
4. Из стихотворения Н. Минского «Как сон пройдут дела и помыслы людей...»
5. Имеются в виду строфы из стихотворения «Успокоение» цикла «Мертвые листья»:

Там, где листья тлеют мертвой кучей,
Возникайте насыпью летучей,
Хлопья снега, цвет надзвездных стран,
Грязный прах, где страждем и болеем,
Осените чистым мавзолеем,
Хлопья снега, мрамор неземной...
(**Н. М. Минский.** Новые песни. СПб., 1901, с. 67).

6. **А. А. Голенищев-Кутузов.** Стихотворения (1894—1901). СПб., 1901, с. 96.
7. **К. М. Фофанов.** Иллюзии. Стихотворения. СПб., 1900.
8. Стихотворения К. Р. Т. I. СПб., 1901. К. Р. — псевдоним Романова Константина Константиновича (1858—1915) — русского поэта.
9. **Василий Корин.** Зарницы. Стихи и песни. Вып. 2. СПб., 1901.
10. **Ив. Бунин.** Листопад. Стихотворения. М., 1901.
11. Сочинения графа **П. И. Капниста.** Т. I. Лирические стихотворения. М., 1901; Т. II. Драматические сочинения. М., 1901. См. рец. В. Брюсова («Русский архив», 1901, № 3, обложка, с. 3). Капнист Павел Иванович (1830—1898) — русский писатель, внук драматурга XVIII в. В. В. Капниста.
12. В журнальной публикации («Северный вестник», 1895, №№1—6) первая часть трилогии Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист» называлась «Отверженный», впоследствии — «Смерть богов (Юлиан Отступник)».
13. **Д. С. Мережковский.** Воскресшие боги (Леонардо да Винчи). «Мир божий», 1900, №№ 1—12.
14. Драма З. Н. Гиппиус «Святая кровь» была опубликована в кн. 1 альманаха «Северные цветы» (М., 1901). Гиппиус Зинаида Николаевна (1869—1945) — русская писательница и критик (Антон Крайний).
15. **И. И. Ясинский.** 1 марта 1881. — «Ежемесячные сочинения», 1900, №№ 1—12. Ясинский (псевдоним—М. Белинский) Иероним Иеронимович (1850—1931) — русский писатель и критик.
16. В 1900—1901 гг. вышли следующие книги А. Н. Будищева (1867—1916): «Пробужденная совесть» (СПб., 1900), «Разные понятия. Двадцать рассказов». (СПб., 1901) и роман «Лучший друг» (СПб., 1901).
17. В октябрьской книжке журнала «Жизнь» за 1900 г. был напечатан рассказ «Антоновские яблоки (Картины из книги «Эпитафии»)»; в апрельской книжке того же журнала — рассказы «Туман» и «Новая дорога»; в кн. 1 альманаха «Северные цветы» — рассказ «Однажды ночью» И. Бунина.
18. В 1900—1901 гг. Леонид Андреев опубликовал рассказы «На реке» («Журнал для всех», 1900, № 5), «Первый гонорар» («Курьер», 10 и 12 октября 1900), «Рассказ о Сергее Петровиче» («Жизнь», 1900, № 10), «Смех. Одна страничка» («Курьер», 5 января 1901), «Ложь» («Курьер», 20 февраля 1901), «Жили-были» («Жизнь», 1901, № 3).
19. В № 1 журнала «Русское богатство» за 1901 г. были напечатаны «Сибирские рассказы. 1. Мороз. 2. Последний луч», в № 2 — рассказ «Государевы ямщики» из того же цикла В. Г. Короленко.
20. **Тан (В. Г. Богораз).** Чукотские рассказы. СПб., 1900.
21. **П. Д. Боборыкин.** Накипь. СПб., 1900; Жесткие. — «Русская мысль», 1901, №№ 1—6.
22. **В. В. Вересаев.** Записки врача. — «Мир божий», 1901, №№ 1—5.
23. Рассказ Ю. К. Балтрушайтиса (1873—1944) «Капли» был опубликован в альманахе «Северные цветы» (М., 1901).

24. В кн. 1 альманаха «Северные цветы» была напечатана статья Ореуса (псевдоним—Иван Коневской) Ивана Ивановича (1887—1901) «Об отпевании новой русской поэзии (Общие суждения З. Гиппиус в №№ 17—18 «Мира искусства» 1900 г.)».
25. **В. С. Соловьев.** Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории, со включением краткой истории об Антихристе. СПб., 1900.
26. В течение января—ноября 1900 г. в журнале «Мир искусства» печаталось исследование Д. С. Мережковского «Христос и Антихрист в русской литературе: Лев Толстой и Достоевский», вышедшее отдельной книгой (ч. I) в марте 1901 г. в Петербурге.
27. П. Я. — криптоним поэта П. Ф. Якубовича-Мальшина (1860—1911). В апреле 1901 г. вышла его книга «Стихотворения». Т. 11. (1898—1901), большую часть которой занимали переводы лирики Ш. Бодлера.
28. 24 февраля 1901 г. в «Церковных ведомостях» было опубликовано постановление Святейшего Синода об отлучении от церкви Л. Н. Толстого.
29. В ночь с 16 на 17 апреля 1901 г. в Нижнем Новгороде М. Горький был арестован и заключен в тюрьму, 17 мая тюремное заключение было заменено домашним арестом.
30. 4 марта 1901 г. в Петербурге, на площади у Казанского собора, была разогнана полицией и казаками студенческая демонстрация, протестовавшая против введения т. н. «временных правил», по которым революционно настроенных студентов отдавали в солдаты.
31. Журнал «Жизнь» был запрещен 8 июня 1901 г. Закрытие журнала объяснялось его «марксистским направлением».
32. Под впечатлением событий 4 марта 1901 года на Казанской площади К. Д. Бальмонт написал сатирическое стихотворение «Маленький султан» и 14 марта прочитал его на каком-то литературном вечере в Городской думе. Постановлением особого совещания от 7 мая 1901 г. К. Д. Бальмонту было «воспрещено жительство в столицах, столичных губерниях и университетских городах сроком на три года». По этому поводу в дневнике В. Я. Брюсова сделана следующая запись: «Бальмонт прочел на каком-то публичном вечере стихи о резне в Турции. Составили протокол. У него был обыск. Теперь только о нем и говорят в Москве» (**В. Брюсов.** Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 102).
33. **Шильдер Николай Карлович** (1842—1902) — русский историк, автор фундаментальных жизнеописаний русских императоров: «Император Александр I, его жизнь и царствование». 2-е изд. Т. I—IV. СПб., 1894—1905; «Император Павел I». СПб., 1901.
34. **Бильбасов Василий Алексеевич** (1838—1904) — русский историк, автор незаконченного исследования «История Екатерины II». Т. I, II. СПб., 1890—1896. Здесь Брюсов имеет в виду издание: **В. А. Бильбасов.** Исторические монографии. Т. I—V. СПб., 1901.
35. **Герье Владимир Иванович** (1837—1919) — русский историк. Его очерки «Борьба за единство веры в IV веке», первоначально публиковавшиеся на страницах журнала «Вестник Европы» в течение 1901—1907 гг., впоследствии составили монографию: **В. Герье.** Блаженный Августин. М., 1910. В данном случае Брюсов имеет в виду первые три очерка («Вестник Европы», 1901, №№ 1—3).
36. **Ковалевский Максим Максимович** (1851—1916) — русский историк, экономист и социолог, автор труда «Экономический рост

Европы до возникновения капиталистического хозяйства». Т. I—III. М., 1898—1903.

37. **Н. М. Павлов.** Русская история от древнейших времен. Т. 3. М., 1900.
38. Предположительно, имеется в виду издание: Письма и бумаги Суворова. Из «Суворовского сборника». СПб., 1901.
39. **Дубровин Николай Федорович** (1837—1904) — русский историк, автор «Истории Крымской войны и обороны Севастополя» (1900).
40. **С. М. Соловьёв.** Собр. соч. СПб., 1901.
41. **Ешевский Степан Васильевич** (1829—1865) — русский историк. Здесь имеется в виду издание: **С. Ешевский.** Соч. по русской истории. Биография составлена К. Н. Бестужевым-Рюминым. М., 1900.
42. Из писем Александра Яковлевича Булгакова к брату его Константину Яковлевичу. — «Русский архив», 1899, № 10; 1901, № 3.
43. Сборник императорского Русского исторического общества. Т. 108. Юрьев, 1900. — Бумаги кабинета министров императрицы Анны Иоанновны 1731—1740 гг. Собраны и изданы под ред. А. Н. Филиппова. Т. III. (1734 г.). Юрьев; Сборник императорского Русского исторического общества. Т. III. Юрьев, 1901. — Бумаги кабинета министров императрицы Анны Иоанновны 1731—1740 гг. Собраны и изданы под ред. А. Н. Филиппова. Т. IV. (1735 г.). Юрьев, 1901.
44. **Н. Барсуков.** Жизнь и труды М. П. Погодина. Т. I—XXII. СПб., 1888—1910. В 1900 г. вышел том XIV.
45. **А. Волынский.** Царство Карамазовых. — Н. С. Лесков. Заметки. СПб., 1901.
46. **М. Н. Розанов.** Поэт периода «бурных стремлений» Якоб Ленц, его жизнь и произведения. М., 1901.
47. **А. Н. Майков.** Полн. собр. соч. Т. I—IV. Изд. 7-е, испр. и доп. СПб., 1901.
48. Предположительно, имеется в виду следующее издание: **Н. В. Гоголь.** Сочинения. 15-е изд. Под. ред. Н. С. Тихонравова. Т. I—XII. СПб., 1900.
49. **А. С. Пушкин.** Сочинения. Т. I. Лирические стихотворения 1812—1817. Примечания Л. Майкова. Изд. 2-е. СПб., 1901. Академическому изданию Сочинений Пушкина Брюсов посвятил две заметки: «Что дает академическое издание сочинений А. С. Пушкина» («Русский архив», 1899, № 12, с. 618—613) и «Сочинения А. С. Пушкина». Издание Академии наук, т. I. Изд. 2-е. («Русский архив», 1900, № 11, обложка, с. 3).

Валерий Брюсов. Русская литература в 1902 году

В русском обществе и в русской литературе с некоторого времени наметилось религиозно-мистическое движение. В отчетном году оно выразилось с особой силой. В Петербурге основалось новое общество под названием «Религиозно-философских собраний». В его учреждении принимали участие К. П. Победоносцев, занимающий один из самых выдающихся постов в России, и петербургский митрополит Антоний. На этих собраниях читаются доклады по религиозным и церковным вопросам и происходит их

обсуждение, причем мнения высказываются с редкой в России свободой. Самое замечательное, что наряду со светскими лицами, преимущественно писателями, здесь присутствуют и духовные. Рясы чередуются с сюртуками. В публике много дам. Впервые после двухвекового разрыва светская литература подала руку духовной мысли. Впервые у них снова оказались одинаковые задачи, вопросы, одинаково важные обоим.

Наиболее деятельный участник Религиозно-философских собраний Д. Мережковский, выдающийся поэт, романист и критик. Свои религиозные идеи он изложил в обширном критическом исследовании о Льве Толстом и Достоевском, озаглавленном «Христос и Антихрист в русской литературе». Первая часть, говорившая о Толстом и Достоевском как писателях, появилась еще в прошлом году; вторая — о религии Толстого и Достоевского — закончена печатанием в марте 1902 года[1]. Это едва ли не самое замечательное явление отчетного года. Основная мысль Мережковского в том, что плоть и дух, оргиастическое и аскетическое начала в человеке, равно святы. Лев Толстой постиг святость плоти, Достоевский — святость духа; когда Толстой пытается проповедовать против плоти, — он изменяет самой сущности своей личности. Мережковский определяет пафос этих писателей словами: «тайновидец плоти» и «тайновидец духа».

Историческое христианство, учит Мережковский, впало в роковую ошибку: положив, что святым и чистым может быть только дух, что все плотское — греховно. В эпоху, когда христианство утверждалось на земле, могла быть потребность оттолкнуться от языческих понятий со всей доступной силой, как отплывающий корабль отталкивается от берега. Но именно в наши дни наступило время восполнения христианства, дарования ему недостающей цельности. Мережковский сравнивает человечество с телом, брошенным от земли в мировое пространство к луне. Оно достигло точки, где кончается сила земного притяжения и энергия толчка, а сила лунного притяжения еще не началась. Кончается движение, данное человечеству Первым пришествием Христа, и еще не ощутимо притяжение, заключенное в грядущем Втором пришествии. И вот кажется, что всякое движение прекратилось, что мы остановились. Но расчет сил сделан Тем, Кто никогда не ошибается. И от первого, скорбного, темного и тайного лика Господня нам предстоит обратиться ко второму — радостному, светлому и славному[2].

Влияние нового религиозного движения ясно сказывается и в новом сборнике рассказов Зинаиды Гиппиус («Третья книга рассказов»)[3]. Г-жа Гиппиус — одно из замечательнейших дарований нашего времени в России, но главная сила ее в стихах. Ее настроения всегда глубоки и остры; ее душа как бы символ всех современных исканий. Рассказы ее менее значительны. Они интересно задуманы, в них есть оригинальные мысли и образы, но не чувствуется того особого, невыразимого дара, которым должен обладать истинный рассказчик. В новой книге г-жа Гиппиус платит дань своему увлечению идеями Мережковского. Один из ее рассказов называется «Святая плоть». В нем она так изображает православную церковную службу: «Медленно читали, медленно выходил священник в темных одеждах, говорил мучительную молитву и кланялся в землю; и все за ним на сырые плиты недавно отстроенной церкви склонялись до земли. «Все, все возьми от меня, Господи, — молились люди, — все, что вложено в нас Тобою, дай силу уничтожить во мне данное Тобою. И дай видеть его яснее, чтобы лучше уничтожить. Дух смирения и воздержания пошли мне, Господи». — И такая сила была в этих словах, что они были почти прельстительны». Это, конечно, изображение первого, скорбного лика Господня, от которого нас зовут обратиться ко второму, светлому.

Близко к Религиозно-философским собраниям стоит и Н. Минский, напечатавший начало своих «Философских разговоров» (в журнале «Мир искусства)[4]. Между философией и религией, утверждает Минский, связь столь же тесная, как между стеблем и цветком. Минский мечтает о метафизике, которая, начинаясь теорией познания, завершалась бы легендой и молитвой. В «Философских разговорах» он ищет рационалистического оправдания мистики. Критическая философия поставила вопрос не о возможности чуда, а о возможности для человека воспринять его. Рассудок принужден был отвергнуть чудо, не потому, что мы его не видали или прежние очевидцы не заслуживают доверия, а потому, что все воспринимается нами под условием опыта. Вера в Бога убита этим навсегда, но религиозное чувство осталось живым. Будущее людей зависит от того, возможно ли исповедовать Бога, не веруя в него. Проповеди такого исповедания Бога, без веры в него, и посвящены «Философские разговоры»[5].

Говоря о новом религиозном движении нельзя забыть В. Розанова. Кроме постоянных газетных фельетонов в «Новом времени», весьма замечательных по стройности проникающего их мировоззрения, он напечатал несколько полубеллетристических вещей. Рассказ «Тревожная ночь» (в альманахе «Северные цветы на 1902 год»)[6] пересказывает два сна. В первом изображена пустынная церковь, в которой служит одинокий священник. Чувствуется, что эта пустынность не местная, а какая-то планетная. Но умерла не земля, а только одна категория земных явлений; а сама земля другими своими категориями живет, шумит, и даже, пожалуй, более, чем прежде. Священник понимает это, но, как бы ничего не замечая, истово, прямо, громко произносит молитвы в пустынной церкви. «Хвалите имя Господне, хвалите, рабы его!» — произносит он слова псалма. Но рабов нет . . . Во втором сне изображены два парохода: прочный торговый немецкий, бодро идущий сквозь бурю; и маленький самодельный, плывущий из Соловецкого монастыря с монахами, без барометра, и погибающий в волнах. Автор, видимо, хотел указать, что историческое христианство на пороге своей гибели.

Художественному изображению и критике новых религиозных исканий посвящен последний роман П. Боборыкина «Исповедники» (в журнале «Вестник Европы»)[7]. Автор называет все движение — «эстетическим богоискательством»: — «Разве вы не видите, — говорит одно из действующих лиц, — что вот уже несколько лет идет крестовый поход против знания? И разом, и на Западе, и у нас, клерикалишки, переодетые иезуиты с кафедр Сорбонны и других высших школ провозглашают банкротство науки. ...К девяностым годам приспел разброд, повальное ренегатство, потакательство всякой блажи, трусливой апатии, мистическому и декадентскому юродству»[8]. О группе лиц, образующих ядро нового движения, другой герой романа говорит так: «Они считают себя, свою ничтожную числом кучку, призванной возродить все русское общество, а потом весь мир. Они объявляют себя преисполненными особой, высшей мистики. Для них должно произойти великое слияние тела и духа, Христа и Антихриста»[9]. Одна из героинь романа сама говорит, что не расстается с апокалипсисом. В романе, кроме высших кругов общества, изображены и московские старообрядцы и деревенские сектанты, «духовные христиане», «штундисты» и т. под. и их «радения» (службы). К сожалению, некоторые из выведенных в романе лиц не типы, а легко узнаваемые портреты живых людей.

Совершенно с иной точки зрения осмеивает новое те-

чение Андрей Белый в маленькой книжке, озаглавленной им «Симфония»[10]. Это первый опыт молодого писателя, но книга производит впечатление работы человека, много прожившего. В ней нет юношеских надежд, а много сарказма и горечи. Сам мистик, сам увлеченный религиозным движением своего времени, А. Белый обращает свою насмешку на собственные идеалы. Книга написана в необычной форме: прозаическими стихами, как библейские книги.

Из чисто беллетристических произведений наибольший успех выпал на долю Леонида Андреева. Первая книга его «Рассказов»[11] была раскуплена в несколько недель, и тотчас появилось ее второе, дополненное издание. Оставаясь совершенно доступен среднему читателю, Л. Андреев в то же время некоторыми приемами и настроениями близок к новой поэзии. Он обладает дарованием рассказчика и можно ожидать, что в будущем найдет самостоятельную дорогу. Лучший рассказ Л. Андреева — «Бездна»[12]. Студент Немовецкий гулял за городом в пустынной местности с барышней. Они говорили нежные и робкие речи о любви, он стыдливо ухаживал за ней. В леску они повстречали несколько оборванных мужчин из подонков общества. Место было глухое, дикое. Пьяным мужикам пришло на ум воспользоваться красивой девушкой. Ее спутник, бессильный, непривычный к борьбе, не может защитить ее. Его оглушили ударом по голове, и он потерял сознание. Барышня бросилась бежать, но ее догнали . . . Очнувшись, Немовецкий вспомнил все происшедшее с диким ужасом, думал о самоубийстве, бежал по лесу без цели, и все было похоже на сон. Наконец он нашел свою спутницу. Она лежала на земле голая, заснувшая от усталости, от стыда и слез. Сначала Немовецкий звал ее, пытался разбудить, умолял, грозил, накидывал на нее, как вор, обрывки одежды, и двойное ощущение тела и одежды было остро, как нож, и непостижимо, как безумие. Потом он уже не знал, что делает, прижимал к себе потеплевшее тело, целовал его и еще лгал, потому что сохранял последнюю из человеческих способностей — лгать . . . И черная бездна животной страсти, той же, которой отдались те озверевшие люди, поглотила и его . . .

С успехом книги Л. Андреева может соперничать только успех книг Максима Горького, выходящих сразу в нескольких десятках тысяч экземпляров. В отчетном году он выпустил 5-ый том своих сочинений, где впервые появилось окончание его романа «Трое», и драму «Мещане», игранную в Петербурге с громадным успехом. В драме изображена зажиточная мещанская семья, живущая в маленьком городке. Дети получили образование, сын — студент, дочь — учительница, и вот между родителями и детьми возникает взаимное непонимание. Тема не новая и не так еще давно разработанная в «Одиноких» Гауптмана. Вообще, по приемам творчества «Мещане» напоминают драмы Гауптмана (напр., еще его «Праздник примирения»)[13] и Чехова. Лучшие свойства дарования Горького — его умение изображать сильные характеры — почти не нашло себе применения в драме. Представителем их здесь является Нил. «Я заставлю жизнь ответить так, как захочу, — говори он. — Я знаю, что жизнь тяжела, что порою она омерзительно жестока, что разнузданная, грубая сила жмет и давит человека, я знаю это . . . И все-таки говорю: ничего! наша возьмет! И на все средства души моей я удовлетворю мое желание вмешаться в самую гущу жизни, месить ее и так и эдак . . . »[14] В устах героев Горького это уже не ново. Удался ему еще тип честного пропойцы, сохранившего в самом унижении искру Божества. Тип этот прекрасно изображен Островским в Любиме Торцове и Достоевским — в Мармеладове. У Горького он воплощен в лице Перчихина. Это старик, торговец певчими птицами, всей душой преданный своему ремеслу. «Люди, которые на земле свой кусок хлеба берут, — говорит он, — друг у друга изо рта его дерут. А я получаю пищу из воздуха, от небесных птиц кормлюсь, мое дело чистенькое».

Впервые были собраны в отчетном году рассказы И. Ф. Горбунова, недавно умершего. Горбунов был очень популярен при жизни как устный рассказчик. Он обладал удивительной мимикой, удивительным уменьем оттенять голосом все особенности изображаемого лица. Его рассказы были живой летописью разных сторон русского быта. В печати они потеряли значительную часть своего обаяния. Появились они разом в двух изданиях: как «Сочинения» под редакцией и с предисловием академика А. Ф. Кони и как «Отзвуки рассказов» под редакцией графа П. Шереметева[15]. Особенное значение приобрел созданный Горбуновым тип генерала Дитятина. Это — старый служака, впитавший в кровь порядки старой России до реформы Александра II. Под маской его старческого брюзжания Горбунов произносит речи в разных торжественных случаях и, доводя до абсурда идеи людей, подобных Дитятину, тем самым осмеивал их[16].

Из большого количества рассказов я вынужден отметить лишь очень немногие. Писатель, скрывающий свое

имя под псевдонимом Скиталец[17], издал свой первый сборник стихов и рассказов, не лишенных своеобразия и силы. Д. Мережковский напечатал свои рассказы об итальянской жизни, написанные им давно, под общим заглавием «Любовь сильнее смерти»[18]. Сборники рассказов выпустили И. Бунин[19], Н. Телешов[20], В. Михеев[21] и Ф. Тищенко[22].

На сценах театров имели успех следующие пьесы: «Дети Ванюшина» С. Найденова[23], «Под колесами» Л. Жданова[24], «Лишенный прав» И. Потапенко[25] и «Напасть» Платона[26]. Все они довольно заурядны.

Из произведений поэзии я должен поставить на первое место «Песни из Уголка» К. Случевского[27], одного из самых замечательных русских поэтов. За полвека своей литературной деятельности он до сих пор не удостоился известности, которой он заслуживает. В широких кругах читателей знают только имя Случевского, зато он окружен почтительным уважением своих друзей и всех поэтов. Если бы провести в России плебисцит среди поэтов, как это имеет место во Франции, Случевский, без сомнения, получил бы наибольшее число голосов. «Уголок»—так называется имение поэта, где он обычно отдыхает в летние месяцы. Стихи, объединенные под названием «Песни из Уголка», по большей части посвящены тривиальным вещам, актуальным темам каждодневной жизни, происшествиям домашнего быта и встречам. Но Случевский умеет подойти к каждому вопросу с неожиданной стороны, он умеет показать каждый предмет по-новому и озарить его светом поэзии. Его стихотворения полны мысли. К сожалению, его просодия не всегда совершенна, порой беззаботность певца доходит до нарушения формы. В каждом его стихе заложено зерно поэтического цветка, но не всегда он распускается. Но бесформенность стихов Случевского подобна кактусу: он сохраняет свою индивидуальность и не имеет ничего общего с банальностью.

Почитатели С. Надсона, поэта, умершего весьма молодым 15 лет тому назад, издали сборник черновых рукописей его стихов и незаконченных произведений «Недопетые песни»[28]. Поэзия Надсона до настоящего времени продолжает пользоваться шумным успехом, его книги расходятся в тысячах экземпляров. Этот успех вызвал во многих недоумение и даже неудовольствие, поскольку талант Надсона, хотя и подлинный, не был глубоким, и он значительно уступает ряду своих соперников в поэзии, которые остались почти незамеченными. Один критик остроумно

сравнил этот успех с успехом романов Жюля Верна и Майн-Рида. Надсон — поэт определенного периода нашей жизни. Его идеи примитивны, его настроения наивны и проникнуты печалью, и они заразительны. Он горюет, что зло слишком могущественно и зовет вас отнестись сочувственно к бедным людям. Его новая книга ничего не прибавляет к этим мотивам.

П. Вейнберг издал том стихотворений[29] к юбилею своей литературной деятельности. Его стихи ничем не интересны и не оригинальны. Он скорее переводчик и юморист, писавший под вульгарным псевдонимом «Гейне из Тамбова». Стихи покойного П. Шумахера[30] собраны впервые. Он был автором серии остроумных шуток и пародий. Он в совершенстве овладел речью русского простонародья, хотя по рождению не был русским. А. Мейснер[31], Д. Ратгауз[32] и князь Цертелев[33] издали сборники своих стихов. Эти писатели давно выступают перед публикой. Они не без таланта, но им недостает оригинальности.

Молодые поэты А. Курсинский[34] и Е. Варженевская[35] несколько более самобытны. Они выпустили по книжке стихов. С. Рафалович[36] дебютировал несколькими поэмами, в его книге чувствуется талант. Последователи «нового искусства» также собрали свои стихи во втором выпуске «Северных Цветов», в котором приняли участие К. Бальмонт, З. Гиппиус, М. Лохвицкая, Ф. Сологуб, Ю. Балтрушайтис и другие.

В области переводов нет ничего выдающегося. К. Бальмонт издал второй том Кальдерона[37] в своих переводах с испанского, с обстоятельными предисловиями и примечаниями. Труд Бальмонта представляет собою первый художественный перевод Кальдерона в России. Под его редакцией вышло также собрание драм Зудермана[38]. Д. Мережковский выпустил отдельными частями свои переводы греческих трагедий[39]. В них есть поэзия, и стихи благозвучны, но они далеко не буквально передают оригинал, а иногда совершенно искажают его смысл; размер стихов выдержан пятистопным ямбом. Такие переводы греческих трагедий не могут вполне отвечать требованиям русской литературы. Поэт, который скрывает свое имя под инициалами К. Р., издал второй и третий тома своего перевода «Гамлета»[40], которые сопроводил статьями о Гамлете и актерах, игравших эту роль; книги свидетельствуют о громадной эрудиции переводчика. Вышло несколько переводов польского писателя Пшибышевского. В. Саблин заботливо открывает новинки западной литературы (особен-

но в драматургии) изданием «Красного петуха» Гауптмана, «Да здравствует жизнь!» Зудермана и произведениями К. Тетмайера. Перевод «Небожественной комедии» З. Красиньского[41] произвел шум. Перевод был сделан с оригинала, изданного в России с разрешения цензуры; другой перевод той же драмы был напечатан раньше в «Русском вестнике». Драма направлена против польских революционеров. Однако, несмотря на этот факт, новый перевод был конфискован и уничтожен по распоряжению покойного министра Сипягина, а цензор, дозволивший издание, вскоре лишился места.

В качестве предисловия к переводному роману В. Поленца[42] Толстой приложил свою новую статью. Он выражает недовольство порчей вкуса и утратой здравого смысла среди читателей. «В русской поэзии, — пишет Толстой, — после Пушкина, Лермонтова и Тютчева слава переходит сначала к весьма сомнительным поэтам Майкову, Полонскому, Фету, потом к совершенно лишенному поэтического дара Некрасову, потом к искусственному и прозаическому стихотворцу Алексею Толстому, потом к однообразному и слабому Надсону, потом к совершенно бездарному Апухтину»[43].

Что касается истории, был отмечен юбилей литературной деятельности П. Бартенева, редактора-издателя исторического журнала «Русский архив»[44], который выходит в течение сорока лет. «Русский архив» является сокровищницей всевозможных воспоминаний, писем выдающихся личностей и официальных документов; ни один исследователь истории России или истории русской литературы не сможет обойтись без фактов, помещенных в этом журнале. П. Бартенев такой же публикатор исторических материалов по призванию, как бывают журналисты по призванию или прирожденные поэты. Он обладает особенным даром выбирать из кипы частных писем, из объемистых дневников и записок отдельных лиц все ценное и примечательное. Личность Бартенева проявляется в его журнале. Предваряя материалы небольшими вступительными заметками, часто состоящими из нескольких строк, прибавляя в конце публикации два-три слова, или с помощью внешне незначительных подстрочных примечаний, он освещает публикуемый им документ со своей точки зрения. Благодаря изумительным познаниям в области русской общественной жизни конца XVIII и начала XIX века, он добавляет то, что не рассказано полностью в мемуарах, исправляет ошибки и вносит новые и ценные подробности. Так как он

считает, что он должен публиковать многие материалы преждевременно, Бартенев часто ограничивается намеком, вполне вразумительным для будущего исследователя вопроса.

Ни один из исторических трудов, которые появились в течение отчетного периода, не может быть назван особенно выдающимся, но есть несколько любопытных и полезных изданий. Под редакцией В. Бильбасова изданы два тома «Архива графов Мордвиновых»[45]. Они содержат много важных документов о деятельности и личности флотоводца графа Мордвинова, одного из самых оригинальных современников Александра I. По словам Пушкина, Мордвинов заключал в себе всю русскую оппозицию. Он обладал живым умом и не боялся смелых высказываний в присутствии самого императора. Генерал Стафф издал второй том собрания документов о войне 1812 года («Отечественная война 1812 года», под редакцией Мышлаевского)[46]. Опубликованные материалы относятся к 1811 году и показывают, как тщательно готовилась Россия к неизбежной войне. В «Русской старине» напечатаны любопытные подробности о падении Сперанского, известного министра Александра I; многие лица того времени предстают в совершенно неожиданном освещении. Много нового в «Воспоминаниях» С. Волконского[47], участника восстания декабристов в 1825 году, в котором были замешаны все молодые люди высшего света. Волконский был связан со всеми выдающимися людьми его времени и даже с самим императором. «Воспоминания» К. Н. Бестужева-Рюмина имеют отношение к недавнему прошлому, они доведены до 1860 года[48]. Бестужев-Рюмин, которого считали то западником, то славянофилом, был хорошо знаком с двумя этими течениями, разделившими в свое время русское общество на два лагеря. Княгиня Трубецкая опубликовала материалы для биографии князя В. Черкасского, видного поборника освобождения крепостных крестьян. Двухсотлетие основания Петербурга не отмечено ни одним ценным трудом по истории третьей столицы России. Компиляция И. Божерянова «Невский проспект»[49] более интересна своими гравюрами, нежели текстом.

В текущем году Россия празднует юбилеи двух своих писателей-классиков—Н. Гоголя и В. Жуковского. Прошло 50 лет после их смерти (оба они умерли в 1858 году). Нынешнее время очень важно для русской культуры, так как только через 50 лет утрачивают юридическую силу права на литературную собственность; вплоть до настоящего вре-

мени сочинения покойных писателей издавались только их наследниками, по большей части весьма неполно и по очень высокой цене. Через полвека по смерти писателя его произведения становятся национальным достоянием. Сочинения Гоголя, однако, составляют в этом отношении исключение. Уже в ранний период они были изданы с тщательностью и полнотой, редкой в России; причем тексты были сверены с рукописными вариантами Н. Тихонравовым и В. Шенроком (10-ое издание сочинений Гоголя). Теперь новые редакторы могут соперничать со своими предшественниками лишь в удешевлении издания. Что же касается Жуковского, то первое полное и подлинно научное издание его сочинений как приложение к журналу «Нива» начато профессором А. Архангельским лишь недавно[50].

В связи с юбилеем появилось также новое издание писем Гоголя под редакцией В. Шенрока. Это очень ценное издание. Редактор заново проверил почти все письма по автографам, заполнил некоторые пропуски, а многие письма опубликовал впервые. Письма Гоголя и Жуковского, не публиковавшиеся ранее, появились в «Русской старине» и в «Русском архиве»[51]. В «Русском архиве» впервые полностью опубликован дневник Жуковского[52]. В «Историческом вестнике» напечатано несколько вещей Гоголя, найденных среди изорванных им рукописей. В том же журнале помещены воспоминания о Гоголе его товарища по Нежинскому лицею Любича-Романовича. Автор показывает Гоголя ученической поры в самом непривлекательном свете: товарищи не любили его и вышучивали. Гоголь гордо уходил в себя и говорил: «Вы не можете оскорбить меня, но если я оскорблю кого-либо из вас, вы это почувствуете»[53]. Одна из наиболее любопытных книг о Гоголе написана профессором университета в Гельсингфорсе И. Мандельштамом под названием «О стиле Гоголя»[54]. Мандельштам был учеником Потебни, даровитого филолога. Он рассматривает произведения Гоголя не с общей точки зрения, которая не дает однозначных результатов, но исследует составные элементы его стиля, эпитеты и конструкцию предложений.

Юбилеи Гоголя и Жуковского отвлекли почти все наличные силы историков литературы, и поэтому очень немногие труды посвящены другим ее периодам и другим писателям. В. Завитневич выпускает обширную биографию А. Хомякова[55], самого выдающегося и самого одаренного из славянофилов, поэта, философа, богослова и математика. Н. Барсуков продолжает более чем обширную биографию историка Н. Погодина, которая уже сейчас насчитывает 16 томов: в ней впервые публикуются самые разнообразные документы. Вкладом в историю русского искусства является книга С. Дягилева о Д. Левицком («Русская живопись в XVIII веке», том I)[56]. Помимо очерков о жизни и творчестве Левицкого в нее включены довольно точные репродукции его картин. Д. Тренев издал копии недавно найденных икон Симона Ушакова[57], русского Рафаэля XVII столетия.

В текущем году русская литература понесла значительный урон. Умер Глеб Успенский[58]. Как творческая личность он умер раньше, так как в последние годы жизни он страдал от умственного расстройства. Глеб Успенский был **народником,** т. е. героями его произведений были простые люди, **мужики.** Он был самым талантливым представителем той группы писателей, к которой он принадлежал, и в свое время пользовался большим успехом. Однако его стремление к tendenziös, как говорят немцы, и пропаганде определенных идей сковывало свободу его творческих сил. Он подчинил свой талант абстрактным принципам, и гражданин подавлял в нем художника. Одновременно с Успенским умер и другой писатель-народник, менее значительный, — Ф. Нефедов[59]. Умер также писатель-беллетрист Г. Мачтет[60], высоко ценимый в некоторых кругах. У Мачтета было много читателей, хотя его повести производят неприятное впечатление чрезмерной методичностью и манерностью стиля. К лучшим его произведениям относятся те, в которых даны непритязательные описания Сибири; ими писатель дебютировал в литературе.

Умер историк Н. Шильдер. Особую известность ему доставила его история Александра I в четырех больших томах. Труд Шильдера выявляет громадную осведомленность автора по части архивных материалов. Шильдер, в противовес современным тенденциям исторической науки, придает слишком большое значение роли личности. Все его труды имеют характер биографий, но, несмотря на это, они лишены глубины психологического анализа, что особенно чувствуется в биографии такой загадочной личности, какой был император Александр I, которого Пушкин не без основания назвал арлекином. Кроме истории Александра I, Шильдер написал очерк царствования Павла и начал очерк о Николае I.

Умер также деятель просвещения и публицист С. Рачинский, очень популярный в России. Его последний очерк «Absit omen»[61] направлен против изменений в системе классического образования в России.

Лично для меня куда более горестной потерей явилась смерть молодого поэта Ивана Коневского[62], которая, однако, не привлекла большого внимания. Он утонул летом прошлого года в Литве. Он был студентом университета, его имя впервые появилось в печати в 1899 году.

Что же касается русской журналистики, то заметных перемен в ней не произошло. В Харькове начала выходить новая газета «Мирный труд»[63], однако ее характер еще не определился. «Русский вестник», один из старейших русских журналов, испытывает временные затруднения, и, вероятно, его возглавит новый состав редакции[64]. М. Меньшиков начал издавать свой орган — «Письма к ближним»[65], причем весь журнал заполняется его статьями. С. Шарапов[66] также предпринял издание журнала, по форме напоминающего альманах. Издания такого рода приобретают значение только в том случае, если издатель обладает совершенно исключительной энергией и талантом, как это было, когда выходил «Дневник писателя» Достоевского, но в данном случае о таланте не приходится и говорить.

Резкий памфлет А. Амфитеатрова[67], в котором он напал на царскую семью, вызвал большой шум. Автор был сослан в Сибирь, а газета «Россия», наиболее читаемая после «Нового времени», за опубликование фельетона внезапно прекратила свое существование.

Примечания

Рукопись — РО ГБЛ, фонд 386, карт. 36, ед. хр. 33, лл. 18—19. Обратный перевод с текста на английском языке по изданию: «The Athenaeum», 1902, July 5, № 3897, pp. 24—26.

1. **Д. С. Мережковский.** Л. Толстой и Достоевский. Т. II. Религия Л. Толстого и Достоевского. СПб., 1902.
2. Далее в рукописи зачеркнуто: «В заключении сам Мережковский говорит, что в его участии таится опасность новой ереси — «астартизма», не святого единства, а кощунственного смешения духа с плотью» (лл. 18 об. — 19).
3. **З. Гиппиус.** Третья книга рассказов. Произведения 1897—1900. СПб., 1902.
4. **Н. Минский.** Философские разговоры. — «Мир искусства», 1901, № 2—3, с. 76—90; № 4, с. 152—167; № 7, с. 1—16; 1902, № 4, с. 247—264; № 7, с. 45—64; № 11, с. 285—299; 1903, № 4, с. 193—212; № 5—6, с. 297—316; № 10—11, с. 211—226; № 12, с. 269—291.
5. Далее в рукописи зачеркнуто: «Попутно Н. Минский высказывает много оригинальных и тонких мыслей» (л. 19).
6. **В. Розанов.** Тревожная ночь. — В кн.: «Северные цветы на 1902 год». М., 1902.

7. **П. Д. Боборыкин.** Исповедники. Повесть. — «Вестник Европы», 1902, № 1—4. Боборыкин Петр Дмитриевич (1836—1921) — русский писатель.
8. Здесь контаминация двух реплик действующего лица повести Грязева: «Разве не видите, что вот уже несколько лет, как идет крестовый поход против... положительного знания?.. И разом, и на Западе, и у нас, клерикалишки, переодетые иезуиты... с кафедр Сорбонны и других высших школ стали провозглашать банкротство науки!» («Вестник Европы», 1902, № 1, с. 61) и «И к девяностым годам приспел разброд, повальное ренегатство, потакательство всякой блажи, трусливой апатии, мистическому и декадентскому уродству!» (Там же, с. 64).
9. Мысли Костровина Брюсов цитирует не совсем точно: «Они считают себя, свою ничтожную числом кучку — призванной «возродить» все русское общество, а потом и весь мир! — Они объявляют себя преисполненными особой, высшей мистики. Для них должно произойти великое слияние тела и духа, Христа и Антихриста» («Вестник Европы», 1902, № 3, с. 37).
10. **Андрей Белый.** Симфония (2-я, драматическая). М., 1902. Андрей Белый—псевдоним Бугаева Бориса Николаевича (1880—1934)— русского писателя, критика, философа.
11. **Леонид Андреев.** Рассказы. СПб., 1901. В марте 1902 г. вышло 2-е, дополненное издание.
12. Рассказ Л. Андреева «Бездна» («Курьер», 20 января 1902) вызвал острое столкновение мнений критики и читателей, которые защищали автора от обвинений в клевете на человеческую природу.
13. Драмы «Праздник перемирия» (1890) и «Одинокие» (1891) — ранние пьесы немецкого драматурга Герхардта Гауптмана (1862—1946), показывающие распад буржуазной семьи.
14. Слова Нила (акт IV) и Перчихина (акт III) Брюсов цитирует неточно (См.: **М. Горький.** Полн. собр. соч. в 25 т. Т. VII. Пьесы. 1897—1906. М., 1970, с. 57, 89).
15. **И. Ф. Горбунов.** Сочинения. Т. 1, 2. Под ред. и с пред. А. Ф. Кони. СПб., 1901; **И. Ф. Горбунов.** Отзвуки рассказов. 1883—1895. Под ред. гр. Павла Шереметева. СПб., 1901. Горбунов Иван Федорович (1831—1895) — русский писатель и актер.
16. Здесь рукопись обрывается, далее следует обратный перевод с английского по указанному изданию: «The Athenaeum», 1902, July 5, № 3897, pp. 25—26.
17. **Скиталец.** Рассказы и песни. Т. I. СПб., 1902. Скиталец — псевдоним русского писателя Петрова Степана Григорьевича. (1869—1941).
18. **Д. С. Мережковский.** Любовь сильнее смерти. Итальянская новелла XV века. М., 1902.
19. **Ив. Бунин.** Рассказы. Т. I. СПб., 1902.
20. Предположительно, Брюсов имеет в виду следующее издание: **Н. Телешов.** Повести и рассказы. М., 1902. Телешов Николай Дмитриевич (1867—1957) — русский писатель.
21. **В. М. Михеев.** Рассказы. М., 1902. Михеев Василий Михайлович (1859—1908) — русский писатель и критик.
22. **Ф. Ф. Тищенко.** Рассказы. М., 1902. Тищенко Федор Федорович (1858—?) — русский писатель.
23. **С. Найденов** — псевдоним русского драматурга Алексеева Сергея Александровича (1868—1922).
24. **Л. Жданов** — псевдоним Гельмана Льва Григорьевича (1864—1951) — русского поэта, драматурга, романиста.

25. **И. Потапенко.** Лишенный прав. Пьеса в 4-х действиях. М., 1902. Потапенко Игнатий Николаевич (1856—1929) — русский писатель.
26. **И. С. Платон.** Напасть. Драма в 4-х действиях. М., 1902. Платон Иван Степанович — артист и драматург.
27. **К. К. Случевский.** Песни из Уголка. СПб., 1902. Случевский Константин Константинович (1837—1904) — русский поэт.
28. **С. Я. Надсон.** Недопетые песни. Из посмертных бумаг. СПб., 1902. Надсон Семен Яковлевич (1862—1887) — русский поэт.
29. **П. И. Вейнберг.** Стихотворения. СПб., 1902. Вейнберг Петр Исаевич (1831—1908) — русский поэт и переводчик.
30. **П. В. Шумахер.** Стихи и песни. М., 1902. Шумахер Петр Васильевич (1817—1891) — русский поэт.
31. **А. Ф. Мейснер.** Стихотворения 1890—1901. Изд. 2-е. СПб., 1902. Мейснер Александр Федорович (1865—1922) — русский поэт.
32. **Д. М. Ратгауз.** Песни любви и печали. СПб., М., 1902. Ратгауз Даниил Максимович (1868—1937) — русский поэт.
33. **Д. Н. Цертелев.** Стихотворения 1883—1901. СПб, 1902. Цертелев Дмитрий Николаевич (1852—1911) — русский поэт, переводчик, философ.
34. **А. А. Курсинский.** Стихи, 1896—1900. М., 1902. Курсинский Александр Антонович (1873—1919) — русский поэт и переводчик.
35. **Е. А. Варженевская.** Стихотворения. М., 1901.
36. **С. Л. Рафалович.** Весенние ключи. Стихотворения. СПб., 1901. Рафалович Сергей Львович (1875—1943) — русский поэт, драматург.
37. **(Педро Кальдерон).** Сочинения Кальдерона. Пер. с испанского (и предисловие) К. Д. Бальмонта. Вып. 2. Философские и героические драмы. М., 1902. Педро Кальдерон де ля Барка (1600—1681) — испанский поэт и драматург.
38. **Герман Зудерман** (1857—1928) — немецкий писатель, автор драмы «Да здравствует жизнь!» (1902).
39. В 1902 г. были осуществлены отдельные издания трагедий Софокла («Антигона», «Эдип-царь», «Эдип в Колоне»), Эврипида («Ипполит», «Медея») и Эсхила («Скованный Прометей») в переводах Д. С. Мережковского в кн-ве «Знание».
40. **В. Шекспир.** Трагедия о Гамлете, принце датском. Пер. К. Р. (Романова). Т. 1—III. СПб., 1899—1901; Изд. 2-е, испр. СПб., 1919.
41. **З. Красиньский.** Небожественная комедия. Пер. и вступит. статья А. Курсинского. М., 1902. Зыгмунд Красиньский (1812—1859) — польский поэт.
42. **Вильгельм фон Полениц** (1861—1903) — немецкий писатель, автор трилогии «Сельский священник» (1893), «Крестьянин» (1894) и «Могильщик» (1897). Вторая часть трилогии — «Крестьянин» вышла в России в 1902 г. с предисловием Льва Толстого.
43. В. Брюсов приводит цитату из «Предисловия» неточно. (См.: **Л. Н. Толстой.** Собр. соч. В 20-ти т. Т. XV. М., 1964, с. 280—281).
44. «Русский архив» — ежемесячный исторический и историко-литературный журнал (1863—1917), основателем и издателем-редактором которого был П. И. Бартенев до 1912 г. В. Брюсов посвятил ему несколько статей и заметок: «П. И. Бартенев как издатель» (Литературное приложение к газете «Русский листок», 9 декабря 1901, № 339, с. 391); «Обломок старых поколений (Петр Иванович Бартенев)», — «Русская мысль», 1912, № 12, с. 108—118; «П. Бартенев. Пушкин в Южной России». — Известия Московского литературно-художественного кружка. Вып. 7. М., 1914, с. 47.

45. Архив графов Мордвиновых. Т. I—X. Предисл. и прим. В. А. Бильбасова. СПб., 1901—1903.
46. Отечественная война 1812 года. Т. II. Подготовка к войне в 1811 году. Под ред. Мышлаевского. СПб., 1901.
47. Записки Сергея Григорьевича Волконского (декабриста). 2-е изд., испр. и доп. СПб., 1902.
48. **К. Н. Бестужев-Рюмин.** Воспоминания (до 1860 года). Вступ. статья Л. Н. Майкова. СПб., 1900.
49. **И. Н. Божерянов** (сост.) Невский проспект. Культурно-исторический очерк двухвековой жизни С.-Петербурга. Юбилейное издание. Т. I—II. В 5-ти выпусках. СПб., 1901—1903.
50. **В. А. Жуковский.** Полн. собр. соч. Т. I—XIII. Под ред., с биографическим очерком и прим. А. С. Архангельского. СПб., 1902.
51. Письма В. А. Жуковского. Прим. И. А. Бычкова.—«Русский архив», 1900, № 9, с. 5—54; «Русская старина», 1901, № 7, с. 97—109; 1902, № 4, с. 177—188.
52. **В. А. Жуковский.** Дневник. — «Русский архив», 1901—1902.
53. **В. И. Любич-Романович.** Гоголь в Нежинском лицее (Из воспоминаний). — «Исторический вестник», 1902, № 2. На с. 556 текст читается так: «Но Гоголь < . . . > всякие оскорбления считал для себя недосягаемыми, говоря: «Грязное к чистому не пристанет... Вот если бы я вас мазнул чем-нибудь, ну тогда было бы, пожалуй, чувствительно».
54. **И. Е. Мандельштам.** О характере гоголовского стиля. Глава из истории русского литературного языка. СПб., 1902.
55. **В. З. Завитневич.** Алексей Степанович Хомяков. Т. I. кн. 1—2. Киев, 1902.
56. **С. П. Дягилев.** Д. Г. Левицкий. 1735—1822. (Русская живопись в XVIII в.). Т. I. СПб., б/г, с. 35, 65, 92.
57. **Д. К. Тренёв.** Иконы царского изографа Симона Ушакова в Московском Новодевичьем монастыре. М., 1901.
58. **Успенский Глеб Иванович** (1843—1902) — русский писатель.
59. **Нефёдов Филипп Диомидович** (1843—1903) — русский писатель.
60. **Мачтет Григорий Александрович** (1852—1901) — русский писатель.
61. **С. А. Рачинский.** Absit omen. М., 1901; **С. А. Рачинский.** Absit omen. (По поводу преобразования средней школы). СПб., 1901. Рачинский Сергей Александрович (1833—1902) — русский общественный деятель, публицист.
62. **Иван Коневской** — псевдоним Ореуса Ивана Ивановича (1877—1901) — русского поэта, критика, автора книги «Мечты и думы (1896—1899)» (СПб., 1900) и «Стихи и проза» (М., 1904). См.: **В. Брюсов.** Мудрое дитя (памяти Ив. Коневского). — «Мир искусства», 1901, № 8—9, с. 136—139.
63. «Мирный труд» (Повременное издание): Изд. А. Ветухов. Ред. А. Вязигин. Харьков, 1902—1910.
64. До 1902 г. редактором московского журнала «Русский вестник» был М. М. Катков, сын М. Н. Каткова. С 1902 г. издание «Русского вестника» продолжалось в Петербурге под редакцией В. В. Комарова и прекратилось в 1906 г.
65. «Письма к ближним» (1902—1916) — ежемесячное периодическое издание М. О. Меньшикова. Меньшиков Михаил Осипович (1859—1918) — русский публицист.

66. **Шарапов Сергей Федорович** (1855—1911) — русский публицист, редактор-издатель ряда журналов конца XIX — начала XX века.
67. За напечатание фельетона «Господа Обмановы» в газете «Россия» от 13 января 1902 г. автор его А. В. Амфитеатров (1862—1938) был выслан в Минусинск, а издание газеты правительственным распоряжением от 14 января 1902 г. было прекращено.

Валерий Брюсов. Русская литература (1903 г.)

Религиозно-философское движение в России, которое с каждым годом усиливается, стало причиной издания нового ежемесячного журнала. В России, где основание журналов связано со значительными затруднениями и где они имеют гораздо большее значение, чем в Западной Европе, появление нового органа мысли всегда составляет важное литературное событие. Журнал издается в Санкт-Петербурге и называется «Новый путь»[1]. Издатель объясняет это название намерением редакции стоять в стороне от четырех литературных партий, существующих в России, — либеральной, консервативной, марксистской и декадентской. «Наша задача, — пишет редактор, — дать возможность выразиться, в какой бы то ни было литературной форме, тем новым течениям, которые возникли в нашем обществе с пробуждением религиозно-философской мысли»[2]. Новый журнал ставит своей целью объединение запросов религиозного духа в условиях резко обозначившегося прогресса.

Позиция этого издания определяется достаточно отчетливо в статьях ведущих его сотрудников. В статье «Судьба Гоголя» Д. Мережковский[3] сравнивает историческое христианство с новой концепцией христианства. Историческое христианство отвергло этот мир, считало его всецело суетным и проповедовало аскетизм. Эта концепция христианства погубила Гоголя. Новое христианство призвано освятить этот мир, как раз так, как Христос освятил плоть. Мережковский имеет в виду новую, истинно вселенскую апокалиптическую церковь, которая объединит всех ныне верующих христиан.

В статье «Двуединство нравственного идеала» Н. Минский[4] показывает, что до настоящего времени мы ограничивали христианскую мораль тем, что извлекали из нее только учение о любви, которое случайно совпало с догмами Ветхого Завета и многих других религий. В действительности же христианство из всех моральных вопросов выделяет два пути, ведущие к справедливости, например

оно говорит о святости брака и славе целомудрия. В статье «Христос — Судия мира» В. Розанов[5] подвергает безжалостной критике жизнь современного духовенства и традиционный взгляд на христианство.

Отдел журнала, посвященный беллетристике, — самый слабый, несмотря на удачные выступления в нем г-жи З. Гиппиус[6], Н. Вечера[7] и А. Ремизова[8]. Новый журнал вызвал резкие нападки идейно враждебных ему направлений. Либералы обвинили его в реакционности, консерваторы — в революционности духа, декаденты — в отрицании им эстетики. Постепенно гонения цензуры на журнал усилились, и в результате десять статей, предназначенных для печати, были отвергнуты ею. В Санкт-Петербурге после дискуссий по вопросам религии, в которых приняли участие верующие и светские люди, религиозно-философские собрания были запрещены. Отчеты о них напечатаны в «Новом пути».

В какую бы форму ни вылилось религиозно-философское движение, оно стало новым центром проповеди нового идеализма. Некоторые талантливые писатели отдались этой проповеди, причем большинство их еще совсем недавно разделяло совершенно другие взгляды. Наиболее выдающиеся из них С. Булгаков, С. Фрик и П. Новгородцев. Из книг, опубликованных ими, всеобщее внимание привлекли сборники «Литературное дело»[9] и «Проблемы идеализма»[10]. Эти писатели хотят видеть в метафизике не только удовлетворение, но и благородную любовь к познанию. Они ищут ответа на мучительные и необъяснимые загадки жизни, перед которыми бессильны точные науки. В этом отношении очень характерна статья «Основные проблемы этики»[11]. Первое место в этике автор отводит личности, абсолютному значению человека; этот тезис служит автору связующим звеном между этикой и религией. Его идеалом является синтез идеи Ницше о человекобоге и христианской идеи о богочеловеке.

Один из наиболее одаренных представителей этой группы писателей С. Булгаков[12] прочитал в Киеве две лекции о А. Герцене и Вл. Соловьеве. В самих лекциях и особенно в возражениях своим оппонентам он обстоятельно изложил идейную позицию своего кружка. Лекции имели большой успех. Между тем из всех модных философских систем это учение наиболее сложно. Синтез чистого познания, метафизической мысли и религии возможен именно на основе учения Вл. Соловьева.

В связи с этой тенденцией находятся некоторые другие

выступления в русской литературе. Такой характер имела серия лекций под названием «Эллинская религия страдающего бога»[13], прочитанных г-ном Вячеславом Ивановым в École Russe de Haute Étude в Париже. Автор, обладающий обширной эрудицией, с новой точки зрения проливает свет на культ Диониса в древней Греции. Он сближает этот культ с христьянством и показывает некоторые замечательные и неожиданные совпадения между ними. Произведения двух молодых поэтов Александра Блока[14] и Андрея Белого[15] (псевдоним) в различных периодических изданиях относятся к тому же направлению. Они глубоко проникнуты страстным мистицизмом. Стихи и симфонии в прозе второго из этих писателей особенно замечательны; в них я предчувствую большой и первоклассный талант и необычную самостоятельность мышления. В лице Андрея Белого русская литература достигла замечательной высоты.

Талантливый критик А. Волынский, независимо от этой группы писателей, в течение более чем десяти лет проповедует идеализм в русской литературе. Три его публичные лекции, представляющие критический пересмотр всей русской литературы с точки зрения Weltanschauung автора, изданы г-ном Молоствовым в его книге под названием «Борец за идеализм» дважды в течение отчетного года[16].

В беллетристике по-прежнему привлекают наибольшее внимание Максим Горький и Л. Андреев. Каждое новое их произведение вызывает длительные и шумные дискуссии как в печати, так и в обществе. Количество распроданных книг этих писателей превышает все известные до того в России тиражи.

Горький поставил на сцене другую пьесу, «На дне»[17]. В этих сценах характерные черты его произведений особенно заметны. Содержание пьесы заимствовано из того мира, описание которого доставило автору широкую популярность, — это мир низов городского населения, мир босяков. Перед зрителями предстает жизнь обитателей ночлежки. Фигуры действующих лиц обрисованы отчетливо. Диалог полон жизни и силы. Многие реплики стали обиходными афоризмами, например: «Человек — это звучит гордо». Идея пьесы заключается в проповеди самоценности человеческой личности. Герой пьесы, странник Лука, говорит: «Человек — каков он ни есть — а всегда своей цены стоит». На предложенный ему вопрос, есть ли бог, вопрос глубочайшей жизненной важности, он отвечает: «Коли веришь, — есть; не веришь, — нет»[18].

Пьеса была поставлена в Москве на сцене лучшего русского театра, игра актеров прерывалась громкими аплодисментами. Ряд представлений стал непрерывной овацией автору. С другой стороны, в Санкт-Петербурге, несмотря на то, что в спектакле играли те же актеры, пьеса успеха не имела. Среди критиков также было слышно много протестующих голосов. Они указывают на то, что в пьесе нет подлинно драматической силы, что многие сцены грубо мелодраматичны, что представлены неправдоподобные типы характеров.

Рассказы Л. Андреева «Мысль» в журнале «Мир божий»[19] и «В тумане» в «Журнале для всех»[20] привлекли особое внимание. В рассказе «Мысль» автор анализирует все софизмы отвлеченной мысли. Герой рассказа д-р Керженцев убивает своего друга Савелова по мотивам ревности и зависти. Савелов был умнее и талантливее, чем он, и отнял у него девушку, которую он любил. Чтобы избежать наказания, Керженцев умно симулировал сумасшествие. Он играл свою роль перед всем миром, и все верили ему. Но мысль отомстила ему. Он потерял равновесие между ясным сознанием и помешательством и уверенность, что он не сошел с ума. Он исповедуется перед судом в своем преступлении для того, чтобы судьи могли признать его виновным и тем самым прийти к заключению, что он не сумасшедший. Рассказ отличается силой и проницательностью психологического анализа. В рассказе «В тумане» представлен юноша, страдающий от последствий порочной жизни. Мучительность его положения обостряется тем фактом, что он любит порядочную девушку. Рассказ получил широкую известность благодаря тому обстоятельству, что графиня С. Толстая /жена великого писателя/ подвергла его суровой критике. Она опубликовала письмо[21], в котором она нашла рассказ порочным, способным развратить юношество. Немногие поддержали ее в прессе, большинство же взяло Л. Андреева под защиту и напомнило ей, что литература существует не для воспитания школьников. Оживленная полемика длилась в газетах около двух месяцев.

Целая школа молодых писателей образовала группу во главе с Горьким и Андреевым. Некоторые из них открыто подражают стилю своих учителей и повторяют их идеи, другие же только показывают внешние признаки влияния на них Горького и Андреева. Их произведения выпускаются богатым книгоиздательством «Знание», одним из главных пайщиков которого является сам Горький. Из

этих писателей С. Юшкевич в течение прошлого года, почти в самом начале своего литературного пути, имел большой успех. Он опубликовал книгу рассказов о жизни еврейской бедноты. Кроме того, были изданы или переизданы рассказы, стихи и драматические произведения Скитальца (псевдоним), Е. Чиркова, Н. Телешова, А. Серафимовича, И. Бунина и А. Куприна.

Из писателей старшего поколения недавно вызвали всеобщий интерес П. Боборыкин своим рассказом «Закон жизни»[22], посвященным семейному вопросу, и Мих. Альбов своим романом «Глафирина тайна»[23]. Он пишет мало и в традиционном стиле, но он оригинален и талантлив. В. Короленко выступил со своим «Не страшным»[24], написанным с прежней силой стиля этого художника; определенно это одно из лучших произведений знаменитого романиста.

Сторонники «новой поэзии» — «модернисты», весной этого года в Москве провели ряд мероприятий для распространения их идей. Они изложили эти идеи в публичных лекциях и чтениях (из них пять лекций К. Бальмонта, прочитанных им в различных местах, имели наибольшее значение) и на собраниях Московского литературно-художественного кружка, которые созываются по вторникам, где обсуждаются вопросы литературы. Эти вторники привлекают такое количество слушателей, что зачастую помещение клуба не может вместить всех желающих. Диспуты становятся все более оживленными и даже бурными[25]. Уже имели место острые столкновения представителей противоположных мнений. Московские журналисты были самыми завзятыми оппонентами «новой поэзии» и нашли поддержку в лице некоего доктора медицины Н. Баженова, который в текущем году выпустил книгу «Психологические беседы на литературные и общественные темы»[26]. Среди защитников «нового искусства», помимо тех, кто более или менее известен в литературе, была группа очень молодых писателей, почти гимназистов. Они издали том своих произведений под названием «Альманах книгоиздательства «Гриф». Независимо от них книгоиздательство «Скорпион», которое представляет «модернистов», выпустило очередной том альманаха «Северные цветы». Наряду с именами К. Бальмонта, Андрея Белого, Ф. Сологуба, Юргиса Балтрушайтиса и Л. Вилькиной здесь выступают писатели другой тенденции — Д. Мережковский, Н. Минский, В. Розанов и З. Гиппиус.

Заслуживает внимания том стихотворений Вячеслава Иванова «Кормчие звезды»[27]. Об Иванове я уже говорил

прежде. Его взгляды отчетливо изложены в его стихах. В них он выражает многие философские дилеммы, которые зачастую воплощает в формах классической античности. Он касается таких вопросов, которые обыкновенно обсуждаются в рассудочной прозе, но и решая их в стихах, он остается поэтом. Кроме того, его книга заслуживает внимания со стороны языка. Он ищет новые рифмы и новые приемы выражения в поэзии. Он обладает самостоятельным и оригинальным словарем, в который он включает немало слов и форм, вышедших из употребления. В некоторых отношениях это придает его языку архаическое звучание, но и особую силу. Иванов любит слово, как иные любят драгоценные камни. Он тщательно шлифует их, выбирает соответствующую им оправу и нередко доводит их блеск до неожиданно ослепительной яркости.

Г-жа Мирра Лохвицкая выпустила четвертый том своих стихов[28], в котором представлены все очаровательные стороны ее таланта. Она мастер композиции и детали, однако новые стихи ничего не прибавляют к ее литературному имени. И. Бунин начал публикацией «Новых стихотворений»[29] и затем выпустил том собрания своих стихов. Он выступает как интересный поэт в неподдельных описаниях природы и чувств, но утонченность образов и чувств, к которой он стремится в последних произведениях, для него неестественна. А. Федоров издал новый сборник стихотворений[30]. Анонимная книжечка стихотворений «Poëma Egregium sive de Fausto Fabula»[31] — полная неудача, заметная исключительно своей претенциозностью.

К. Бальмонт дал нам самый замечательный из своих переводов в первом томе своего «Шелли». Эти переводы не совсем новы. Бальмонт уже сделал себе имя как превосходный переводчик Шелли. Однако новое издание будет исчерпывающим. Переводы были тщательно сверены с оригиналами и сопровождены интересными примечаниями переводчика. Кроме того, Бальмонт издал переводы сочинений Гауптмана (первый и второй тома) и Зудермана (второй том).

Роман польско-немецкого писателя Станислава Пшибышевского в превосходном переводе М. Н. Семенова[32] имел большой успех. Тенденция этого произведения, будучи смесью учения Ницше о сверхчеловеке и самостоятельной идеалистической философии автора, пришлась по вкусу русской публике. Своими превосходными переводами С. Поляков продолжает знакомить русских читателей с знаменитым норвежским писателем Кнутом Гамсуном. В

этом году издана его «Драма жизни». Появилось также несколько переводов бельгийского франкоязычного писателя и поэта-лирика Жоржа Роденбаха. Г-жа Веселовская опубликовала его лирический роман «Выше жизни»[33], а С. Головачевский — его книгу стихов под названием «Царство молчания»[34]. В. Саблин предпринял издание сочинений А. Шницлера в русских переводах; С. Скирмунт — новое издание Ибсена, а журнал «Звезда» — Метерлинка. В этом перечне упомянуты лишь те переводы, которые обладают оригинальными художественными достоинствами. Кроме них, если пропустить переводы научных трудов, вышли всякого рода переводы новинок зарубежной литературы, изданных в дешевых сериях, как, например, «Монна Ванна» Метерлинка и «Бедный Генрих» Гауптмана.

В области истории русской литературы наблюдается большая активность в изучении Пушкина. Хотя прошло более шестидесяти пяти лет после его смерти и этот период отмечен деятельностью двух таких гигантов русской литературы, как Толстой и Достоевский, Пушкин сохраняет свою жизненность и влияние на своих современников. Он все еще остается тем основанием, на котором стоит русская литература. В течение обозреваемого периода были начаты и энергично продолжаются два новых издания его сочинений: одно — под редакцией П. Ефремова, известного библиографа, осуществившего уже два издания Пушкина в 80-е годы; редактор другого издания — П. Морозов, который в 1887 году выпустил собрание сочинений Пушкина, остающееся лучшим до настоящего времени. Оба издания отвечают современному уровню изучения Пушкина. Они снабжены значительным количеством новых материалов, в тексты внесено много исправлений. Одновременно вышли два сборника новых материалов о Пушкине. Они составлены из неопубликованных писем Пушкина, черновых вариантов его стихов и писем к нему. Один том издан проф. И. Шляпкиным[35], другой — автором этих строк[36]. Н. Лернер выпустил очень полезный свод всех известных хронологических данных о жизни Пушкина под названием «Труды и дни»[37]. Подобная работа была предпринята проф. Я. Гротом в 80-е годы[38], однако г. Лернер в значительной степени расширил летопись жизни поэта, внеся в нее около пятидесяти новых фактов. Наконец, опубликованы материалы для Академического издания Пушкина, которые были собраны Л. Майковым, а после его смерти редактировались В. Саитовым[39].

Среди прочих историко-литературных новинок следует

упомянуть последнюю часть дневника поэта Жуковского в «Русском архиве». Это очень ценный материал. Проф. А. Веселовский выпустил второе издание, значительно расширенное, своих «Этюдов и характеристик»[40] западных и русских писателей. А. Введенский впервые объединил в одном сборнике свои «Литературные характеристики»[41], которые в течение последних двадцати лет печатались на страницах литературных журналов. В «Историческом вестнике» г. Скандин сообщает любопытные подробности о жизни Достоевского в Сибири[42].

В области истории самым значительным событием был выход первого тома «Истории города Москвы» И. Забелина[43]. Жители Москвы раскупили первое издание в течение двух недель. Автор, маститый ученый, известен в научном мире своими ценными трудами по русской истории. Новая книга свидетельствует об его неутомимом трудолюбии. Первый том посвящен исключительно истории Кремля; это результат исследований, длившихся 12 лет. Автору удается создать живые картины из скудных свидетельств современников древней истории Москвы и сухих, отрывочных фактов архивных материалов. Его труд похож на мозаику. В нем множество подробностей публикуется впервые. Страницы, повествующие о начале XIX века, производят угнетающее впечатление. В то время территорию Кремля очищали от старинных зданий. Кремль, который уцелел от нашествий татар и поляков, был разорен самими русскими людьми. Они нашли, что «древние строения ввиду их неказистой внешности омрачают соседние величественные сооружения». В 1801 году разрушили старый Сретенский собор. В 1803 году был снесен дворец, служивший резиденцией царю Алексею Михайловичу. В 1806 году пошел с аукциона дворец Бориса Годунова. После нашествия Наполеона, в 1816 году в течение одной ночи снесли собор Николы Гостунского, построенный в 1509 году.

Проф. В. Бузескул напечатал свое «Введение в историю Греции»[44]. Это научная работа, критическое исследование источников древней Эллады и новейших научных трудов по данному вопросу. Автор специально останавливается на русских трудах по этому вопросу и дает их полную библиографию. Проф. С. Платонов издал сборник своих «Статей по русской истории»[45], посвященных в основном XVI и XVII векам. Проф. Д. Цветаев издал второй том приложений к своему труду о царе Василии Шуйском[46]. Во втором томе, как и в первом, собраны ценнейшие материалы из архивов Москвы и Варшавы. Труд Цветаева

вносит много нового в историю русского царя, который был пленником поляков. Опубликовано много материалов, освещающих историю начала XIX века; до недавнего времени этот период был запретной темой для русских ученых. Следует назвать также полные издания архивов князя Ф. Куракина[47] и графов Мордвиновых[48] (тома IX, X и XI) и труд великого князя Николая Михайловича «Граф П. Строганов»[49]. Е. Щепкин опубликовал диссертацию по теме «Русско-австрийский союз во время Семилетней войны»[50], написанную с привлечением документов, хранящихся в архивах Вены и Копенгагена. С. Татищев издал ценный очерк царствования Александра II[51], а В. Семеновский выпустил второе издание своего труда «Крестьяне в царствование Екатерины II»[52]. Очень ценны тома (109—113), которые выпускает Русское историческое общество. Тома 109 и 110 составлены из официальных донесений австрийского и английского послов в России в XVIII веке, оригиналы которых хранятся в архивах министерства иностранных дел в Вене и в национальных архивах Лондона. В томе 113 напечатана дипломатическая переписка русского и французского правительств за 1814—16 годы.

В течение отчетного года русская литература понесла тяжкую утрату по смерти К. Станюковича (родился в 1843 году). Его рассказы о жизни русских матросов пользовались всеобщей популярностью. Он хорошо знал эту категорию людей, и типы, созданные им, останутся в русской литературе навсегда. Не менее тяжелой утратой явилась смерть проф. Кирпичникова[53] (родился в 1845 году). Он оставил много ценных работ по истории литературы. Кроме того, он был человеком обширной начитанности и неиссякаемой энергии. Он оживлял и направлял деятельность многих ученых и литературных обществ, председателем которых он состоял. Я должен также отметить смерть Е. Маркова[54], литератора, известного своими путевыми очерками; А. Аксакова[55], автора трудов о спиритуализме, принадлежащего как немецкой, так и русской литературе; и П. Порфирова[56], переводчика Горация.

Отпраздновано 50-летие литературной деятельности Толстого. Вся пресса и все общество единодушно приветствовали великого старца. Отметил свой юбилей и А. Пыпин[57], автор самой обстоятельной «Истории русской литературы». По случаю 25-летней годовщины смерти Некрасова и 10-летия со дня смерти А. Фета[58] состоялись торжественные заседания, посвященные памяти этих поэтов.

Празднование 100-летия учреждения Комитета министров было важным дополнением к одновременной публикации документов по его истории. Празднование 200-летия периодической печати (созданной в России Петром Великим) и города Санкт-Петербурга вызвало ряд незначительных статей и очерков.

Примечания

Обратный перевод с английского текста по изданию: «The Athenaeum», 1903, Iuly 4, № 3949, pp. 24—25.

1. Журнал «Новый путь» — орган петербургских Религиозно-философских собраний — начал выходить с января 1903 г.
2. Сокращенная цитата из объявления издателя-редактора П. П. Перцова. — «Новый путь», 1903, № 1, обложка, с. 4.
3. **Д. С. Мережковский.** Судьба Гоголя. Творчество, жизнь и религия. «Новый путь», 1903, № 1—3.
4. **Н. Минский.** Двуединство нравственного идеала. — «Новый путь», 1903, № 4, с. 71—96.
5. **В. Розанов.** Об основаниях церковной юрисдикции, или о Христе.— Судии мира. — «Новый путь», № 4, с. 134—150.
6. **З. Гиппиус.** Сумасшедшая. Повесть. — «Новый путь», 1903, № 2.
7. **Н. Вечер.** Явь (Рисунки). — «Новый путь», 1903, № 4, с. 1—24.
8. **А. Ремизов.** На этапе. — «Новый путь», 1903, № 3.
9. Литературное дело. Сб. СПб., 1902. Кроме художественных произведений Е. Чиркова, В. Вересаева, Скитальца и др., в сборник вошли статьи «Васнецов, Достоевский, Вл. Соловьев, Толстой» С. Булгакова и «К философии трагедии. Морис Метерлинк» Н. Бердяева.
10. Проблемы идеализма. Сб. статей. Под. ред. П. И. Новгородцева. М., 1902.
11. Статьи с таким названием в сборниках «Литературное дело» и «Проблемы идеализма» нет. По-видимому, имеется в виду статья «Фр. Ницше и этика «любви к дальнему» С. Л. Франка в сборнике «Проблемы идеализма».
12. **С. Н. Булгаков.** Душевная драма Герцена. — «Вопросы философии и психологии», 1902, кн. 4—5; **С. Н. Булгаков.** О философских воззрениях Вл. Соловьева.—«Вопросы философии и психологии», 1903, кн. 1—2. См.: Отчет о лекции проф. С. Н. Булгакова в г. Киеве и стенографическая запись прений. — «Новый путь», 1903, № 3, с. 71—104.
13. **Вяч. Иванов.** Эллинская религия страдающего бога. — «Новый путь», 1904, №№ 1—3, 5, 8, 9. Заключительная глава исследования. **Вяч. Иванов.** Религия Диониса. Ее происхождение и влияние. — «Вопросы жизни», 1905, № 6, 7.
14. Блок дебютировал в 1903 г. в № 3 журнала «Новый путь» 10-ью стихотворениями под общим названием «Из «Посвящений», впоследствии вошедшими в книгу «Стихи о Прекрасной Даме», и 10-ью стихотворениями в кн. 3 альманаха «Северные цветы» (1903).
15. Первые стихотворения Андрея Белого в печати — в кн. 3 альманаха «Северные цветы» (М., 1903) и в кн. 1 «Альманаха книгоиздательства «Гриф». Ред. С. А. Соколов (М., 1903).
16. **А. Волынский.** Борьба за идеализм. Критические статьи. СПб., 1900; **Н. Г. Молоствов.** Борец за идеализм (Слово правды об А. Л. Волынском). Рига, 1902; изд. 2-е. СПб., 1903.

17. Премьера пьесы «На дне» М. Горького состоялась в МХТ-е 18 декабря 1902 года.
18. Реплика Луки несколько изменена В. Брюсовым или переводчиком У. Р. Морфиллом. В акте I Лука, обращаясь к Квашне, говорит: «Ты вот — смеешься... а разве можно человека эдак бросать? Он — каков ни есть — а всегда своей цены стоит» (**М. Горький.** Полн. собр. соч. В 25-ти т. Т. VII. М., 1970, с. 129).
19. **Л. Андреев.** Мысль. — «Мир божий», 1902, № 7.
20. **Л. Андреев.** В тумане. — «Журнал для всех», 1902, № 12.
21. Письмо С. А. Толстой было опубликовано в газете «Новое время» от 7 февраля 1903 г.
22. **П. Д. Боборыкин.** Закон жизни. Повесть. — «Вестник Европы», 1903, № 1.
23. **М. Н. Альбов.** Глафирина тайна. — «Мир божий», 1903, № 1, 2, 3. Повесть «Глафирина тайна» — часть 3-я хроники М. Н. Альбова (1851—1911) «День да ночь. Эпизоды из жизни одной человеческой группы» (1902).
24. **В. Г. Короленко.** Не страшное (Из записок репортера. Этюд.). — «Русское богатство», 1903, № 2.
25. О диспутах в Московском литературно-художественном кружке см.: **Валерий Брюсов.** Дневники. 1891—1910. М., 1927, с. 130—131.
26. **Н. Н. Баженов.** Психологические беседы на литературные и общественные темы. М., 1903.
27. **Вяч. Иванов.** Кормчие звезды. Книга лирики. СПб., 1901. См.: «Новый путь», 1903, № 3, с. 212—214.
28. См.: **Аврелий (В. Брюсов).** М. А. Лохвицкая. Стихотворения. Т. 4 СПб., 1903. — «Новый путь», 1903, № 1, с. 194—195.
29. **Ив. Бунин.** Новые стихотворения, Т. I. СПб., 1902.
30. **А. Федоров.** Стихотворения. СПб., 1903.
31. Poëma Egregium sive de Fausto Fabula. СПб., 1902.
32. **Станислав Пшибышевский.** Homo Sapiens. Роман в трех частях. 1. На распутьи. 2. Мимоходом. 3. В Мальстреме. Пер. М. Н. Семенова. М., 1904.
33. **Жорж Роденбах.** Выше жизни. Роман. Пер. М. Веселовской. М., 1903.
34. **Жорж Роденбах.** Царство молчания. Избр. стихотворения. Пер. и предисловие С. Головачевского. М., 1903.
35. **И. А. Шляпкин.** Из неизданных бумаг А. С. Пушкина. СПб., 1903.
36. Письма Пушкина и к Пушкину. Новые материалы, собранные книгоиздательством «Скорпион». Редакция и примечания Валерия Брюсова. М., 1903.
37. **Н. О. Лернер.** Труды и дни. Хронологические данные. М., 1903.
38. **Я. Грот.** Пушкин, его лицейские товарищи и наставники. СПб., 1887.
39. Материалы для Академического издания сочинений Пушкина. Собрал Л. Майков. СПб., 1902.
40. **А. Н. Веселовский.** Этюды и характеристики. 2-е, значительно дополненное издание. М., 1903.
41. **А. И. Введенский.** Литературные характеристики. СПб., 1903.
42. **А. В. Скандин.** Ф. М. Достоевский в Семипалатинске. — «Исторический вестник», 1903, № 1, с. 220—225.
43. **И. Е. Забелин.** История города Москвы. М., 1902.
44. **В. П. Бузескул.** Введение в историю Греции. Харьков, 1903.
45. **С. Ф. Платонов.** Статьи по русской истории. 1883—1902. СПб., 1903.
46. **Д. В. Цветаев.** Царь Василий Шуйский и место погребения его в Польше: 1610—1910. Т. I—XII. Варшава—М., 1901—1910. Т. I. Историческое исследование. М., 1910; Т. II. Приложения к историческому исследованию. Кн. 1. Варшава, 1901; Т. II. Приложение к историческому исследованию. Кн. 2. Варшава, 1902.
47. Архив князя Ф. А. Куракина. Т. IX, X, XI. Под ред. В. Н. Смольянинова. Саратов, 1902.
48. Архив графов Мордвиновых. Т. I—X. Предисловие и примечания В. А. Бильбасова. СПб., 1901—1903.
49. Великий князь Николай Михайлович (Романов). Граф Павел Александрович Строганов (1774—1817). Историческое исследование эпохи императора Александра I. Т. I—III. СПб., 1903.
50. **Е. Н. Щепкин.** Русско-австрийский союз во время Семилетней войны 1756—1763 гг. СПб., 1902.
51. **С. С. Татищев.** Император Александр II, его жизнь и царствование. Т. 1—III. СПб., 1903.
52. **В. И. Семеновский.** Крестьяне в царствование императрицы Екатерины II. Т. I. 2-е изд. СПб., 1903.
53. **Кирпичников Александр Иванович** (1845—1903) — историк западной, русской и византийской литератур Средневековья.
54. **Марков Евгений Львович** (1835—1903) — русский писатель, критик и этнограф.
55. **Аксаков Александр Николаевич** (1832—1903) — русский философ-спирит. См. заметки В. Брюсова («Русский листок», 10 января 1903; «Новый путь», 1909, № 2).
56. **Гораций Флакк Квинт.** Лирические стихотворения. Пер. и предисловие П. Ф. Порфирова. Изд. 2-е, испр. СПб., 1902. **Порфиров Петр Федорович** (1870—1903) — русский поэт и переводчик.
57. **Пыпин Александр Николаевич** (1833—1904) — историк русской литературы.
58. 10-летие со дня смерти А. А. Фета исполнилось в ноябре 1902 года. 7 января 1903 г. В. Брюсов прочитал доклад «Искусство или жизнь. О поэзии Фета» в Московском литературно-художественном кружке. Статья Брюсова «Искусство или жизнь? (К десятилетию со дня смерти Фета)» была напечатана в журнале «Мир искусства» (1903, № 1—2).

Валерий Брюсов. Русская литература в 1904 году

Наиболее значительным явлением **в беллетристике** за истекший год был, бесспорно, новый рассказ Леонида Андреева «Жизнь Василия Фивейского» (в сборнике товарищества «Знание»)[1]. Это история бедного сельского попа, которому на самом себе приходится изведать все ужасы людского горя. С неисчерпаемой фантазией мучительства и с поразительной силой изображения проводит автор своего героя через длинный ряд потрясающих бедствий. Читатель получает впечатление тяжелого кошмара, и ему начинает казаться, что и вся жизнь такой же кошмар, безобразный, бессмысленный. После простодушной веры в праведность Божию, после недолгих сомнений автор заставляет своего героя в величайшем напряжении религи-

ёзного чувства, в порыве полуэкстаза, полуотчаяния, воскликнуть, обращаясь к мертвецу, как сам Иисус Христос: «Тебе говорю, встань!» Но труп остается неподвижен. Поп не выносит этого потрясения и погибает[2]. Своим рассказом Л. Андреев ставит еще раз извечный вопрос: «Как может быть в мире горе, если Бог всемогущ и благ?» Л. Андреев еще упрощает, оголяет этот вопрос, сводя все человеческое горе к одному началу — смерти: «Как может быть Бог, если есть смерть?» Ответ, который вытекает из мрачного, жестокого рассказа, совершенно ясен: «Бога нет, так как есть смерть», и весь мир в представлении Андреева оказывается лишен цели и смысла, тем, что Ф. Достоевский назвал «дьяволов водевиль». Л. Андреев отвергает как детскую басню другой христианский ответ на тот же вопрос: «Смерти нет, смерть побеждена...»

С большим вниманием было встречено начало давно ожидавшегося романа Д. Мережковского «Петр и Алексей»[3], заключительная часть его трилогии «Христос и Антихрист», первые части которой («Смерть богов» и «Воскресшие боги») переведены на большинство европейских языков. Но роман далеко не оправдал возлагавшихся на него надежд. Это добросовестная работа, показывающая, что автор старательно изучал эпоху Петра I, дающая много характерных мелочей, почерпнутых из малоизвестных источников. Но у автора недостало творческих сил превратить этот сырой материал в художественное целое. Он путается в подробностях, камнем[4] за камнем лепит свою мозаику, но общей картины не получается. Лучшие места те, где автор отказывается от роли поэта и дает просто характеристику своего главного героя. Д. Мережковский — лучший русский эссеист, и с этих страниц действительно встает причудливый образ Царя-великана, этого великого преобразователя и азиатского деспота, собственной рукой рубившего на плахе головы мятежных стрельцов, лично допрашивавшего посаженных на кол, зло отнимавшего у физика из-под воздушного насоса [нрб], чтоб не погубить невинного творения, — штопавшего себе чулки, служившего плотником в Саардаме, но на шутовских попойках целовавшего руку председателям пира, «князя кесаря», заставляя думать, что и самое плотничество было лишь тем же маскарадом . . . Роман Д. Мережковского еще не закончен: он печатается в журнале «Новый Путь».

Гр. Л. Н. Толстой напечатал по-русски две небольшие новеллы: «Ассирийский царь Ассаргадон» и «Три вопроса». Они написаны с той неподражаемой простотой и спокойной силой, которые отличают последние произведения великого старика. [В первом рассказе слишком выступает поучение, второй — замечателен сжатостью и стремительностью изложения][5]. А. Чехов дал лишь небольшой рассказ «Невеста»[6] на обычную для него тему о скудости и ограниченности провинциальной жизни. Выведенные лица — все повторения других героев Чехова, но многие сцены рассказа производят сильное впечатление. М. Горький дал только сбивчивую новую вещь «Человек» — скорее лирическую песнь в прозе, чем рассказ. Как и всегда у Горького, когда он перестает быть только художником-бытописателем, а пытается поучать. «Человек» — вещь очень слабая, ряд довольно банальных и крикливо-риторических восторгов перед могуществом и величием человека[7]. Следует отметить еще две повести П. Боборыкина «Разлад»[8] и «Братья», очерк В. Короленко «Феодалы»[9], полупоэму-полусказку Андрея Белого «Северная Симфония»[10] и отдельные сборники рассказов: Марка Криницкого («Чающие движения воды»)[11]; С. Рафаловича («Противоречия»)[12]. Н. Телешов, Тан, К. Баранцевич, С. Елпатьевский, В. Дедлов и А. Будищев [выпустили новые сборники рассказов, которые уже публиковались в их книгах и в журналах][13].

За отчетный период появилось особенно много сборников **лирических стихотворений.** [Почти все выдающиеся русские поэты издали или новые книги стихов или собрания своих прежних произведений].

К. Бальмонт, самый выдающийся среди современных русских поэтов, издал два новых сборника стихов: «Будем как Солнце»[14] в книгоиздательстве «Скорпион» и «Только любовь» в книгоиздательстве «Гриф». В то же время «Скорпион» предпринял издание «Полного Собрания» его стихов. В этих книгах дарование Бальмонта разлилось во всю ширь и даже достигло своих берегов. Бальмонта обычно считают поэтом «новой школы». Но он более чем кто другой в своем творчестве свободен от влияния всяких теорий и вправе говорить о себе, как он часто отвечает: «я — ничей». Он только «новый человек», у него душа из числа тех, что лишь недавно стали расцветать на нашей планете, и, одаренный от Бога даром песен, он переливает в стихи эти свои новые верования, новые желания, новые мечтания. Он обладает тем недостижимым никаким техническим совершенством даром истинного поэта, который обращает в поэзию все, к чему поэт прикасается. Стих Бальмонта не знает себе соперников в русской литературе.

После той многоголосой гармонии, какую обрел Бальмонт в своих лучших пьесах, песни Пушкина и Лермонтова кажутся тусклыми, слишком простыми. [Бальмонт открыл в русском стихе возможности, которых до него не предполагали. Истинно бальмонтовские создания это те], где он просто запечатлевает мгновения в кристалл, в звуках свои мгновенные ощущения; его стихотворения открывают просветы в вечность[15]. Наоборот, пытаясь иногда (к сожалению, все чаще и чаще) непременно быть глубоким и мудрым, поучать, открывать тайны, — он только становится скучным пересказывателем чужих мыслей. [Здесь вечные берега его поэзии][16].

Три поэта, наиболее активная деятельность которых падает на 90-е годы XIX столетия, издали три книги (подводящие итоги их творчеству) под одним и тем же названием «Собрание стихов»: Д. Мережковский[17], З. Гиппиус[18] и Ф. Сологуб[19]. Общего между ними то, что их поэтическое развитие можно считать законченным. Д. Мережковский за последние годы даже совсем не пишет стихов. В его новой книге только собраны те из его прежних поэм, которым [он] «продолжает придавать значение». Он более ритор, чем поэт, более мыслитель, чем художник. Его стихам не достает напева, магии слов, но они часто красиво сделаны и всегда интересны. Наиболее самостоятельна среди этих трех — З. Гиппиус. У нее, особенно в ее более ранних вещах, есть перлы задумчивой поэзии. Ее стихи не громки и не ярки, но у них есть поступь, своя осанка — они не похожи ни на кого. Менее удаются ей стихи, которые она подлаживает под неохристианское движение, к которому она примкнула за последнее время. Ф. Сологуб хорошо умеет изображать власть темного начала над душой; его поэзия — мрачная, гордая, замкнутая в себе, почти человеконенавистническая. По временам, однако, он впадает в явное позирование, слагая, например, гимны «своему отцу-Дьяволу».

Противоположность этим трем уже определившимся поэтам составляют два другие[20], для которых все впереди: это Андрей Белый, выпустивший свой первый сборник стихов «Золото в Лазури»[21], и Вячеслав Иванов, издавший вторую книгу лирики «Прозрачность»[22]. В творчестве Белого есть излишняя восторженность первой юности, для которой все ново; его поэзия — ослепительные вспышки молний, блеск драгоценных камней, разбрасываемых пригоршнями, торжественное зарево багряных закатов. Поэзия Вячеслава Иванова светит более сухим, более непо-

движным светом полного дня, смягченного смуглой зеленью кипарисов. В. Иванов в хмеле вдохновения остается господином вызванных им стихийных сил, мудрым Просперо своего острова. Белый — былинка в вихре своего творчества, которое то возносит его в небеса, то жалко бьет в дорожную пыль. Оба поэта делают много для обогащения русского языка, ищут новых стихотворных размеров, новых рифм, смело пользуются архаизмами и неологизмами; В. Иванов — как сознательный искатель, Белый — повинуясь смутной жажде нового. Русская литература вправе ждать от этих поэтов многого.

Из других сборников стихов отметим еще «Арабески» В. Величко[23] (скончавшегося перед выходом книги), «Кремнистый путь» Г. Чулкова[24], пятый том М. Лохвицкой[25] и посмертный сборник стихов И. Коневского[26].

В области драмы единственным значительным явлением была новая пьеса А. Чехова «Вишневый сад»[27]. В четырех небольших, чрезвычайно изящных актах перед зрителями проходит ряд мастерски написанных картин русской помещичьей жизни, ряд прямо с натуры срисованных типов. Благодаря идеальному исполнению Московского Художественного театра [в Москве и Санкт-Петербурге], первое представление сопровождалось громкой овацией ее автору, в которой приняли участие представители всех литературных партий. Имела некоторый успех еще драма кн. Сумбатова «Измена»[28], из грузинской истории. Возбудила интерес [историческая] драма гр. П. Капниста [ныне покойного] «Сен-Марс»[29]. Разочаровал всех «Богатый человек» С. Найденова[30], автора столь нашумевших в прошлом году «Детей Ванюшина». В Петербурге много толков возбуждали постановки «Эдипа в Колоне» Софокла и «Пелеаса и Мезанды» Метерлинка. Все города обошел «Снег» Пшибышевского.

Из переводов художественных произведений на первое место надо поставить законченное в этом году под редакцией С. Венгерова новое издание Шекспира[31]. Ряд переводов в нем сделаны заново (Н. Минским, П. Вейнбергом, П. Гнедичем и др.), и каждой драме предпосланы интересные этюды (А. Горнфельда, Ю. Веселовского, Л. Шестова, Ф. Зелинского и др.), представляющие собой не шаблонные компилятивные «предисловия», но самостоятельные, оригинальные статьи. В издании очень много богато исполненных рисунков, как снимков с картин знаменитых художников, так и воспроизведений исторических предметов и портретов. Русские читатели впервые получают Шекспира в

истинно роскошном издании. К. Бальмонт издал II том своего образцового перевода Шелли[32]. Ему же русские читатели обязаны знакомством с О. Уайльдом: в его переводе появилась «Баллада Редингской тюрьмы», под его редакцией—«Саломея». В. М. Саблин предпринял «Собрание Сочинений» Метерлинка, который до сих пор был известен в России только в очень неудовлетворительных переводах. Отметим еще первый русский стихотворный перевод «De rerum natura» Лукреция И. Рачинского[33] и байроновского «Манфреда» — И. Бунина[34].

Философских книг в России выходит очень мало, и единственный философский журнал влачит очень жалкое существование. За истекшие 12 месяцев продолжалось издание Сочинений скончавшегося два года назад Вл. Соловьева[35], наиболее видного представителя русской мысли, и началось издание Сочинений также недавно умершего Н. Грота[36] («Философия и ее общие задачи»), одного из наиболее деятельных умов в области русского умозрения, переменившего за свою жизнь немало мировоззрений и каждый этап своего развития знаменовавшего вдумчивыми статьями с оригинальной переоценкой вечных вопросов. Из новых произведений стоит отметить книгу Г. Челпанова «Проблема восприятия пространства»[37]. Автор, рассматривая проблему пространства с чисто умозрительных (кантианских) и психологических точек зрения, проверяет свои выводы еще на основании чисто математических построений (теории Лобачевского, Гельмгольца, Ресселя и др.). Это дает особенную широту и устойчивость его суждениям.

Что касается до **критики** и **публицистики**, то произведения этого рода обычно имеют лишь временное значение. Очень немногим из них суждена долгая жизнь. Книга К. Бальмонта «Горные Вершины»[38] дает ряд ярко написанных характеристик особенно дорогих автору художников и поэтов; лучшие страницы посвящены Ф. Гойе, О. Уайльду и В. Блэку. Книга, впрочем, более характеризует своего автора, чем тех, о ком говорит. В «Книге великого гнева» А. Волынского[39] есть ценные соображения о творчестве Достоевского и интересные этюды о малоизвестных работах Леонардо да Винчи. Стоит упомянуть еще о книге А. Доленги «Важнейшие моменты в истории мысли»[40] и Д. Менделеева «Заветные мысли»[41] [и два тома «Семейного вопроса в России» В. Розанова][42].

Самым значительным явлением **исторической литературы** было появление I тома «Русской истории» В. Ключевского[43]. В. Ключевский соединяет два качества, редко встречающиеся: острый анализ ученого и художественную способность синтетических построений. Во многих частных вопросах (напр., о **городском**, а не земледельческом быте древних славян, о роли боярской думы, о истории закрепощения крестьян) Ключевский выставил в отдельных монографиях свои собственные теории, которые должны остаться в науке. В то же время Ключевский умеет оживить прошлое меткими характеристиками отдельных лиц и целых классов, и самые исторические концепции отличаются у него замечательной стройностью и красивостью. Впечатление еще усиливается мастерским изложением, т. к. Ключевский принадлежит к числу замечательных стилистов. «Русская история» составилась из тех университетских лекций, которые в течение последнего десятилетия составляли гордость и украшение Московского университета. Этим объясняется отсутствие в книге критического аппарата и неравномерность в освещении некоторых сторон русской жизни. Во всяком случае книга Ключевского теперь единственная «русская история», стоящая на высоте современных научных требований. [М. Лемке издал «Очерки по истории русской цензуры»][44].

В отчетном году великий князь Николай Михайлович закончил издание своей биографии графа П. А. Строганова[45]. Сын одного из самых приближенных к Екатерине Великой вельмож, юношей наблюдавший кровавые сцены [Французской] революции в Париже, посол в Лондоне, министр в [Санкт-]Петербурге, близкий друг императора Александра I, участник войны 1812 года, — Строганов в своей биографии соединил всю историю начала XIX века. Книга написана прекрасно и дает в приложении ценные архивные материалы. — Н. Барсуков продолжает свою подробную биографию М. Погодина. В отчетном году появились XVII и XVIII тома. Особенно интересен XVIII том, посвященный 1861 году, году освобождения крестьянства. К сожалению, освещение этой эпохи в книге крайне односторонне, и ясно чувствуется, что автор — противник великой реформы. Были изданы «Записки княгини М. Волконской»[46], жены одного из «декабристов», мятежников 1825 года, последовавшей за мужем в Сибирь; «Реляции князя Антиоха Кантемира из Лондона», знаменитого русского поэта, посла в Сент-Джеймском дворе в 1734—1735 гг.[47]; первый том «Римской истории» профессора Д. Модестова[48], посвященный вопросам древней римской цивилизации в Италии; [«Введение в историю Греции» про-

фессора В. Бузескула, которое является ценным очерком историографии XIX столетия][49]. Я должен также назвать книгу проф. Герье «Идея народовластия»[50] — ряд этюдов по великой Французской революции; книгу С. Котляревского «Ламеннэ и новейший католицизм»[51], [«Английская деревня в эпоху Тюдоров» А. Саввина][52], ряд исследований А. Крымского[53] по востоковедению, то излагающих, то дополняющих [Р.] Дози и [И.] Гольдциера, и издание «Биографий композиторов»[54], в котором особенно важны русский и польский отделы, из которых первый, к сожалению, составлен не вполне беспристрастно. Из материалов, печатавшихся в журналах, отметим отрывки из записных книжек Ф. Достоевского [«Новый Путь»][55] и письма Н. Некрасова к И. Тургеневу [«Вестник Европы»].

[В области фольклора появилась любопытная книга С. Максимова, ныне покойного. В ней описаны остаточные формы суеверий в среде русского народа][56].

В отчетном году русская литература потеряла Н. К. Михайловского[57], талантливого публициста, признанного вождя той могущественной части русской интеллигенции, которая носит название «либеральной»; хотя, вернее, должна была называться «оппозиционной». Затем умер в глубокой старости А. В. Сухово-Кобылин[58], автор популярной комедии «Свадьба Кречинского», а также Б. Н. Чичерин[59] [выдающийся политический мыслитель]. [6 августа умер историк царствования Екатерины II В. А. Бильбасов[60]; 15 июля — Антон Павлович Чехов, самый значительный писатель после Толстого, великая утрата для русской литературы].

Чествование В. Короленко по поводу 50-летия рождения и 25-летия литературной деятельности [было отмечено с сердечностью]. Были отпразднованы столетние годовщины со дня рождения Ф. Тютчева, лучшего русского лирика, и А. Хомякова[61], самого блестящего деятеля в движении «славянофилов». Предпринято первое критическое издание сочинений [баснописца И.] Крылова фирмой «Просвещение»[62]. Издана впервые на основании подлинной авторской рукописи знаменитая комедия [А.]Грибоедова «Горе от ума» [издание Московского исторического музея. До этого времени она печаталась по копиям][63]. Начаты новые издания [сочинений] Ф. Достоевского, А. Островского, Н. Костомарова В Москве основаны два новых литературных журнала «Весы»[64] и «Правда»[65].

В последние месяцы этого года русская литература не могла развиваться свободно вследствие русско-японской

войны. Интерес к литературе решительно упал, и книги перестали покупаться, и лишь чрезвычайно возросли тиражи ежедневных газет, доходя в некоторых случаях до 100000 экземпляров в день: цифра очень редкая для России. В ответ на потребности выросла особая литература, посвященная Дальнему Востоку. Но в ней можно указать только на одно действительно ценное сочинение, изданное Главным штабом: Н. Богуславский. «Япония, военно-географическое и статистическое обозрение»[66], с множеством свежих сведений, таблиц и диаграмм. Первое издание этой книги разошлось в несколько недель. Все остальные книги и брошюры (о Дальнем Востоке), появившиеся в изобилии, представляют собою большей частью перевод или компиляцию немецких, французских и английских источников. Даже боевые (?) географические карты, появившиеся в продаже, были переводными. Русские иллюстрированные издания почти все свои рисунки изображенных событий военного времени тоже заимствовали из иностранных журналов, преимущественно из «L' Illustration» и из «The Graphic», воспроизводя из них даже сцены, происходившие в Петербурге.

Примечания

Рукопись — РО ГБЛ. фонд 386, карт. 36, ед. хр. 33, лл. 24—27. Обратный перевод с английского по изданию: «The Athenaeum», 1904, September 3, № 4010, pp. 312—314.

Валерий Брюсов. «Athenaeum» о европейской литературе за 1904 г. — «Весы», 1904, № 9, с. 48—53.

1. **Леонид Андреев.** Жизнь Василия Фивейского. Сб. товарищества «Знание» за 1903 год. СПб., 1904.
2. В тексте английского журнала — «умирает» (p. 312), что более соответствует смыслу финальной сцены повести Л. Андреева.
3. **Д. С. Мережковский.** Петр и Алексей. — «Новый путь», 1904, № 1—5, 9—12.
4. Так в рукописи.
5. В квадратных скобках восстановлен текст, зачеркнутый в рукописи.
6. **А. П. Чехов.** Невеста. — «Журнал для всех», 1903, № 12.
7. В этот период Брюсов разделял взгляды многих представителей русского модернизма на поэму М. Горького. См.: **М. Горький.** Полн. собр. соч. Т. VI. М., 1970, с. 464—470. Долгие годы Горького и Брюсова связывали добрые дружеские и деловые отношения. См. подробнее: **Э. С. Литвин.** Горький и Брюсов. — Труды Ленинград. библ. и-та, 1957, т. 2, с. 79—100.
8. **П. Д. Боборыкин.** Разлад. — «Русская мысль», 1904, № 1—5.
9. **В. Г. Короленко.** Феодалы. — Сборник. «К свету». СПб., 1904.
10. **Андрей Белый.** Северная симфония (1-я, героическая). М., 1903.
11. **Марк Криницкий** (М. В. Самыгин). Чающие движения воды. М., 1903.
12. **С. Л. Рафалович.** Противоречия. Рассказы и драматические этюды. СПб., 1903.

13. В данном случае текст, отсутствующий в рукописи, приводится по английской редакции.
14. **К. Бальмонт.** Будем как солнце. Книга символов. М., 1903; **К. Бальмонт.** Только любовь. Семицветик. М., 1903. В рукописи абзац о Бальмонте следует за абзацем об Андрее Белом и Вячеславе Иванове. В данном случае принята последовательность изложения по редакциям статьи в журналах «The Athenaeum» и «Весы».
15. По тексту «Весов»: «...и, может быть, достигло своих берегов» (с. 49).
16. По тексту «Весов»: «Истинный Бальмонт — там, где он просто запечатлевает в звуках свои мгновенные ощущения. Мгновения, превратившиеся в кристаллы его стихотворений, открывают просветы в вечность» (с. 50).
17. **Д. С. Мережковский.** Собрание стихов. 1883—1902. М., 1903.
18. **З. Н. Гиппиус.** Собрание стихов. 1889—1902. М., 1903.
19. **Федор Сологуб.** Собрание стихов. Стихи 1897—1903. М., 1903. Вариант: «Под одинаковым заглавием «Собрание стихов» появились новые книги стихов Д. Мережковского, З. Гиппиус и Ф. Сологуба. Их наиболее оживленная поэтическая деятельность падает на 90-е годы минувшего столетия» («Весы, 1904, № 9, с. 50).
20. Вариант: «Прямую противоположность этим трем поэтам, уже сказавшим свое слово, составляют два другие...» («Весы», 1904, № 9, с. 50).
21. **Андрей Белый.** Золото в Лазури. М., 1904.
22. **Вячеслав Иванов.** Прозрачность. Вторая книга стихов. М., 1904.
23. **В. П. Величко.** Арабески. Новые стихотворения. СПб., 1903.
24. **Георгий Чулков.** Кремнистый путь. Стихотворения и поэмы. М., 1904.
25. **М. Лохвицкая.** Стихотворения. Т. I—V. СПб., 1900—1904.
26. **Иван Коневской.** Стихи и проза. Посмертное собр. соч. с портретом автора и статьей (Валерия Брюсова) о жизни и творчестве Ив. Коневского. М., 1904.
27. Первое представление пьесы «Вишневый сад» А. П. Чехова в МХТ-е состоялось 17 января 1904 г.
28. **А. И. Сумбатов.** Измена. Драма (из прошлого Грузии) в пяти действиях. Премьера состоялась 19 ноября 1903 г. в Малом театре в Москве.
29. **Граф П. Н. Капнист.** Сен-Марс. Трагедия в пяти действиях с прологом. Премьера состоялась 14 января 1904 г. в Малом театре в Москве.
30. Пьеса С. Найдёнова «Богатый человек» (другие названия — «Деньги» и «Особняк») была поставлена в Московском театре Корша 7 ноября 1903 г.
31. **В. Шекспир.** Полн. собр. соч. Т. I—V. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1902—1904.
32. **П. Б. Шелли.** Полн. собр. соч. Т. I—III. В переводе К. Бальмонта. Новое, переработанное издание. СПб., 1903—1907.
33. **Тит Лукрецкий Кар.** О природе вещей. Перевел с латинского размером подлинника И. Рачинский. М., 1904.
34. **Д. Г. Байрон.** Манфред. Пер. Ив. Бунин. СПб., 1904.
35. **В. С. Соловьев.** Собр. соч. Т. I—IX. Под ред. М. С. Соловьева и Г. Рачинского. С биографическим очерком Э. Л. Радлова. СПб., 1901—1907.
36. **Николай Яковлевич Грот** (1852—1899) — русский философ, первый редактор журнала «Вопросы философии и психологии».
37. **Г. И. Челпанов.** Проблема восприятия пространства в связи с учением об априорности и врожденности. Ч. 1—2. Киев, 1896—1904.

38. **К. Бальмонт.** Горные Вершины. Кн. 1. Искусство и литература. М., 1904.
39. **А. Л. Волынский.** Книга великого гнева. Критические статьи. Заметки. Полемика. СПб., 1904.
40. **А. Доленго.** Важнейшие моменты в истории мысли. М., 1903.
41. **Д. И. Менделеев.** Заветные мысли. Главы 1—9. СПб., 1904—1905.
42. **В. Розанов.** Семейный вопрос в России. Т. I—II. СПб., 1903.
43. **В. О. Ключевский.** Курс русской истории. Ч. I—V. М., 1904—1910. (См.: «Весы», 1906, № 1, с. 74—75).
44. **М. Лемке.** Очерки по истории русской цензуры и журналистики XIX столетия. СПб., 1904.
45. **Николай Михайлович (Романов).** Граф Павел Александрович Строганов. Т. I—III. СПб., 1903.
46. **(М. Н. Волконская).** Записки княгини Марии Николаевны Волконской с предисловием и приложением издателя кн. М. С. Волконского. СПб., 1904.
47. Реляция кн. А. Д. Кантемира из Лондона. С введением и примечаниями В. Н. Александренко. Т. II. М., 1903. В редакции английского журнала отмечено «Жизнеописание князя Антиоха Кантемира»; по-видимому, имеется в виду следующее издание: **Л. Н. Майков.** Материалы для биографии кн. А. Д. Кантемира. С введением и прим. В. Н. Александренко. СПб., 1903.
48. **В. И. Модестов.** Введение в римскую историю. Вопросы доисторической этнологии и культурных влияний в доримскую эпоху в Италии и начало Рима. Ч. 1—2. СПб., 1902—1904.
49. **В. П. Бузескул.** Введение в историю Греции. Харьков, 1903.
50. **В. И. Герье.** Идея народовластия и Французская революция 1789 года. М., 1904.
51. **С. А. Котляревский.** Ламеннэ и новейший католицизм. М., 1904.
52. **А. Саввин.** Английская деревня в эпоху Тюдоров. М., 1903.
53. **А. Е. Крымский.** История мусульманства. Самостоятельные очерки, обработки и дополненные переводы из Дози и Гольдцихера. Ч. 1—2. М., 1903.
54. Биографии композиторов, С V по XX век. С портретами. Иностр. и русск. отд. Под ред. А. Ильинского. М., 1904.
55. **Ф. М. Достоевский.** Из записной книжки. — «Новый путь», 1904, № 1, с. 1—10.
56. **С. В. Максимов.** Нечистая сила. СПб., 1899; изд. 2-е. СПб., 1903. Вариант: «По фольклору появился любопытный посмертный труд С. Максимова о русских народных поверьях» («Весы», 1904, № 9, с. 52).
57. **Михайловский Николай Константинович** (1842—1904) — русский критик, публицист и философ.
58. **Сухово-Кобылин Александр Васильевич** (1817—1903) — русский драматург.
59. **Чичерин Борис Николаевич** (1928—1904) — русский юрист и философ.
60. **Бильбасов Василий Алексеевич** (1837—1904) — русский историк.
61. **Хомяков Алексей Степанович** (1804—1860) — русский поэт и философ.
62. **И. А. Крылов.** Полн. собр. соч. Т. I—IV. Ред., вступ. статья и прим. В. В. Каллаша. СПб., 1904—1905.
63. Рукопись комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума». М., 1903.
64. «Весы» (1904—1909) — ежемесячный журнал русских символистов, выходил в Москве под ред. В. Я. Брюсова.

65. «Правда» (1904—1906) — ежемесячный журнал (Москва).
66. **Н. Д. Богуславский.** Япония. Военно-географическое и статистическое обозрение. 2-е испр. изд. СПб., 1904.

Валерий Брюсов. Русская литература в 1904—5 году

Нельзя сказать, чтобы литературная жизнь в России за последние 12 месяцев развивалась правильно. Внимание всего общества было слишком отвлечено войной с Японией и революционным движением внутри страны, чтобы его могли глубоко волновать явления чисто литературные. С другой стороны, текущие события оказали свое влияние и на литературу, если брать это понятие в широком смысле. Сильно увеличившийся интерес к политическим вопросам породил целый ряд изданий, посвященных им. На книжном рынке появились во множестве книги и брошюры, трактующие конституции Западной Европы и имеющие целью ознакомить русских читателей с практикой парламентаризма. Назовем среди них, например, переводы известных сочинений А. Дайси («Основы государственного права Англии»)[1], П. Лауэля («Правительства и политические партии в государствах Западной Европы») и Еллинека («Декларация прав человека и гражданина»). В Петербурге возникло много новых ежедневных газет, большею частью радикальных по программе (насколько может быть радикальной пресса при существовании цензуры), каковы «Сын Отечества»[2], «Наша Жизнь[3], «Наш День», сразу завоевавших себе аудитории.

Вместе с тем, уступая настойчивым и явным требованиям общества, правительство решилось ослабить те стеснения, которые тормозили до сих пор развитие русской литературы. Была образована особая комиссия, под председательством Д. Кобеко[4], для пересмотра русского законодательства о печати, в целях предоставления печати большей свободы. Работа комиссии еще не закончена. По-видимому, все подготовленные ею материалы будут переданы на рассмотрение первой сессии новообразованной Государственной Думы, имеющей право собраться в январе 1906 года. Правда, административные преследования повременной печати не прекратились, и за истекшие месяцы целый ряд повременных изданий подвергался по распоряжению министра Внутренних дел консервации на несколько месяцев и другим мерам (воспрещение розничной продажи etc.), а провинциальные газеты иногда не имели возможности выпустить номер, так как все содержание бывало вычеркнуто местным цензором, или выходили с белыми столбцами внутри текста, — однако уже теперь замечается значительное расширение прав русской печати. Журналы и газеты получили возможность обсуждать такие вопросы, касаться которых им было раньше решительно запрещено, и даже подвергать более или менее острой критике правительственные мероприятия, что в России было совершенно невозможно год назад. Это положение вещей, не санкционированное никаким определенным законодательным актом и основанное исключительно на молчаливом соглашении обеих сторон, получило в печати название «весны».

Веяниям «весны» русская литература обязана и тем, что на книжный рынок открыто поступило несколько замечательных произведений, раньше попадавших в руки русских читателей контрабандой, в заграничных изданиях. Так было издано в России Собрание сочинений А. Герцена[5] (1812—1870), известного эмигранта, прожившего многие годы в Англии, издателя «Колокола», гудевшего в свое время над дореформенной Россией как momento mori. По стилю, по яркости описаний, по силе своего красноречия Герцен может быть отнесен к числу классических русских писателей; между тем долгое время самое упоминание его имени было невозможно в русской печати. К сожалению, разрешенное теперь издание его сочинений далеко не полно.

Появилось также собрание стихов друга и сподвижника Герцена — Н. Огарева[6] (1813—1877), сочинения которого тоже около полувека не разрешалось издавать в России. Огарев должен быть поставлен в ряду лучших русских поэтов рядом с Тютчевым, Баратынским и Фетом (и Некрасовым). Стихи Огарева кажутся небрежными по форме и как-то слишком простыми по содержанию, но под этой небрежностью скрывается стальной остов, не позволяющий переставить слова, под этой простотой — сложность искавшей и отчаявшейся души. Никто лучше Огарева не выразил в русской поэзии бесцельность всех надежд, безысходность всех путей, позор всякого человеческого чувства.

Начато также издание сочинений Н. Чернышевского[7] (1828—1889), блестящего критика и страстного публициста, властвовавшего над умами русской молодежи 50—60-х годов. В 1864 г. Чернышевский был сослан в Сибирь по обвинению в государственном преступлении и возвратился из ссылки лишь в 1883 г., впрочем еще бодрым, еще спо-

собным продолжать литературную работу. Сочинения его долгое время были запрещены в России, и лишь за последние годы некоторые из них переизданы, но без имени автора. Только в этом году появился его известный роман «Что делать?»[8] с полной подписью Н. Чернышевского. Художественного значения роман не представляет, но важен как памятник своего времени, как живая проповедь идей, волновавших в свои дни передовую часть русского общества.

К числу подобных же «даров весны» надо отнести еще воспоминания Д. Ахшарумова[9] (осужденного в 1849 г. по делу «петрашевцев», по которому был обвинен и Ф. Достоевский), тщетно хлопотавшего о разрешении этого издания в течение уже нескольких лет, и «Записки» И. Якушина[10] (одного из декабристов), издававшиеся до сих пор в Лондоне и Лейпциге, и сочинение Дж. Флетчера «О государстве русском»[11], появившееся в Англии в 1591 г. и которое тщетно пытался напечатать в 1848 г. Бодянский (номер «Чтений Московского общества истории и древностей», где он напечатал свой перевод с рукописи, был конфискован, а сам он выслан из Москвы в Казань)[12].

Что касается текущей литературы, самым видным ее явлением за истекшие месяцы надо признать появление романа Д. Мережковского «Петр и Алексей». Я уже имел честь говорить на этих страницах об этом произведении в моем прошлогоднем отчете, когда роман еще не был закончен. Последние главы не изменили общего характера романа. В целом он представляет собой громадный труд, показывающий богатую эрудицию автора, скорее эссеиста по своему дарованию, чем поэта. Главы, посвященные характеристике великого русского императора, великолепны; отдельные страницы являются живыми картинами различных сторон русской жизни начала XVIII века; язык романа сжат, стилен, выработан. Но все же **художественное целое** не получилось. Роман не стройная статуя, созданная художественным проникновением, а какой-то музей дивных вещей, редкостей и миниатюр; он не обработал творчески массы изображенного им материала. Мешала ему и предвзятая тенденция — доказать, что Петр погубил русскую церковь.

Большой интерес возбуждают, как всегда, новые рассказы Л. Андреева. Каждый из них является событием в литературе. Наибольшее впечатление на критику и читателей произвел рассказ «Красный Смех»[13], посвященный ужасам войны. Андрееву хотелось изобразить войну как

массовое умопомешательство. В рассказе есть потрясающие сцены, картины, явно производящие впечатление бреда, тем более страшные, что создал их реалист. Явно эпической картины войны Андрееву создать не удалось, он слишком психолог для этого. Менее грандиозен по замыслу, но, может быть, более целен по впечатлению другой рассказ Андреева «Призраки»[14], где изображен сумасшедший дом и заведующий им доктор; причем читатель не может не думать, что этот доктор, тип «нормального» человека, более сумасшедший, чем его пациенты. Андрееву удалось в этом рассказе еще раз показать, как условна, как тонка перегородка между «здоровой» и «больной» душой.

Весьма замечательна «Книга сказок» Ф. Сологуба[15]. Это крохотные притчи, напоминающие басни Востока или сказки арабов, но почти каждая из них, независимо от скрытого смысла, живет самостоятельной жизнью художественного создания. По манере письма сказки во многом напоминают Андерсена, только приемы датского чародея обогащены и усовершенствованы всеми открытиями, которые сделали мастера новой прозы. [Каждый эпизод, независимо от внутреннего аллегорического содержания, существует своей художественно замкнутой жизнью. Язык сказок удивительно прост, ровен и уместен]. В них есть и еще одно общее с Андерсеном достоинство, которое так редко встречается теперь в русской литературе: смех, — во всех его формах, от горького сарказма до добродушного хохота, [от тонкой иронии до добродушной насмешки над недоумевающим читателем]. «Книга сказок», бесспорно, лучшее, что пока написано Ф. Сологубом.

«Возврат» Андрея Белого[16] назван автором «симфонией», — действительно, это нечто среднее между поэмой, по музыкальному строю, и романом, по широте охвата и непринужденности изложения. Особенность А.Белого — в умении сочетать реальное и ирреальное, понимании, что вся повседневная действительность обусловлена мистическими причинами. Белый обличает всю призрачность, всю «трансцендентальную субъективность» (пользуясь термином Иммануила Канта) нашего отношения к вещам. В «Возврате» строгая последовательность нашей жизни смешивается с нелогичностью сна, обращается в бессвязный и чудовищный хаос, условия пространства и времени нарушаются, и читателя охватывает головокружение, как при начале землетрясения. «Возврат» — лучшая и наиболее совершенная из трех написанных Белым «симфоний».

Из других беллетристических произведений надо указать на два сборника рассказов молодых писателей — Осипа Дымова («Солнцеворот»)[17] и М. Арцыбашева[18]. Оба автора обнаружили истинное дарование, оригинальность мыслей и языка, прекрасную технику. Дымов интересен в своих коротких рассказах, в которых многое сказано не прямо, а намеком; хотя гораздо больший успех выпал на долю Арцыбашева, которому благоприятствовали реалистические приемы его творчества и то, что он часто затрагивает излюбленные общественные темы. Уже много говорят о романе А. Куприна «Поединок», в котором показаны пустота и ничтожность жизни русских офицеров. Напротив, несколько рассказов М. Горького, напечатанных за истекшие месяцы, в которых автор лишь повторяет самого себя, прошли почти незамеченными, и, по-видимому, влияние М. Горького как писателя сильно падает[19].

Рассказы Горького, как и Л. Андреева и как названный выше роман Куприна, — были напечатаны в «Сборниках» книгоиздательства «Знание». Ввиду затруднительности получить разрешение на издание журнала, в России за последние годы воскресла старая форма периодики: сборников, альманахов, издаваемых группой писателей-единомышленников. Альманахи «Знания», имеющие большой успех среди читателей, представляют собой группу писателей-реалистов. Кружок писателей-модернистов сгруппировался в двух альманахах, изданных книгоиздательствами «Скорпион» («Северные цветы») и «Гриф». Кроме них были изданы еще «Зеленый сборник»[20] начинающей группой писателей и некоторые другие аналогичные издания. Некоторые думают, что это явление исчезнет, как только исчезнут ненужные запреты для основания журналов.

В области драмы из новых пьес в театре привлекла внимание пьеса «Дачники» М. Горького, написанная под сильным влиянием Чехова, но не имевшая настоящего успеха. Из числа пьес для чтения надо указать на трагедию «Тантал» Вяч. Иванова[21]. В ряде статей, помещенных им в журналах «Вопросы жизни» и «Весы», В. Иванов проповедует возрождение принципов античного искусства и ставит вопрос о назначении поэзии мифотворчества. В «Тантале» он пытается подражать мифотворчеству наряду с античными поэтами. Тантал Иванова противопоставляет свое личное «Я» вечному року. По форме трагедия строго соответствует античным драмам: диалоги ее написаны ямбами (триметры), хор построен строфически.

Даже в языке, в синтаксическом порядке предложений, в метафорах Иванов приближается к своим античным образцам. Если бы современники Эсхила могли ознакомиться с трагедией Иванова, они, конечно, присудили бы ему почетный венок. «Тантал» напечатан в альманахе «Северные цветы», где, кроме того, помещены еще две драмы — «Три расцвета» К. Бальмонта[22] и «Земля» («Сцены будущих времен»)[23] пишущего эти строки.

В области лирической поэзии неутомимый К. Бальмонт выпустил еще новый том стихотворений «Литургия Красоты»[24]. Наиболее замечательную часть этой книги составляют пространные гимны в честь четырех стихий: земли, воды, огня и воздуха. [Эти гимны зачастую привлекательны своим исступленным восторгом, хотя иногда они растянуты]. Во многих стихах чувствуется какое-то утомление поэта. Бальмонт начинает повторять самого себя, относясь все более небрежно к форме. Его ницшеанские призывы к силе, его преувеличенное восхищение жизнью и своим счастьем звучат уже как-то искусственно, неискренне. Но в книге есть перлы тихой, задумчивой поэзии, есть кроткие и певучие песни о природе и любви, — [вещи, которыми всегда будет гордиться русская поэзия].

Настоящим, самостоятельным поэтом показал себя А. Блок в своих «Стихах о Прекрасной Даме»[25]. Прекрасная Дама поэта — это не столько его земная любовь, сколько — мистическая мадонна, «дева радужных ворот», по терминологии гностиков. Русская поэзия еще не знала таких проникновенных песен к «вечно женственному». В них звучит грустная мечта о «нездешнем» детского сердца, которое терзается в грубых условиях современности, и светлые молитвы нового небесного Иерусалима. Местами еще видна неопытная рука начинающего, но в разнообразии форм поэзии Блок настолько своеобразен, что он должен быть признан мастером, mâtre'ом, создателем своей школы; и действительно, у него уже нашлись подражатели, ученики.

Необычны стихи А. Добролюбова, озаглавленные им «Из книги Невидимой»[26]. Лет десять назад А. Добролюбов дебютировал книгой стихов узкодекадентского характера, затем резко отрекся от солидарности с культурным обществом, ушел в народ и стал проповедовать свое понимание евангелия. За свои проповеди он подвергался не раз преследованиям, был судим, провел полгода в тюрьме, но продолжает свое дело и ныне. Его стихи написаны в форме тех религиозных гимнов, какие поют русские сек-

танты на своих молитвенных собраниях (радениях). Однако под пестрой грубой внешностью нельзя не различить мастера языка, не забывшего тех своих «великих учителей», которым он посвятил свою первую книгу и среди которых было имя Д. Г. Россетти.

Из других стихотворных сборников заслуживают упоминания собрания стихов Л. Семенова[27], С. Маковского[28], «Книга вступлений» В. Гофмана [29] и «Иней» П. Соловьевой[30]. Значительным явлением было появление нового издания стихов кн. Голенищева-Кутузова, поэта, которого заслуженно ценят критики[31].

Из переводной литературы на первое место надо поставить прекрасное издание Сочинений Байрона[32], выполненное под редакцией С. Венгерова фирмой Брокгауза и Ефрона. Пока издан один том. Много переводов было выполнено заново. По богатству прекрасных иллюстраций это издание, кажется, не знает себе равных даже среди английских. Г. Чулков издал свои переводы «Davze chansons» Метерлинка с иллюстрациями Ш. Дудло, сделавшего для русского издания новую обложку. Большим успехом пользуются среди читателей различные произведения С. Пшибышевского, особенно его роман «Сыновья Земли», а также проза О. Уайльда, особенно его посмертная исповедь «De profundis». [В огромной степени возрос выпуск переводной литературы по политическим вопросам].

В исторической литературе особенного оживления не замечалось. Из самостоятельных исследований надо назвать «Лекции по истории Греции» Р. Виппера[33], основанные на самостоятельном исследовании первоисточников и дающие немало нового, особенно в истории древнейшей, гомеровой Греции. Н. Рожков издал второй том «Обзора русской истории с социологической точки зрения»[34]. Д. Иловайский выпустил новый том своей «Истории России»[35], посвященной царствованию Алексея Михайловича [и его ближайших наследников]. Это во всяком случае добросовестный труд, но у автора несколько устаревший, архаический взгляд на назначение историка и на методы его работы. М. Грушевский, профессор университета во Львове, выпустил «Очерк истории украинского народа»[36], [который представляет собой обработку его лекций, прочитанных им в Русской школе в Париже]. Автор настаивает на самобытности украинского народа наряду с великороссами и поляками. [К сожалению, Грушевский не совсем свободно владеет русским языком].

Из изданий исторических материалов надо отметить

«Собрание трактатов и конвенций России с Францией с 1807 по 1820 год» [весьма замечательный и полезный труд], изданное под редакцией Ф. Мартенса[37]. Новый, XIX том громадной биографии М. Погодина, издаваемой Н. Барсуковым, посвящен 1862 году; в нем много интересных данных (писем, публикуемых впервые, и пр.), но, к сожалению, автор тенденциозно освещает собираемый им материал, в духе, враждебном реформам Александра II. Появился, как в журналах, так и отдельными изданиями, ряд материалов, касающихся дела декабристов, мятежников 1825 года. [Назовем здесь также воспоминания Ахшарумова и Якушина, упомянутые прежде, и сочинение Джилса Флетчера]. Издан также первый том ценного труда М. Пирожкова «Общественные движения в России в первую половину XIX века»[38], в который включены работы В. Семевского, В. Богучарского и П. Щеголева о декабристах — М. Фонвизине, князе Оболенском, бароне Штейгеле — [и различные материалы, обрисовывающие их характеры. По военной истории вышел второй том истории русско-шведской войны 1808—1809 гг. П. фон Гериха][39].

Из книг по истории литературы наиболее значительны следующие труды: работа академика А. Веселовского о В. Жуковском «Поэзия чувства и «сердечного воображения»[40], первое серьезное исследование о поэзии одного из величайших русских поэтов, со смерти которого прошло более полувека [это исследование опровергает легенду о том, что Жуковский был романтическим поэтом]; книга П. Щеголева «А. Грибоедов и декабристы»[41], где воспроизведено fac simile подлинного «дела» Грибоедова, хранящегося в архивах, и путем строгой критики показано, что он был гораздо более причастен к движению декабристов, чем то выяснило следствие; [«Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX века» Н. Булича[42] посвящены характеристике русской литературы до появления в ней Пушкина]; посмертный труд академика А. Пыпина о Некрасове[43], основанный на неизданных материалах, и изданные Академией наук Сочинения И. Жданова[44], посвященные преимущественно исследованию древней русской литературы. Д. Овсянико-Куликовский, ученик знаменитого Потебни, дал очень ценный «Синтаксис русского языка»[45], в котором попытался доступно изложить наблюдения своего учителя над психологией синтаксиса.

Из области философии и публицистики назовем книгу Н. Минского «Религия будущего»[46], в которой автор пы-

тался обосновать систему религиозных верований на строго рационалистическом фундаменте; впрочем, книга написана очень живо, в форме диалога. Ф. Зелинский в книге «Из жизни идей»[47] выступил убежденным и остроумным защитником классицизма, как необходимой основы образования и сознательного миросозерцания. Л. Шестов в «Апофеозе беспочвенности»[48] в ряде смелых и беспардонных афоризмов бередит самые мучительные раны современного сознания. Посмертные книги «Отклики»[49] и «Последние сочинения» Н. Михайловского[40], сборники его журнальных статей за последние годы далеко не достигают силы его более ранних произведений. Из обширной литературы, вызванной русско-японской войной, можно упомянуть книгу профессора П. Мигулина «Война и наши финансы»[51], полную спорных утверждений, но сильную, вызывающую, будящую мысль.

За отчетные месяцы русская литература потеряла одного из своих замечательнейших поэтов — К. К. Случевского. Это был поэт-философ, не боявшийся в своей поэзии затрагивать самые мучительные антиномии человеческой души. Некоторая неряшливость, корявость стиха удивительным образом сочетались у него с огненной яркостью языка и пророческой силой выражения. Сын Случевского[52], тоже поэт, погиб в Цусимском бою. Кроме того скончались: А. Н. Пыпин, выдающийся историк литературы; Д. Аверкиев[53], драматург и теоретик искусства; Д. Михайловский[54], поэт; Д. Мордовцев, популярный романист [и поэтесса М. Лохвицкая].

Примечания

Рукопись — РО ГБЛ, фонд 386, карт. 36, ед. хр. 33, лл. 29—35.

Обратный перевод с английского по изданию: «The Athenaeum», October 14, № 4068, pp. 500—502.

Русская литература в 1904—5 году — «Весы», № 9—10, с. 113—115.

1. **А. В. Дайси.** Основы государственного права Англии. Введение в изучение английской конституции. Перевод, дополненный по 6-му английскому изданию В. О. Полторацкой. Под ред. проф. П. Г. Виноградова. М., 1905.
2. «Сын Отечества» — ежедневная общественная, политическая и литературная газета. — СПб., 1904—1905. С июля 1905 г. выходила двумя изданиями. Придерживалась литературного направления. В ноябре 1905 года стала органом эсеров. 2(15) декабря 1905 г. газета закрылась.
3. «Наша Жизнь» — ежедневная общественно-политическая, литературная и экономическая газета без предварительной цензуры.— СПб., 1904—1906.
4. Комиссия под председательством Д. Ф. Кобеко была создана из представителей правительства и деятелей печати, когда указ 12 декабря 1904 г. предопределил необходимость «устранить из действующих о печати постановлений излишние стеснения». На комиссию было возложено составление соответствующего законопроекта. В этой комиссии Кобеко явился сторонником свободы печати и высказался за явочный порядок основания периодических изданий. При его участии создавались, после манифеста 17 октября, «временные правила о печати» от 24 ноября 1905 г., действовавшие и впоследствии.
5. **А. И. Герцен.** Сочинения и переписка с Н. А. Захарьиной. Т. I—VII. СПб., 1905.
6. **Н. Огарев.** Стихотворения. Т. I—II. Под ред. М. О. Гершензона. М., 1904.
7. **Н. Г. Чернышевский.** Полн. собр. соч. Т. I—X. СПб., М. Н. Чернышевский. 1905—1906.
8. **Н. Г. Чернышевский.** Что делать? Роман. СПб., 1905.
9. **Д. Д. Ахшарумов.** Из моих воспоминаний. 1849—1851. Вступит. статья В. И. Семевского. СПб., 1905.
10. **И. Д. Якушин.** Записки И. Д. Якушина. М., 1905; СПб., 1905.
11. **Джильс Флетчер.** О государстве русском. СПб., 1905.
12. Здесь обрывается дословный текст обзора в «Весах», далее в журнале — краткий пересказ (перечни новых изданий).
13. **Леонид Андреев.** Красный Смех. — Сб. товарищества «Знание» за 1904 год. Кн. 3. СПб., 1905.
14. **Леонид Андреев.** Призраки. — «Правда», 1904, № 11.
15. **Федор Сологуб.** Книга сказок. М., 1905.
16. **Андрей Белый.** Возврат. Третья симфония. М., 1905.
17. **Осип Дымов.** Солнцеворот. СПб., 1905.
18. **М. Арцыбашев.** Рассказы. Т. I. СПб., 1905.
19. Текст не дает возможности установить, какие именно произведения М. Горького имеет в виду Брюсов. В отличие от ряда критиков того времени, писавших о «падении» таланта М. Горького, Брюсов лишь осторожно отмечает изменение отношения к нему критики. Несмотря на ряд частных замечаний негативного характера, общая положительная оценка творчества М. Горького сохраняется во всех обзорах В. Я. Брюсова.
20. Зеленый сборник стихов и прозы. Юрий Верховский, Вл. Волькенштейн, К. Жаков, Павел Конради, Михаил Кузмин, Вячеслав Менжанский. — СПб., 1905.
21. **Вяч. Иванов.** Тантал. Трагедия. — «Северные цветы ассирийские». Альманах книгоиздательства «Скорпион». М., 1905.
22. **К. Бальмонт.** Три расцвета. Драма. — «Северные цветы ассирийские». М., 1905.
23. **В. Брюсов.** Земля. Трагедия из будущего в 5 действиях и 9 картинах. — «Северные цветы ассирийские». М., 1905.
24. **К. Бальмонт.** Литургия Красоты. Стихийные гимны. М., 1905.
25. **А. Блок.** Стихи о Прекрасной Даме. М., 1905.
26. **А. Добролюбов.** Из книги Невидимой. М., 1905. Добролюбов Александр Михайлович (1876—?) — русский поэт, автор книг «Natura naturans. Natura naturata. Стихотворения» (1895) и «Собрание стихов» (1900).
27. **Л. Семенов.** Собрание стихотворений. СПб., 1905.
28. **С. Маковский.** Собрание стихов. Кн. 1. СПб., 1905.
29. **В. Гофман.** Книга вступлений. Лирика 1902—1904. М., 1904.
30. **П. Соловьева.** Иней. Рисунки со стихами. СПб., 1905.
31. **А. А. Голенищев-Кутузов.** Сочинения. Т. I—III. СПб., 1904—1905.
32. **Д. Г. Байрон.** Полн. собр. соч. Т. I—III. Под ред. С. А. Венгерова. СПб., 1904—1905.

33. **Р. Ю. Виппер.** Лекции по истории Греции. М., 1905.
34. **Н. А. Рожков.** Обзор русской истории с социологической точки зрения. Ч. 1—2. СПб., 1903—1905.
35. **Д. И. Иловайский.** История России. Т. I—V. М., 1876—1905.
36. **М. С. Грушевский.** Очерк истории украинского народа. СПб., 1906.
37. **Ф. Ф. Мартенс.** Собрание договоров и конвенций, заключенных Россиею с иностранными державами. Т. I—XIV. СПб., 1874—1905; Т. XIV. Трактаты с Францнею. 1807—1820. СПб., 1905.
38. Общественные движения в России в первую половину XIX века. Т. I. Декабристы М. фон-Визин, кн. Оболенский и барон В. Штейнгель. Составители: В. Семевский, В. Богучарский и П. Щеголев. СПб., 1905.
39. П. фон Герих. Завоевание Финляндии. Вып. 2. СПб., 1904.
40. **А. Н. Веселовский.** В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». СПб., 1904.
41. **П. Е. Щеголев.** Грибоедов и декабристы (По архивным материалам). С приложением факсимиле дела о Грибоедове, хранящегося в Госархиве. СПб., 1905.
42. **Н. Н. Булич.** Очерки по истории русской литературы и просвещения с начала XIX века. Т. I—II. СПб., 1902—1905.
43. **А. Н. Пыпин.** Некрасов. СПб., 1905.
44. **И. Н. Жданов.** Сочинения. Т. I. СПб., 1904; Т. II. СПб., 1907.
45. **Д. Н. Овсянико-Куликовский.** Синтаксис русского языка. СПб., 1902.
46. **И. Минский.** Религия будущего. Философские разговоры. СПб., 1905. В английской редакции: «Книга содержит много глубоких и подлинно оригинальных мыслей».
47. **Ф. Ф. Зелинский.** Из жизни идей. Научно-популярные статьи. Т. 1—IV. СПб., 1905.
48. **Лев Шестов.** Апофеоз беспочвенности. СПб., 1905.
49. **Н. К. Михайловский.** Отклики. Т. I—II. СПб., 1904.
50. **Н. К. Михайловский.** Последние сочинения. Т. I—II. СПб., 1905.
51. **П. П. Мигулин.** Война и наши финансы. Харьков, 1905.
52. **Случевский** (псевдоним — Лейтенант С.) **Константин Константинович** (1837—1904) — русский поэт, сын К. К. Случевского. В английской редакции: «...поэт, флотский лейтенант, пропал без вести в морском сражении у Цусимы вскоре после смерти отца».
53. **Аверкиев Дмитрий Васильевич** (1836—1905) — русский писатель, драматург и критик.
54. **Михайловский Дмитрий Лаврентьевич (1828—1905)** — русский поэт и переводчик.

Валерий Брюсов. Русская литература в 1905—6 году

Последние двенадцать месяцев (сентябрь 1905 — сентябрь 1906) русская литература прожила в совершенно необычных для нее условиях, созданных русским общественным движением. В конце 1905 г. революционным путем была захвачена полная свобода печати. Газеты, журналы и книги выпускались в свет без какой бы то ни было цензуры. Правительство принуждено было признать совершившийся факт и обнародовать новые законы о печати,

правда, оставляющие еще значительный простор для административного давления на прессу, но все же представляющие ей гораздо больше свободы, чем прежде. В России возникло много новых периодических изданий, притом самых разнообразных направлений, вплоть до органов социал-демократов и революционеров. Многие из них были воспрещаемы после первых №№ или после нескольких недель существования, но большинство обычно немедленно воскресало под другим названием. Читатели быстро привыкли к этой перемене масок. Появилось много сатирических журналов, осмеивающих высшие круги правительства и их деятельность, и таким образом, в России, после долгого перерыва, возродилась политическая и общественная сатира. Громадное распространение получили брошюры политического содержания (большею частью переводные отдельные главы из книг Маркса, Каутского, Лабриолы, Вандервельде, Кропоткина), расходившиеся иногда в сотнях тысяч экземпляров. Первоначально наибольший успех имели брошюры социал-демократического направления; последнее время, напротив, наибольшим спросом пользуются брошюры, излагающие теории анархистов.

Новые условия печатного дела позволили появиться в свет и некоторым более значительным изданиям. Так, продолжалось издание материалов по делу «декабристов», мятежников 14 декабря 1825 года. Первые книги этого рода были нами отмечены в Athenaeum'е 1905 г. (№ 4068). Из появившихся позднее надо отметить «Записки Д. Завалишина»[1], видного деятеля 1825 г., и особенно «Русскую Правду», проект русской конституции, составленный П. И. Пестелем[2], который играл руководящую роль в движении декабристов. «Русская Правда» до последнего времени была совершенно недоступна исследователям и напечатана впервые, под редакцией П. Щеголева. (Впрочем, специальная критика указала на значительные недостатки издания). К числу таких изданий надо отнести и «Путешествие из Петербурга в Москву» А. Радищева[3], сочинение, стоившее автору, после своего появления в 1790 году, жестоких кар, и еще недавно, в 1903 г., в переиздании вновь уничтоженное цензурой.

Напротив, в области творческой литературы можно отметить лишь очень небольшое число явлений. Оживленным обсуждениям подверглась первая драма Л. Андреева «К звездам»[4], напечатанная в сборнике «Знание», но все еще, по воле театральной цензуры, не имеющая возможности появиться на сцене. В драме противопоставлены

ученый, преданный вечным вопросам астрономии, и круг революционеров, занятых исключительно вопросами современности, жизни, вопросами дня. Драматического движения в пьесе мало. Л. Андреев собрал во II томе «Рассказов»[5] свои лучшие произведения, о которых я имел случай говорить на этих страницах: «Жизнь Василия Фивейского», «Мысль», «Бездна» и др. З. Н. Гиппиус собрала в сборник под заглавием «Алый Меч»[6] свои новые рассказы, исполненные глубокой мысли и написанные выработанным, оригинальным языком.

Среди стихотворных сборников самым замечательным явлением была небольшая книжка К. Бальмонта «Фейные сказки»[7], мелодичные песни, которые, словно горный ключ, неожиданно зазвенели в душной грозовой атмосфере русской современности. Благосклонное внимание критики обратил также сборник стихов пишущего эти строки и озаглавленный «Венок»[8]. Академия наук после 6 лет перерыва выпустила II том сочинений А. Пушкина[9]. Редакцию издания исполнил с большим тщанием г. Якушкин, напечатавший полностью черновые бумаги Пушкина, сохраняя даже все помарки и зачеркнутые слова. [Некоторые могут осудить такой прием, но во всяком случае этот новый том (произведения 1818—1820 годов) имеет важное значение для исследования творчества Пушкина].

Из новых ежемесячных журналов можно отметить два. Журнал «Былое»[10] задался целью собрать материалы по истории русского освободительного движения XIX в., преимущественно 60-х и 70-х годов. Материал, над которым принялась оперировать редакция, оказался огромным, т. к. до сих пор пользоваться им [по условиям цензуры] было невозможно, и каждый номер нового журнала дает очень много нового и любопытного. Роскошное издание «Золотого Руна»[11] [стремится] посвятить себя чисто художественной цели и открывает свои страницы для наиболее утонченных русских художников слова и красок.

Примечания

Рукопись — РО ГБЛ, фонд 386, карт. 36, ед. хр. 33, лл. 36—37. Обратный перевод с английского по изданию: «The Athenaeum», 1906, September 29, № 4118, pp. 358—359.

1. **Д. И. Завалишин.** Записки декабриста. 1-е русское издание. СПб., 1906.
2. **П. И. Пестель.** Русская Правда. Наказ Временному Верховному Правлению. СПб., 1906.

3. **А. Радищев.** Путешествие из Петербурга в Москву. Воспроизведение издания 1790 года. 5-е изд. СПб., 1906.
4. **Леонид Андреев.** К звездам. Сб. товарищества «Знание» за 1905 год. СПб., 1906.
5. **Леонид Андреев.** Рассказы. Т. II. СПб., 1906.
6. **З. Гиппиус.** Рассказы. Четвертая книга. СПб., 1906.
7. **К. Бальмонт.** Фейные сказки. Детские песенки. М., 1905.
8. **Валерий Брюсов.** Stephanos. Венок. Стихи 1903—1905 гг. М., 1906.
9. **А. С. Пушкин.** Сочинения. Т. II. Лирические стихотворения (1818—1820). Под ред. В. Е. Якушкина. СПб., 1905.
10. «Былое» — журнал, посвященный истории освободительного движения. СПб., 1906—1907. Ежемесячник под ред. В. Я. Богучаровского (Яковлева) и П. Е. Щеголева.
11. «Золотое руно» — журнал искусства и литературы, издавался Н. П. Рябушинским в Москве с 1906 по 1909 гг.

Э. С. Литвин

ПИСЬМО В. Я. БРЮСОВА Е. В. АНИЧКОВУ
(3 декабря 1919 г.)

Публикуемое здесь впервые письмо предшествовало некогда целому циклу писем В. Я. Брюсова к Е. В. Аничкову, напечатанному в «Лит. наследстве»[1]. Оно существенно дополняет историю несостоявшегося издания сочинений А. С. Пушкина, над которым Брюсов много и увлеченно работал в 1910—1913 гг. В тексте письма отразилась эрудиция Брюсова в области пушкиноведения и его серьезное, ответственное отношение к наследию великого поэта, к его освоению как задаче огромной трудности и большого общественного значения.

Позднее, в I томе Полн. собр. соч. Пушкина, изданном Брюсовым уже после Октябрьской революции (1920 г.), были использованы некоторые эдиционные принципы и фактический материал, накопленный в годы подготовки к изданию произведений Пушкина для петербургского издательства «Деятель», от имени которого выступал Е. В. Аничков.

Сведения об адресате письма — приват-доценте Петербургского университета, известном в свое время фольклористе, историке литературы и критике Е. В. Аничкове (1866—1927) можно найти в упомянутом 85-м томе «Лит. наследства», но предлагаемое письмо представляет значительный интерес и в плане взаимоотношений Брюсова с одним из крупнейших представителей науки о Пушкине предреволюционной поры — Н. О. Лернером.

Николай Осипович Лернер (1877—1934) — литературовед, пушкинист, занимался преимущественно биографией и текстологией Пушкина, автор книг «А. С. Пушкин, труды и дни» (М., 1903), «Проза Пушкина» (Л., 1922), «Рассказы о Пушкине» (Л., 1929). В начале 900-х г. он часто печатал свои заметки и рецензии в «Русском архиве», «Весах», альманахе «Северные цветы». С 1901 года Брюсов переписывался с Лернером. Как и Брюсов, Лернер был сотрудником С. А. Венгерова по изданию Пушкина в серии «Библиотека великих писателей» издательства «Мир». Брюсов отметил работы Лернера для этого издания в качестве наиболее ценных («Критическое Обозрение», 1907, № 1, с. 31—32). Лернер в рецензии на книгу Брюсова «Лицейские стихи Пушкина» назвал Брюсова «выдающимся знатоком Пушкина» («Критическое Обозрение», 1907, № 3, с. 37—38).

После неожиданного для Брюсова отказа Лернера участвовать в подготовке издания Сочинений Пушкина для «Деятеля» всякое сотрудничество между ним и Брюсовым прекратилось. Решительный отказ Лернера от соредакторства с Брюсовым объяснялся не столько личными мотивами, которые отметил в письме к Аничкову Брюсов, сколько характерным для дореволюционной академической науки неприятием историко-литературных работ поэтов-символистов. Исключением в этом смысле являлись лишь С. А. Венгеров и Ф. Д. Батюшков, охотно привлекавшие поэтов символистского лагеря к сотрудничеству в своих изданиях.

В 1916 г. Брюсов очень резко выступил против методики текстологических атрибуций Лернера («Новая клевета на Пушкина. По поводу очередного открытия Н. О. Лернера». — «Русский архив», 1916, № 1—3, с. 173—178). Уже после Октябрьской революции Лернер написал полную грубых нападок на Брюсова статью об одной из последних книг поэта — сборнике «Миг» («Саморазоблачение Валерия Брюсова». — «Жизнь искусства», 1926, № 8, с. 16). Брюсов ответил на обвинения Лернера в приспособленчестве и литературной мистификации. Он защищал право поэта на псевдонимы и указывал, что «задача художественного претворения революции» решается не только им лично, но стоит перед всей современной поэзией («По поводу очередной критики». — «Жизнь искусства», 1923, № 9, с. 6). Так расхождения в области пушкиноведения, отраженные в письме1910 г., переросли в глубокие принципиальные различия политической и эстетической позиций бывших сотрудников С. А. Венгерова.

Текст письма — машинопись, подпись и последняя строчка — автограф. Подлинник находится в ИРЛИ, ф. Р—1, оп. 2, ед. хр. 115, лл. 9—10.

[1] Лит. наследство. Т. 85. М., 1976, с. 672—675.

3 декабря 1910.
Москва

Многоуважаемый Евгений Васильевич!

Если издатели решительно хотят, чтобы биография была помещена в начале издания, я, конечно, подчиняюсь этой воле. Позвольте только, по вашему совету, разделить ее на два тома: I и II. Постараюсь сделать насколько сумею лучше...

Ответ от Н. Лернера я получил: он отказывается. Его обидело в моем письме выражение «помощник». Я писал ему, что вы указывали мне на него, Лернера, как на лучшего и желаннейшего помощника в деле издания Пушкина. Он пишет мне в ответ, что «помощником» он быть ни у кого не согласен, что это ниже его. Если это не простая отговорка, то весьма нелепая притязательность. Стоя на такой точке зрения, я должен был бы обидеться на то, что вы «главный редактор» Библиотеки русских писателей и я являюсь вашим помощником. Пишу Лернеру еще раз и объясняю ему, что под словом помощник я разумел не слугу, но соредактора, и что наши с ним отношения в новом предпринимаемом издании были бы те же самые, как в издании Академической библиотеки, где он соглашался «редакторствовать» вместе со мной[1]. Не сомневаюсь, однако, что и на это письмо последует от Лернера ответ отрицательный.

Спрашивается теперь, искать ли мне другого соредактора, или вы согласитесь предоставить редактирование всего издания одному мне. На последнее, что до меня, я согласен, хотя и понимаю все преимущества двоевластия, при котором **ответственность** разделяется пополам.

Однако возможность дать Пушкина совершенно посвоему, мною самим обдуманному плану — настолько заманчива, что я готов идти и на риск большой ответственности и перед издателями и перед обществом (что для меня важнее и страшнее), и на тяготу большой работы, необходимой для того, чтобы тома поспевали вовремя и чтобы все издание было закончено в сравнительно небольшой срок. По предварительному подсчету я полагаю, что могу закончить издание Пушкина, один, без соредакторов, в 20 месяцев.

Подробную программу издания я надеюсь выслать вам послезавтра, в воскресенье[2].

Первые два тома я надеюсь приготовить к печати в

первой половине наступающего 1911 года: том I к 1 мая и том II к 1 июля. Остальные тома будут следовать скорее один за другим, потому что я думаю много времени посвятить на подготовительные работы, которые будут одинаково полезны и для первых томов и для последующих. Так, я считаю своим долгом перечитать и пересмотреть всю пушкинскую литературу.

В нашем «Условии» с «Деятелем» пункт II гласит, что т-во обязуется доставлять редактору (т. е. главному редактору, вам?) за половинную стоимость справочные издания, необходимые для издания. Громадное большинство книг, касающихся Пушкина, есть у меня, в моей собственной библиотеке, так как «Пушкиниана» моего каталога насчитывает около 200 названий. Есть, однако, два многотомных издания, которыми я не владею: это «Остафьевский архив» и сборники «Старина и новизна». «Остафьевский архив»[3] нужен мне целиком, а из сборников «Старина и новизна» те тома, где есть новые документы о Пушкине[4]. Если можно получить эти издания на основании пункта II вашего условия, т. е. за половинную стоимость, я охотно воспользовался бы таким правом и был бы весьма благодарен вам и издательству за такую услугу[5]. Но если это почему-либо неудобно, я могу обойтись и без приобретения этих книг, так как они имеются в библиотеке Литературно-Художественного кружка, откуда я могу их взять домой на неопределенное время[6].

В заключение позвольте высказать надежду, что вы не откажетесь сотрудничать в литературном отделе «Русской мысли», в редактировании которого я, как вам, вероятно, известно, теперь принимаю участие, и что вы захотите предложить нам что-либо из ваших работ[7].

Душевно вам преданный
Валерий Брюсов

Примечания

1. Отвечая на предложение Е. В. Аничкова подготовить издание сочинений Пушкина для «Деятеля», Брюсов сообщил ему 13 октября 1910 г., что еще весной получил приглашение редактировать совместно с Н. Лернером малое академическое издание Пушкина и поэтому пока не может дать Аничкову ответа (ИРЛИ, ф. Р—1, оп. 2, ед. хр. 115, л. 1). Однако вопрос о малом академическом издании Пушкина так и не получил окончательного решения, и 1 ноября 1910 г. Брюсов согласился на предложение Аничкова при условии немедленного заключения договора (там же, л. 3).

2. Подробная программа издания в папке с письмами Брюсова к Аничкову отсутствует. В более позднем письме, от 16 октября 1913 г. Брюсов просил увеличить объем — вместо восьми томов дать девять — и предлагал следующий план издания: Т. I— Лирика 1812—1823 гг. Т. 2. — Лирика 1824—1837 гг. Французские стихи. Записи песен. Т. 3—Поэмы, сказки, повести в стихах. Т. 4 — То же. Т. 5. — Драмы. Т. 6 — Повести (в прозе). Т. 7 — Статьи. Т. 8. — Исторические сочинения. Т. 9 — Письма (ИРЛИ, ф. Р—1. оп. 2, ед. хр. 115, л. 27).
3. «Остафьевский архив князей Вяземских» — периодически выходившие сборники (тт. 1—5, СПб, 1899—1913). В этом издании были опубликованы переписка П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым, письма В. Ф. Вяземской мужу и другие документы, связанные с Пушкиным и его современниками.
4. Сборники, издававшиеся Обществом ревнителей русского исторического просвещения (кн. 1—22, СПб., 1897—1917). В кн. 5 (1902) были опубликованы письма Пушкина к П. А. Вяземскому, в кн. 17 (1914) — письма А. Н. Карамзина к матери — Е. А. Карамзиной, касающиеся Пушкина.
5. Издательство «Деятель» отказалось удовлетворить просьбу Брюсова, о чем он сообщил Аничкову открытым письмом в декабре 1910 г. (ИРЛИ, ф. Р—1, оп. 2, ед. хр. 115, л. 11. Письмо без даты, дата на почтовом штемпеле неразборчива).
6. В качестве председателя дирекции Московского литературно-художественного кружка Брюсов принимал активное участие в комплектовании библиотеки кружка. В «Известиях Литературно-художественного кружка» (1913—1917), выходивших под редакцией Брюсова, систематически печатались библиографические обзоры и списки новых книг, поступивших в библиотеку. Подробнее о роли Брюсова в организации этой библиотеки см. в работе: **Э. С. Литвин** «Книга в жизни и творчестве Брюсова».— Труды Ленинградского государственного библиотечного института им. Н. К. Крупской. Т. I. Л., 1956, с. 165—166.
7. Аничков предложил «Русской мысли» «Дневник Левицкого» и другие неизвестные страницы из наследия Добролюбова Брюсов в письме к Аничкову от 4 января 1911 г. (ИРЛИ, ф. Р—1. оп. 2, ед. хр. 115, л. 12) одобрительно отозвался об этом предложении, но предупредил, что заявка Аничкова, как не имеющая чисто литературного характера, подлежит «непосредственному ведению» Струве. 30 января 1911 г. Брюсов писал самому Струве о предложении Аничкова, ссылаясь также на рекомендацию С. А. Венгерова («Лит. архив». Т. 5. М—Л., 1960, с. 325). Однако в «Русской мысли» за 1911—1912 г. публикации Аничкова не появились.

Т. В. Анчугова

ПЛАН ЛЕКЦИИ В. Я. БРЮСОВА «СЛОВО КАК ТАКОВОЕ» (1913 г.)

Лекторская деятельность В. Я. Брюсова — одно из ярких проявлений его активного участия в культурной и общественной жизни своего времени. Эта работа велась им постоянно в самых разнообразных формах. Большой резонанс имели и его публичные чтения на самую широкую аудиторию, и его специальные курсы, прочитанные в студиях стиховедения, и его лекции по учебной программе как профессора ВЛХИ.

Некоторые публичные лекции Брюсова вошли в сознание современников как своего рода откровение, новое слово в той или иной области культуры. Таковы многочисленные лекции о Пушкине — особое их значение следует подчеркнуть в послеоктябрьский период, — а также лекции об исторических судьбах армянского народа и поэзии Армении, читанные в разных городах и способствующие укреплению дружбы народов.

Да и более ранние речи Брюсова, произнесенные с трибуны больших залов Москвы, мало сказать, не оставались незамеченными, почти всегда вызывали бурную реакцию зала и прессы. Нашумевшей в свое время была лекция «Ключи тайн», прочитанная 12 марта 1903 г. в Историческом музее и напечатанная в журнале «Весы» как программный документ символистов. А прочитанная трижды в 1907 г. лекция «Театр будущего» положила начало той дискуссии, в которую оказались вовлечены ведущие театральные деятели, дискуссии, во многом определившей развитие театра XX века. Острые споры вызвала речь Брюсова на заседании Общества любителей российской

словесности 27 апреля 1909 г. — «Испепеленный. К характеристике Гоголя».

Тематика и содержание публичных лекций во многом соприкасаются с кругом проблем, которыми занимался Брюсов-исследователь, литературный и театральный критик. Тексты некоторых его выступлений были напечатаны в виде статей. Однако многие материалы, относящиеся к лекторской деятельности Брюсова, еще не опубликованы, хотя представляют безусловный интерес.

Насколько велико их самостоятельное значение, убеждают публикации Е. П. Тиханчевой двух лекций Брюсова о Пушкине (Брюсовские чтения 1962 года. Ереван, 1963), Г. Бродской — «Театр будущего» (Лит. наследство. Т. 85, М., 1976). Эти брюсовские выступления интересны, помимо всего прочего, с точки зрения синтеза ранее сказанного в статьях. Обдуманные в предыдущие годы положения повторены в лекциях на новом этапе с чувством острого ощущения литературных задач «сегодняшнего дня».

Примером синтетического подхода к разработке темы, всеобъемлющего ее рассмотрения могла бы служить несостоявшаяся лекция «Слово как таковое», план которой публикуется ниже. Это предполагаемое в 1913 г. выступление Брюсова находится в ряду его откликов на явление футуризма. Но оттолкнувшись от лозунга футуристов — «слово как таковое», писатель переводит разговор в плоскость более специальных проблем, рассматривая вопрос о слове в поэзии в разных аспектах с привлечением самого широкого историко-литературного контекста. Брюсов — один из теоретиков поэтического языка — сфокусировал в этой лекции все свои изыскания предыдущих лет в этой области.

Основные тезисы плана — о футуристах, о форме и содержании в поэтическом произведении, о задачах обновления поэтического языка, о самоценности слова и о научном подходе к слову, к словотворчеству — более подробно развернуты в работах В. Брюсова «Футуристы» (1913), «Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме» (1914), заметках «Проза и поэзия» (1914), которые впоследствии вошли в книгу «Miscellanea».

К указанным материалам примыкает, на наш взгляд, и публикуемая в дополнение заметка «Когда я слышу...» (РО ГБЛ, ф. 386, к. 40, ед. хр. 45).

План лекции «Слово как таковое» печатается по машинописной копии с авторской правкой (РО ГБЛ, ф. 386, ед. хр. 49). В архиве имеется также автограф с некоторыми разночтениями. Датируется 1913 г. по письму устроителя лекций Н. К. Кригеля: в конверте его письма от 18 ноября 1913 г. план был послан обратно Брюсову. Письма Н. К. Кригеля по поводу этой несостоявшейся лекции 1913—14 г. находятся также в РО ГБЛ, ф. 386, к. 90, ед. хр. 50.

Лекция Валерия Брюсова

СЛОВО КАК ТАКОВОЕ

Программа.

1. Два направления, попеременно господствующие в искусстве: одно — ставящее на первое место форму, другое — содержание. Примеры из истории литературы. Античная литература. Средневековая литература. Новая литература. Лжеклассицизм как культ формы; символизм как культ содержания. Футуризм как культ возобновленной формы[1].

2. Содержание и форма в поэзии. Различие «содержания» и «сюжета» в поэзии. Отличие «формы» от «материала» в поэзии. Художественная форма как существеннейшее отличие художественного произведения от созданий иного рода. Форма, становящаяся содержанием, и содержание, становящееся формой. Значение «сюжета» в поэтическом произведении. Значение «идеи» в поэтическом произведении[2].

3. Попытки выявить подлинное содержание поэзии в их историческом развитии. Греческие трагики. Вергилий. Элегики. Александрийский период и позднейшая эпоха римской литературы. Отношение к проблеме позднейших литературных школ. Лжеклассицизм, романтизм, декадентство, символизм в их отношениях к проблеме формы в поэзии.

4. Различие «прозы» и «поэзии». Значение слова в прозе и в поэзии. «Стихотворения в прозе». Эдгар По, Бодлер, Тургенев. Отношение к слову русских поэтов: Пушкин, Баратынский, Тютчев, Фет, Некрасов и др.

5. Два течения в символической школе. Шарль Кро, Тристан Корбьер, Артюр Рембо, Жюль Лафорг, Поль Верлен. Школа Малларме. Учение Малларме о слове[3]. Учение о слове Ренэ Гиля[4].

6. Новейшие течения в искусстве. Зарождение футуризма. Параллель поэзии с живописью. Переход от им-

прессионизма к кубизму. Футуризм в живописи. Программы футуристов.

7. Обзор деятельности русских футуристов. Разделение школы на фракции. Неопределенность их стремлений. Игорь Северянин. Кубофутуристы и его представители. Эгофутуристы, «Мезонин поэзии».

8. Подлинный смысл футуризма. Слово как таковое. Что такое слово. Элементы, из которого слагается слово. Творчество языка и художественное творчество[5]. Искусство как познание и искусство как откровение. Возможное будущее футуризма. «Поэзия будущего» и поэзия вечная[6].

* *
*

«Когда я слышу, как футуристы говорят о «слове как самоцели», о «слове как таковом», мне становится обидно и грустно. Наши футуристы похожи на дерзких мальчишек, которые случайно подсмотрели свершение великих мистерий и подслушали тайные формулы, произносимые на них. Смысл того, что они видели и слышали, наши футуристы не поняли, но отдельные слова и жесты остались в их памяти. Все великие поэты от Гомера до Верхарна знали тайны «слова как самоцели», но никто еще не решался профанировать эту тайну. Почему наши футуристы кричат об ней на перекрестках, кричат речи нелепые, но в которых есть тайна и великий смысл... Ответ будет в том, что посему недостаточно строго охраняли двери храма. «Procul este profani»[7] и «Двери, двери (?)» — эти восклицания языческого и христианского служителей надо соблюдать более ревностно.

Примечания

1. Аналогичные положения содержатся в статье В. Брюсова «Здравого смысла тартарары. Диалог о футуризме» (VI, 428).
2. Ср. с заметками «Miscellanea» (VI, 380—381).
3. Подробнее в статье «К истории символизма» 1897 г. (Лит. наследство. Т. 27—28. М., 1937, с. 269—274).
4. Подробнее в статье «Ренэ Гиль» — «Весы», 1904, с. 12—31.
5. Этого вопроса Брюсов касается в статье 1922 г. «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии» (VI, 513—514).
6. В черновом автографе: «поэзия будущего и истинная поэзия».
7. Procul este profani — непосвященный (Вергилий).

П. В. Куприяновский

В. Я. БРЮСОВ В ЗАПИСЯХ ДМ. ФУРМАНОВА

Мы не располагаем сведениями о личном знакомстве одного из зачинателей советской литературы — Дмитрия Андреевича Фурманова с Брюсовым. Но он знал Брюсова, слушал его выступления и лекции и относился к нему с большим уважением. Об этом свидетельствуют публикуемые ниже факты и материалы. Как видно из информации о похоронах В. Я. Брюсова, Фурманов был среди тех, кто пришел проститься с поэтом[1].

Возвратившись в мае 1921 г. с фронтов гражданской войны в Москву, Фурманов поставил себе цель «ближе подойти к художественному миру», «во всем разобраться», «усвоить все современные течения»[2], чтобы определить к ним свое отношение, а тем самым и собственную позицию в литературе. Он посещает диспуты, спектакли, лекции, выступления поэтов и писателей, собрания литературных групп и т. д. Внимательно и чутко присматриваясь и прислушиваясь к происходящему в мире литературы и искусства, Фурманов очень быстро ориентируется и всему дает поразительно четкую идейно-эстетическую оценку.

17 октября 1921 г. Фурманов присутствовал в Политехническом музее на вечере, демонстрировавшем различные поэтические направления и школы. Вечер проходил под председательством Брюсова[3]. В архиве Фурманова

---

1 «Известия», 1924, 14 октября.

2 **Дм. Фурманов.** Собр. соч. в четырех томах. Т. 4. М., 1961, с. 257, 260.

3 Фотография афиши этого вечера воспроизведена в кн.: **В. Брюсов.** Собрание соч. в семи томах. Т. VI. (1975), между с. 352—353.

хранятся заметки с этого вечера, озаглавленные «Брюсиада». Первый лист заметок сделан на бланке начальника политотдела IX Кубанской армии. «Брюсиада» открывается конспектом вступительного слова поэта на вечере:

«1. Деление на школы и группы — не случайно.

2. Около 1910 г. течению символизма было противопоставлено течение футуризма.

3. Футурист устремлял свое внимание на сегод[няшний] день, выбирая темы из современной жизни, взяв новый ритм, соотв[етствующий] жизни.

Импер[иалистическая] война и соц[иалистическая] рев[олюция] нарушили развитие футуризма.

4. После революции 1917 г. ф[утурис]ты выступают с новыми формами (неофут[ури]сты). Идет искание новых начал и тем и способов выражения. На старом языке нельзя выразить новой жизни.

5. Неоклассики и неоромантики стремятся к **реставрации** старой, умершей поэзии.

Пушк[ин], Лерм[онтов] и проч.

Они полагают, что современная поэзия заблудилась.

6. Русская соврем[енная] поэзия многообразием школ доказывает свою силу и живучесть. Эти школы должны в будущем слиться в единую великую школу»[1].

Далее следуют записи деклараций и выступлений футуристов, неоклассиков, имажинистов, экспрессионистов, презантистов, символистов, неоакмеистов, ничевоков и представителей других поэтических групп. Заметки завершаются (л. 8) обобщающим выводом самого Фурманова. Десять пунктов этих выводов заключают оценку писателем того, что он увидел и услышал.

Нас в данном случае интересует лишь конспект вступительного слова Брюсова. Анализ записи показывает, что основные ее положения совпадают со статьей Брюсова «Смысл современной поэзии», опубликованной в журнале «Художественное слово» (1920—1921, № 2). В примечании к публикации Брюсов писал: «Предлагаемые отрывки представляют извлечения из публичных лекций, читанных автором в Москве в аудиториях Союза поэтов, Политехнического музея и Лито» (VI, 465).

Свои впечатления о литературном вечере в Политехническом музее Фурманов на следующий день оформил в

[1] Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР (далее: РО ИМЛИ), II. 62. 393, лл. 1—2.

виде статьи «Завядший букет», которая 25 января 1922 г. была напечатана в иваново-вознесенской газете «Рабочий край» под шапкой «Московские письма». В статье Фурманов, по-видимому, учитывал положения и характеристики, содержавшиеся во вступительном слове Брюсова, но ее общий пафос отличается от брюсовского. Если Брюсов, видя и критикуя издержки поэтических школ, писал: «Разные течения нашей литературы, в близком будущем, должны будут слиться в одном широком потоке...» (VI, 480) (в записи Фурманова: «Эти школы должны в будущем слиться в единую великую школу»), то Фурманов приходил к резко негативному выводу: «Оторванность от живой жизни, отчужденность старых школ и течений от борьбы ведет их, совершенно естественно, туда же, куда и породившее их старое общество, — в могилу»[1]. Такое расхождение в оценках объясняется тем, что Фурманов мерил литературные явления с точки зрения «центральной тенденции эпохи» — «борьбы с неправдами старого мира»[2], участия литературы в общественном движении своего времени, а Брюсов, не исключая такого подхода и ожидая рождения поэзии «всенародной и доступной», учитывал вместе с тем и проблему преемственности в области поэтических форм.

Как бы то ни было, к суждениям Брюсова Фурманов внимательно прислушивался. Рецензируя юбилейный номер журнала «Печать и революция» (1922, № 7), подготовленный к пятой годовщине Октябрьской революции, он особо выделил, наряду со статьями Н. Асеева и А. Луначарского, статью Брюсова «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», которые, по его словам, «дают полное представление о богатых и разносторонних достижениях в областях художественной жизни»[3]. Значительная часть литературной записи «Игорь Северянин» представляет собой конспект одноименной статьи Брюсова, опубликованной в книге «Критика о творчестве Игоря Северянина» (М., 1916). В рукописи этой записи есть ссылки на В. Л. Львова-Рогачевского и Брюсова[4]. Сличение записи со статьей Брюсова показывает, что Фурманов идет вслед за поэтом, начиная с пункта «Бесспорная одаренность» и кончая пунктом «Не имеет понятия о законах словообра-

[1] **Дм. Фурманов.** Собр. соч. Т. 3, с. 278.
[2] Там же, с. 274.
[3] РО ИМЛИ. II. 62. 712.
[4] См.: РО ИМЛИ. II. 62. 2176.

зования»[1]. В статье Брюсова этому соответствуют: «подлинное дарование» (VI, 444) и «Громадное большинство этих новшеств показывает, что Игорь Северянин лишен чутья языка и не имеет понятия о законах словообразования» (VI, 457).

Литературная запись о самом **В. Я. Брюсове** («Брюсов») также носит конспективный характер и включает следующие пункты: «Ученый-археолог, знаток. Мастер чеканных форм и образов. Верлен открыл ему новый мир»[2]. Несомненно, Фурманов разделял подобную характеристику поэта.

Осенью 1921 г. Фурманов возобновил занятия в Московском университете по отделению литературы и языка факультета общественных наук. Весной 1924 г. он окончил университет. Во время обучения в университете (по вечерней системе) он слушал курс лекций профессора В. Я. Брюсова «Поэтическая композиция». В архиве Фурманова (ИМЛИ, II. 62, 1869) хранится конспект этих лекций, записанных, очевидно, в 1922 или 1923 г. Содержание их безусловно следует учитывать исследователям взглядов Брюсова в области стиховедения и поэтики.

Ниже они публикуются. Все подчеркивания, выделения текста принадлежат Фурманову.

В. Брюсов

ПОЭТИЧЕСКАЯ КОМПОЗИЦИЯ

(Лекции, читанные в Московском университете, в записи Д. А. Фурманова)

I. Звуки слова при чтении производят особое впечатление.

Када для смертНаво умолкНет шумНый деНь
И на немые стоГны Града.
(Пушкин)

Здесь повторяются попарно известные звуки — они и создают музыку стиха.

Или:

Скользит по зеркалу столичных ровных рек.

Здесь также повторяются — они дают созвучия.

О **звуковом** строении стиха: вольно и невольно — это **евфония** речи, ее благозвучность.

[1] **Дм. Фурманов.** Собр. соч. Т. 4, с. 403—404.

[2] Там же. с. 401. В рукописи сделана отсылка на источники записи: «Хр., 783». По-видимому, так обозначено какое-то хрестоматийное издание, установить которое не удалось.

В стихе конец повторяет то, что есть и в начале; это необязательно делать так, чтобы первую строфу повторить в конце целиком — можно дать только смысл.

Это же может быть и в прозе.

Существуют общие законы композиции — для стихотворений так же, как и для драмы, романа...

Если разберем стих[отворение] Пушкина «Пророк» — мы видим, что в нем соблюдена композиционная стройность от начала до конца:

1) две строки строфы говорят каждая о законченном;

2) не всюду по две — они чередуются и кое-где уже одна строка высказывает всю мысль;

3) в заключительном четверостишии собраны все мысли, которые высказывались в предыдущих 4-х — 5-ти строфах: те же мысли, но высказаны другими словами.

II. Что побуждает поэта творить?

Почему мы объединяем в общем понятии «Искусство» — живопись, литературу, музыку и т. д. Вот ответы:

1) Иск[усст]во подражает действ[ительно]сти (Аристотель).

2) Иск[усс]тво воспроизводит красоту

3) Иск[усст]во есть особая форма игры (Спенсер).

4) Иск[усст]во — только способ общения (Толстой).

Но все эти объяснения недостаточны. Потебня, известный филолог, говорит, что иск[усст]во есть лишь особый метод постижения природы, действительности, мира.

Плох тот художник, гов[орит] Потебня, который заранее знает, что он хочет сказать, и только ищет форму, в которой это выскажет.

Творчество — это уяснение поэтом себе чего-то неясного. В этом он получает удовлетворение.

Искусство и язык — это формы познания мира, гов[орит] Потебня.

На форме, ее оценке приходится останавливаться подробно, т. к. в этой области мы можем применить строго научный метод, выясняя, напр[имер], во ск[олько] раз одно произведение разнообразнее другого; где ритм соблюден и где нет и т. д. и т. д. — мы здесь можем подсчитать математически все достоинства и недостатки.

Но надо помнить, что сама форма только **усиливает** впечатление, которое дается вполне определенным содержанием.

Худ[ожественные] произв[едения] **важны** и **нужны** человеку — иначе они и не существовали бы.

Величайшие поэты были всегда и передовыми людьми своего времени — Данте, Гете, Шекспир, Пушкин — все они были образованны, многогранны и т. д.

У греков одно и то же слово (tates) существует для обозначения **поэта** и **пророка** — на это также надо обратить внимание.

Надо покончить со словами, никому ничего не говорящими (душа и проч).

III. Классич[ские] рифмы там, где ударение на одном и том же слоге (бе́-лый, сме́-лый), а остальные слоги одинаковы.

Ассонанс есть неполное совпадение звуков; в них требовалось (прежде) только совпадение ударной гласной (милостыня, гнилостные). Иногда необходимо ассонансу (скандинавские страны) иметь сходности и **предударную** часть (пра́вда, пра́здник).

Рифм, вообще говоря, — ограниченное количество; можно даже составить если уже не полный их список, то ясную схему.

Пушкин даже опасался, что нашим поэтам придется перейти к **белому стиху.**

Очень большое значение для улучшения рифмы имеет сходство **предыдущих** слогов звуков (перед ударными).

Маяковский не так точно дает рифмы, как Пушкин, у него нет таких гладких окончаний — зато он стремится строго сохранять тождественность предыдущих слогов и звуков.

(Нафа́брен-на — на фа́бриках) — здесь соблюдена «ф» — опорная согласная. Опорная согласная — это то, что стоит перед гласной, на которой ударение (пра́пор, ра́порт; горожа́не, содержа́ние).

Небрежного отношения к рифме нет и у новейших поэтов — они только расширяют область рифмотворчества.

Рифмы д[олжны] б[ыть] не только сходными, но и различными по своему смыслу, грамматич[еско]му строению и т. д.

IV. Размеры канонические (ямбы, хореи и т. д.), вообще говоря, дают наибольшую возможность вложить разнообразное содержание.

Однако же следует иметь в виду, что содержание всегда требует **своего,** особенного размера.

Если ты отказываешься писать, положим, ямбом, — первоначально осознай — почему именно считаешь этот размер для себя неподходящим, и — вообще для себя или только для **данного** произведения.

V. Теория Потебни утверждает, что цель (и средство) поэзии вызывать образы.

Лингвистическая теория, наоборот, говорит, что в поэзии обрабатывается **слово,** и их (слов) комбинация дает настроение.

Задача обыкновенной прозаической речи — коротко, быстро дать понять то, о чем хочет сказать говорящий.

Задача поэзии — совсем другими словами нечто разъяснить, не стараясь выразиться непременно коротко и ясно; поэзия редко называет вещи своими именами.

Каждому худ[ожественно]му произведению соответствует определенная группа слов. Какое-либо слово м[ожет] б[ыть] очень удачным для одного произведения и — совершенно неудачным для другого произведения.

Поэтический синтаксис очень и очень отличается от синтаксиса обыкновенного (см. «Мелодика» Эйхенбаума[1]).

Мы отнюдь не ставим **пока** себе целью — сломать, уничтожить во что бы то ни стало те законы, которые уже признаны на основании разбора произведений величайших художников прошлого времени.

Жирмунский разбирал в последнем № ж[урнала] «Начала» стихотворения Пушкина[2].

Четверостишия всегда стремятся логически распасться на две части, на два двустишия; однако же это **общим** правилом считать не следует.

В стих[отворения]х Пушкина весьма сознательно подобраны самые звуки, следующие один за другим в известной последовательности.

---

[1] **Б. М. Эйхенбаум.** Мелодика стиха. Пг., 1922.

[2] Здесь Брюсов ссылается на статью В. М. Жирмунского «Задачи поэтики», опубликованную в журнале «Начала», 1921, № 1 (см. также: В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Л., 1928). В статье разбираются стихотворения Пушкина «Брожу ли я вдоль улиц шумных...» и «Для берегов отчизны дальной...»

Ритм всегда тесно связан с самим содержанием стиха. Нет отвлеченно прекрасного ритма, мыслимого **отдельно**. В стихотворении об Италии, где центр тяжести был в **психологическом состоянии**, а не в описании природы, Пушкин не задерживался на природных описаниях (совершенно сознательно! Как ни велико было искушение дать ряд прекрасных картин итальянской природы) — он останавливался только на главном, на том, что составляет самый **предмет** его стихотворения.

Так необходимо вообще компонировать: выдвигая главное, не размениваться на детали.

Стихи Пушкина не выдуманы — все они являются реализацией в худ[ожественной] форме определенных случаев собственной жизни (эту мысль о необходимости отражать в худ[ожественн]ом творчестве только реально совершившиеся факты подтверждал еще Гете).

СОДЕРЖАНИЕ

От редактора 3

I. ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ ТВОРЧЕСТВА В. Я БРЮСОВА

О. И. Федотов (Владимир) — В. Я. Брюсов о рифме . . 7
С. Д. Абрамович (Каменец-Подольский) — Идейно-эстетическая функция символа у раннего Брюсова 25
Н. Г. Андреасян (Ереван) — Послеоктябрьская драматургия В. Я. Брюсова 34
Э. С. Даниелян (Ереван) — В. Я. Брюсов и детская литература 44
В. С. Григорян (Ереван) — О культурно-исторической концепции В. Я. Брюсова 55
В. С. Дронов (Ставрополь) — Брюсов и февральская революция 1917 года 63
О. К. Страшкова (Ставрополь) — Три интерпретации мифа 77

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

А. А. Нинов (Ленинград) — Брюсов и Бальмонт 93
Т. Ю. Ковалева (Ставрополь) — Валерий Брюсов и Юргис Балтрушайтис 123
К. С. Сапаров (Ереван) — «Молодая поэзия» в оценке В. Я. Брюсова (К вопросу об эстетической позиции Брюсова 1895 года) 131
М. П. Цебоева (Кишинев) — В. Брюсов о поэзии И. Бунина (Пометы В. Брюсова на сборниках стихов И. Бунина) 138
Е. П. Тиханчева (Ереван) — Брюсов о Фете 151

III. В. Я. БРЮСОВ И АРМЕНИЯ

М. Л. Гаспаров (Москва) — Брюсов и подстрочник . . 173
С. К. Даронян (Ереван) — Ваан Терян и русский символизм («Последний поэт» Е. Баратынского в восприятии В. Брюсова и В. Теряна) 185
М. Д. Амирханян (Ереван) — Поэтический цикл «В Армении» В. Я. Брюсова 198
А. М. Гаспарян (Ереван) — Раскрытие В. Брюсовым армянской темы в поэзии Э. Верхарна 207

IV. В. Я. БРЮСОВ И ЗАРУБЕЖНАЯ ЛИТЕРАТУРА

З. Е. Либинзон (Горький)—Валерий Брюсов и Фридрих Шиллер 215
С. К. Кульюс (Таллин) — Ранний Брюсов о философских основах мировоззрения Эдгара По (1890-е гг.) 226
Б. А. Гиленсон (Москва) — Брюсов и Уитмен 237

V. СООБЩЕНИЯ

Н. Б. Шик (Москва) — Валерий Брюсов и Московский литературно-художественный кружок 253
Е. А. Симонян (Ереван) — Валерий Брюсов и филателия . . 264

VI. ПУБЛИКАЦИИ

С. П. Ильёв (Одесса) — Обзоры русской литературы Валерия Брюсова для английского журнала «The Athenaeum» (1901—1906) 275
Э. С. Литвин (Ленинград) — Письмо В. Я. Брюсова Е. В. Аничкову. (3 декабря 1910 г.) 350
Т. В. Анчугова (Москва) — План лекции В. Я. Брюсова «Слово как таковое» (1913 г.) 355
П. В. Куприяновский (Иваново) — В. Я. Брюсов в записях Дм. Фурманова 359

БРЮСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ 1980 ГОДА
(Сборник статей)

Издательство «Советакан грох», Ереван — 1983.

Редактор издательства **Ж. Г. Шахназарян**
Худ. редактор **В. А. Арутюнян**
Тех. редактор **М. Э. Чанчапанян**
Контрольный корректор **А. И. Семененко**

ИБ № 6124
Сдано в набор 19.09.83. Подписано к печати 26.10.83. ВФ 4585
Формат 84×108 1/32.
Бумага тип. № 2. Гарнитура «Литературная». Печать высокая.
19,32 усл. печ. л., 18,7 уч.-изд. л.
Заказ 2879. Тираж 1000. Цена 1 р. 70 коп.
Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.

Типография цветной печати Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР, Ереван-82, Эчмиадзинское шоссе, 48.